



HAL
open science

Les fascicules d'Alwin Eichler à la conquête de l'Europe : la déferlante de Nick Carter et de Buffalo Bill en Allemagne et en France, de 1906 à 1914

Alix Ricau

► **To cite this version:**

Alix Ricau. Les fascicules d'Alwin Eichler à la conquête de l'Europe : la déferlante de Nick Carter et de Buffalo Bill en Allemagne et en France, de 1906 à 1914. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04116923

HAL Id: dumas-04116923

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04116923>

Submitted on 5 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de recherche

**Les fascicules d'Alwin Eichler à la
conquête de l'Europe :
La déferlante de Nick Carter et de
Buffalo Bill en Allemagne et en
France, de 1906 à 1914.**

Sous la direction de Matthieu Letourneux

Année Universitaire 2020-2021

Les fascicules d'Alwin Eichler à la conquête de l'Europe : La déferlante de Nick Carter et de Buffalo Bill en Allemagne et en France, de 1906 à 1914.

Résumé

Ce mémoire de fin d'études revient sur l'événement culturel majeur qu'a représenté l'arrivée des fascicules américains sur le sol européen dans les années 1900. Peu étudiés aujourd'hui par la recherche française, rarement perçus par les chercheurs et chercheuses allemand.es comme un phénomène européen et transmédiatique, les fascicules importés en Allemagne par Alwin Eichler en 1905 ont pourtant introduit et catalysé des logiques modernes d'édition, d'écriture et de distribution qui ont révolutionné le marché de la littérature populaire et développé de nouveaux mécanismes fictionnels et industriels essentiels à la compréhension des mutations culturelles fleurissant dans les décennies suivantes. Première expérience d'une littérature de masse industrialisée et américanisée, les fascicules américains bouleversent les habitudes de lecture et inaugurent une nouvelle conception de la trinité de l'auteur, du personnage et de l'éditeur. Ils signent les débuts fracassants de l'ère toujours actuelle du héros transmédiatique moderne et de ses multiples traductions entre diverses aires culturelles et formes artistiques. Il s'agira donc, en comparant notamment ces textes dans leurs différentes versions nationales et en analysant les commentaires des contemporains, de comprendre l'histoire et les modalités de ce phénomène.

Remerciements

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire, M. Matthieu Letourneux, pour toutes les impulsions qu'il a données à ma recherche et pour son accompagnement constant.

Je tiens également à remercier l'équipe de la Bilipo de Paris, qui m'a si gentiment accueillie pendant mes séjours à Paris et s'est appliquée à mettre à ma disposition toutes les archives nécessaires.

Je remercie enfin mes parents pour leur soutien psychologique et financier pendant cette année et toutes les autres.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 6 |
| I – Une arrivée massive des fascicules américains sur le marché européen..... | 16 |
| 1. L’introduction des fascicules Eichler, une opération commerciale réussie..... | 17 |
| <i>From New York to Dresden</i> , un coup de maître éditorial..... | 17 |
| Structure narrative, révolutions matérielles et stratégies commerciales : un renouveau payant..... | 20 |
| Affirmation du rôle de l’éditeur, disparition progressive de l’auteur et avènement du “lecteur-roi”..... | 24 |
| 2. Le fascicule américain dans le paysage de la littérature populaire européenne : un choc des cultures ? | 28 |
| Meurtres, enquêtes et chasse aux Indiens, des histoires familiares..... | 28 |
| Nick Carter, un héros Américain moderne..... | 34 |
| Le journal comme lieu naturel du récit criminel sérialisé..... | 37 |
| 3. De nouvelles pratiques de lecture pour la jeunesse à l’heure de l’avènement de la culture médiatique..... | 39 |
| Nick Carter, l’idole des jeunes | 39 |
| Héros de fascicule et révolution transmédiatique : un dispositif fictionnel moderne | 44 |
| II – Face à l’avènement de la culture de masse américaine : réceptions américaine et européenne des dime novels | 49 |
| 1. Lire, commenter, contrôler les dime novels. Réception des aventures de Nick Carter et Buffalo Bill des deux côtés de l’Atlantique | 51 |
| Dime novels, culture de masse et contrôle des lectures : des controverses similaires en Amérique et en Europe ? | 51 |
| Stratégies de censure. Les exemples américain, allemand et français | 58 |
| 2. La controverse européenne des dime novels, un débat public précoce autour de l’Américanisation ?..... | 62 |
| <i>The American way of life</i> , une longue histoire européenne..... | 62 |
| Le pouvoir “abêtissant” du fascicule : l’américanisation guette-t-elle la finesse culturelle européenne ?..... | 69 |

| | |
|--|-----|
| Qualité contre quantité : une polarisation du débat autour de la notion d'authenticité | 73 |
| III - Un système d'édition et de traduction inédit : Circulation, expansion et métamorphoses du fascicule américain en Europe..... | 77 |
| 1. Circulation des traductions en Europe : méthodes de diffusion, de traduction et mécanismes d'adaptation des dime novels américains..... | 79 |
| Une désaméricanisation subtile..... | 80 |
| Prolongations, écourtements, redécoupages : logiques d'ajustements de l'imaginaire américain à la demande européenne | 85 |
| Réécrire les dime novels, une mise en forme d'un imaginaire collectif européen de l'Amérique moderne par le biais de la traduction créative | 89 |
| 2. Le cas des adaptations nationales : fertilité de l'imaginaire européen de l'Amérique et succès des épigones de romans de détectives et de cow-boys..... | 92 |
| L'Amérique de pacotille des imitations de Nick Carter : évolution des supports et des logiques narratives du roman criminel européen | 94 |
| Circulation des Cow-boys et des Indiens | 100 |
| Une littérature de guerre américanisée..... | 102 |
| Conclusion..... | 106 |
| Bibliographie | 109 |

Introduction

Rares sont aujourd'hui les jeunes lecteurs qui ont entendu parler du détective Nick Carter et à qui le nom de Buffalo Bill évoque autre chose qu'une vague image de bisons et d'indiens sur fond de coucher de soleil rougeoyant. Pourtant, il n'y a de cela pas si longtemps, il était bien difficile d'ignorer qui étaient ces deux incontournables héros qui ont nourri, entre le moment de leur rencontre avec le public européen au début du XX^e siècle et leur lent retrait du devant de la scène dans les années 1970 et 1980, les rêves de plusieurs générations. Au détour de textes de Sartre et d'Apollinaire, on retrouve le nom de Nick Carter, marqueur important d'une culture moderne de la jeunesse qui accompagne encore les deux auteurs. Dans les voyages imaginaires de *Westwego*, Soupault, au cours d'une promenade au bord de la Tamise, voit lui aussi passer le héros de son enfance : "C'est Nick Carter et son chapeau melon / Il a dans sa poche toute une collection de revolvers / et des menottes brillantes comme des jurons¹". Et les Français ne sont pas les seuls à chérir le souvenir du célèbre détective américain. On se souviendra du docteur venu prendre soin du petit Phile dans *Première Désillusion* de Carol Reed, trouvé en train de déambuler dans les rues la nuit, qui demande à l'enfant : "Et pour qui te prends-tu? Pour Nick Carter?". Les références aux deux héros, qui ont incarné une certaine idée de l'aventure et du rêve américain pour des millions de jeunes Européens, jalonnent ainsi littérature, cinéma, musique et théâtre. Déjà apparaissent à travers les références citées deux points importants les concernant : tout d'abord, ils sont internationaux, et, bien que clairement identifiés par leurs lecteurs comme américains, ils sont aussi caractérisés par une mobilité remarquable les permettant de s'assimiler à des espaces géographiques divers - comme, chez Soupault, à Londres et à la Tamise - ; ensuite, ils sont fondamentalement transmédiatiques, et donc aptes à apparaître sous les formes les plus diverses. Ce sont ces deux traits caractéristiques qui en font des protagonistes extrêmement modernes. Arrivés en Europe en 1905, ils introduisent des logiques mondialisées et transmédiatiques jusque-là ignorées du Vieux Continent. Mais, avant d'en venir à l'Europe, penchons-nous un instant sur la provenance et la

¹ Soupault, Philippe, *Westwego, poème 1917-1922*, Paris : Editions de la librairie Six, 1922.

généalogie de ces deux héros. Qui sont-ils, d'où viennent-ils, et comment arrivent-ils jusqu'au public européen?

Buffalo Bill, le cow-boy émérite et incroyable tueur de bisons, et Nick Carter, le détective new-yorkais à qui aucun mystère de ce monde ne résiste, apparaissent pour la première fois sur le sol européen dans une forme médiatique bien spécifique, le fascicule - désignée en anglais par le mot *dime novel*, un "roman de quat'sous", et en allemand par les termes *Groschenheft* ou *Hefroman*, qui renvoient au papier de mauvaise qualité sur lequel sont imprimées ces fictions. Le fascicule existe en Europe depuis des décennies : avec l'explosion de la presse, les romans-feuilletons et autres séries bon marché vendues en supplément de journaux ou par colportage pullulent. Aux Etats-Unis, on constate un développement semblable. Les formes de fiction populaire qui se développent à partir des années 1840, grâce à la démocratisation de la presse et aux progrès techniques de l'imprimerie et de la reproduction d'images, sont désignées par le terme générique de "dime novels", qui recouvre en fait des supports variés. Les *story papers*, les *pamphlet novels*, les *cheap libraries*, tous ces formats correspondent en fait à des éditeurs, à des fictions et à des publics semblables, et sont rassemblées sous ce terme de *dime novels*. Parus dans des maisons d'édition telles que Beadle and Adams, George Munro ou plus tard Street & Smiths, ils correspondent à des histoires sérialisées vendues pour quelques centimes à un très large public, et notamment à des enfants, qui peuvent s'acheter eux-mêmes leur fascicule grâce au prix très bas de la marchandise. Western, histoires sentimentales et plus tard récits de détectives constituent le fer de lance de cette littérature. Jusqu'aux années 1890, les dime novels représentent une large part du marché du livre, avant d'être progressivement remplacés par les pulp fictions à l'heure de leur importation en Europe au tournant du siècle². D'après J. D. Hart, le dime novel est d'abord "adressé aux esprits simples, et devenant ainsi rapidement l'apanage des enfants, joue un double-rôle pour les adultes. Ces histoires passionnantes sont un bon divertissement et leur récit est également inspirant³". Elles sont en effet supposées

² Denning, Michael, *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America*, London : Verso, 1998, p. 34-47.

³ Hart, James David, *The Popular Book : a History of America's Literary Taste*, Berkeley : Univ. of Calif. Press, 1961, p. 153.

renforcer la croyance en la démocratie moderne et au mythe du self-made-man, tout en offrant un moyen accessible de s'échapper des souffrances d'une vie ouvrière toujours difficile, "honorant des promesses que la réalité n'a pas su tenir"⁴. La valeur psychologique et métaphorique de ces histoires, leur dimension émancipatrice ou oppressante, fait l'objet de nombreuses discussions sur lesquelles nous ne nous attarderons pas ici⁵. Notre réflexion se concentrera plutôt sur la révolution médiatique qu'ont catalysée les dime novels, aux Etats-Unis comme en Europe. Non seulement le fascicule révolutionne les techniques d'édition et d'écriture en s'alignant avec des logiques de consommation de masse jusque-là inconnues, mais il implique également des formes de distribution inédites qui excèdent largement le cadre de la fiction elle-même. Autrement formulé, la fiction déborde de son support et envahit l'espace médiatique par la publicité, instituant ainsi un pacte de lecture entièrement nouveau avec son lecteur. Beadle et Adams, la maison d'édition de dime novels la plus active aux Etats-Unis autour de 1860, développe ainsi des méthodes de marketing très moderne en faisant placarder dans tout New-York de grandes affiches vantant les héros de ses fictions et en faisant poster au coin des rues des hommes-sandwichs véhiculant leurs avis de recherche fictifs. Le succès est immense et les ventes ne cessent d'augmenter dans les années suivantes. Ces protagonistes typiquement américains, incarnant les idéaux virils et égalitaires d'une nation alors déchirée par la guerre civile, passionnent les jeunes garçons. Fascinés par des mécanismes publicitaires qui brouillent les frontières entre fiction et réalité et inaugurent une nouvelle forme d'enchantement, ils éprouvent pour leurs héros un enthousiasme dépassant le support du dime novel, et qui s'étend également désormais à de nombreux produits dérivés et adaptations diverses – au théâtre, au cirque, et bientôt au cinéma et à la radio. Les dime novels deviennent des *never-ending-saga* se poursuivant aussi longtemps que leur public le désire.

⁴ idem.

⁵ Consulter notamment à ce sujet : Denning, Michael, op.cit. ; Bedore, Pamela, *Dime Novels and the Roots of American Detective Fiction*, New York : Palgrave Macmillan, 2013 ; Schenda, Rudolf. *Die Lesestoffe der Kleinen Leute : Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Beck, 1976 ; Nusser, Peter, *Romane für die Unterschicht : Groschenhefte und ihre Leser*, Stuttgart: Metzler, 1973.

Nick Carter et Buffalo Bill ne sont donc pas des personnages comme les autres. Dès leur naissance, leur existence s'inscrit dans des logiques intermédiatiques modernes qui témoignent d'une mutation culturelle sans précédent. Leurs aventures sont pensées pour correspondre à des normes nouvelles, celles de produits culturels de masse rompant avec le fonctionnement traditionnel de l'œuvre littéraire. L'auteur, autrefois marqueur essentiel de l'objet du livre et du prestige de son contenu, s'efface désormais au profit de son personnage, devenu l'argument de vente principal, et de son éditeur, chargé d'établir autour du personnage un paratexte immédiatement identifiable qui vaut comme nouvelle marque d'auctorialité. Ainsi, Nick Carter, qui apparaît d'abord sous la plume de Frederick Dey dans les années 1880, devient très vite le personnage principal de nombreuses séries dont les plus connues sont éditées par la maison Street & Smith, et la mention de leur créateur disparaît au profit de l'indication "par l'auteur de Nick Carter". Buffalo Bill, d'abord connu aux Etats-Unis comme personnage de dime novels, avant que le véritable Buffalo Bill, de son vrai nom William Cody, fort de sa popularité, ne lance son propre spectacle en Amérique et en Europe, devient une source d'inspiration prolifique pour de nombreux écrivains dont les noms s'effacent également pour ne plus laisser que celui, étincelant et racoleur, de leur personnage, mis en valeur par un paratexte caractéristique inspiré de la publicité faite autour de lui et facilement reconnaissable pour les jeunes lecteurs. Il en va de même pour les nombreux autres personnages mis en scène par les dime novels américains jusqu'à la fin du siècle : tous fonctionnent comme des entités indépendantes, aptes à se fondre dans les structures et les supports narratifs les plus divers.

En 1905, un éditeur allemand, Alwin Eichler, décide d'importer Nick Carter et Buffalo Bill en Europe. Leur succès est immédiat et durera au-delà de la Seconde Guerre : jusqu'aux années cinquante, des fascicules à leur nom, ainsi que de nombreux autres épigones obéissant aux mêmes logiques narratives que leurs aventures, sont encore publiés, jusqu'à être progressivement évincés par les bandes dessinées. Dans les années soixante et soixante-dix, on retrouve encore les deux personnages à la radio, à la télévision et au cinéma. Mais revenons-en à leurs premières armes en Europe : déjà, dans les mois suivants leur introduction en

Allemagne, leurs aventures commencent à être publiées sur tout le continent, à commencer par la France, et ne tardent pas à être imitées par les maisons d'éditions locales, qui font paraître leur propre version des personnages. Une flopée de détectives et de cow-boys aux noms à consonnance anglo-saxonne fleurissent en Italie, en Espagne, en Suède, en Pologne, et dans bien d'autres pays encore. Et ce n'est pas seulement ces héros typiquement américains que l'on imite, mais aussi et surtout les logiques narratives et intermédiatiques qu'ils incarnent. Le bouleversement s'opère à plusieurs niveaux : d'abord, c'est un imaginaire moderne que l'on importe d'Amérique, celui de la grande ville et de la violence ultra technicisée, ensuite, c'est une certaine relation au personnage qui se développe, un personnage étroitement relié à son support d'origine, mais capable de s'en détacher pour se fondre dans d'autres formats sans rien perdre de son authenticité. L'arrivée des dime novels américains marque donc l'entrée définitive dans un nouveau régime de lecture, mais aussi dans un fonctionnement éditorial inédit, entièrement lié à la massification des produits, désormais écrits, imprimés et exportés en quantité industrielle. La circulation des objets littéraires est soudain portée à grande échelle, et surtout, elle comporte désormais des éléments qui excèdent largement l'œuvre en elle-même. En effet, comme le remarque justement J.L. Jobim, si l'on a longtemps étudié la circulation littéraire comme une simple passation de texte d'un espace défini vers un autre, impliquant une traduction d'une langue vers une autre, ce phénomène comprend en réalité des facteurs bien plus variés que ce mouvement unilatéral. La circulation d'une œuvre littéraire, et *a fortiori* d'un produit culturel, signifie avant tout la circulation de son support⁶. La matérialité de l'objet joue un rôle majeur dans sa réception locale, nationale et globale, et ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'un produit de masse, dont le système signifiant ne saurait se limiter au seul texte. Le dime novel, comme l'a montré M. Letourneux, est ainsi inséparable de son support matériel⁷. Il ne peut se comprendre que comme un objet médiatique s'inscrivant dans des logiques commerciales et industrielles globales, et véhiculant par ce biais un imaginaire moderne internationalisé et standardisé. C'est donc d'abord parce qu'il est un média, et non un simple texte dématérialisé, c'est-à-dire, d'après une définition de

⁶ Jobim, José Luís. *Literary and Cultural Circulation*, Oxford: Peter Lang, 2017, p. 13.

⁷ Letourneux, Matthieu. « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels », *Belphegor* [online], URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/2629>. Consulté le 29/04/21.

C. Huck, “un objet qui, par sa matérialité et sa signification, agit comme un agent transformatif⁸”, que le fascicule américain peut agir si profondément sur les mentalités européennes. C’est sa matérialité particulière autant que les traits caractéristiques de son écriture que les diverses nations s’approprient les unes après les autres.

Ainsi, les dime novels signent l’arrivée en Europe d’un nouveau type de littérature-monde, si l’on définit ce concept, avec D. Damrosch, comme une littérature “comprenant toutes les œuvres littéraires circulant au-delà de leur culture d’origine, dans leur traduction ou dans leur langage original, et qui deviennent activement présentes dans un autre système littéraire que le leur⁹”. Cette définition nous intéresse particulièrement, puisqu’elle suppose aussi que l’œuvre se manifeste différemment à l’étranger qu’elle ne le fait dans son contexte originel, et qu’elle gagne donc un sens nouveau dans le processus de circulation. Ce qui est vrai pour toute œuvre traduite trouve une résonance particulière dans le cas des fascicules américains, dont la *traduction*, comme celle de tout produit de masse, implique donc non seulement celle du texte, mais aussi celle du paratexte, de l’image, des méthodes publicitaires, bref, pour le dire rapidement, de l’ensemble de l’appareil transmédiatique qui constitue l’objet du fascicule. La traduction est donc aussi et surtout adaptation, appropriation, remaniement, avec des modalités et des buts variables - faire entrer dans un système culturel préexistant, adapter des normes trop peu familières, mettre en avant au contraire l’exotisme du texte, produire de nouvelles normes hybrides, etc. Mais ce phénomène d’appropriation ne s’arrête pas à l’objet lui-même et comprend aussi le développement de nouvelles pratiques dans la vie quotidienne, puisque les dime novels deviennent un objet essentiel du paysage contemporain pour les enfants et les adultes de toutes classes sociales. Ils engagent ainsi la mise en place de nouvelles “tactiques¹⁰” liées à leur lecture, c’est-à-dire de nouvelles formes de sociabilité, notamment parmi les plus jeunes, qui valent comme autant de signes d’une évolution culturelle profonde. Il serait en effet faux de prétendre, comme l’ont fait en leur temps les nombreux acteurs de la controverse des dime novels en Amérique comme en

⁸ Huck, Christian, “Travelling Detectives: Twofold Mobility in the Appropriation of Crime Fiction in Interwar Germany”, *Transfers* 2.3, 2012, p.120–143.

⁹ Damrosch, David, *What Is World Literature?*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2018.

¹⁰ Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1984.

Europe, que ces fictions populaires ne représentent au mieux qu'un stupide divertissement conçu pour le plus grand nombre, et au pire un dangereux objet de manipulation des masses. Comme l'a écrit A. Appadurai, l'idée du média et de la culture de masse comme nouveaux opiums du peuple, telle que l'a développée notamment l'école de Francfort, occulte le fait, très important, de la réception active de ces objets : "il est de plus en plus évident que la consommation des médias de masse à travers le monde provoque souvent la résistance, l'ironie, la sélectivité, et, de manière générale, une réaction active¹¹". Et c'est bien cette réception active, cette "appropriation sélective¹²", selon une expression de R. Rydell et R. Kroes, qui fait de l'arrivée des fascicules américains en Europe un événement culturel majeur. S'ils parviennent à durablement infiltrer la culture populaire européenne et à catalyser les dynamiques de massification des produits culturels déjà mises en place durant le siècle précédent, c'est parce qu'ils s'adaptent également à des besoins et à des normes nouveaux, et que leur américanité si décriée par leurs détracteurs et dont leurs consommateurs sont si friands est en fait le résultat hybride d'une rencontre entre un objet "original" et les représentations qu'il provoque chez une audience étrangère.

Ce que montrent ainsi les dime novels, au-delà de la mise en place des bases d'une culture de masse qui ne connaîtra son avènement que quelques années plus tard, c'est que l'imaginaire médiatique qu'ils véhiculent a un impact concret sur les pratiques et les mentalités. La culture médiatique montre combien les représentations influent sur la relation au monde, bien au-delà du mythe ou du rituel, ou de toute autre forme traditionnellement associée à l'imaginaire d'une société. L'imagination génère en effet, comme l'écrit A. Appadurai, des structures mentales aussi diverses que le sentiment d'appartenance ou d'exclusion, le voisinage, la nation, les économies morales, et a donc une force active qui excède largement le bonheur de s'échapper du réel. Le fait que les imaginaires transmis par le biais des fascicules américains soient internationalisés et transmédiateurs agit profondément sur leurs récepteurs et sur leur culture. Car c'est bien d'une véritable transformation en profondeur de la culture

¹¹ Appadurai, Arjun, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1998, p.7.

¹² Rydell, Robert W., and Rob. Kroes. *Buffalo Bill in Bologna : the Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 56.

populaire européenne dont il est ici question. Cette « culture populaire », comme le définit S. Hall, correspond en effet, plus qu' à un contenu que l'on peut clairement circonscrire et définir par des traits caractéristiques, plus qu' à une culture étant véritablement l'apanage des seules classes populaires ou étant conçue pour elles, le « sol sur lequel les transformations sont mises en marche¹³ » - un sol sur lequel s'opère constamment un double mouvement d'endiguement et de résistance. En d'autres termes, il n'y a de culture dite « populaire » que dans les affrontements entre les défenseurs d'une culture pensée véritable, distinguée, et les formes considérées comme non valables et exclues de cette première catégorie. La culture populaire, et tout spécialement la culture de masse – le terme de « culture populaire » renvoyant dans les années 1900 davantage à un folklore dit authentique et aseptisé par les élites auquel on cherche désespérément à se raccrocher plutôt qu'aux véritables objets culturels constituant l'horizon des classes populaires – se définit donc comme un champ de forces où est identifié ce qui relève ou non de la culture légitime. Et ce champ de forces, ou ce « sol », est particulièrement actif dans les décennies comprises entre 1880 et 1920, qui connaissent de profonds changements structurels, notamment du fait de la mise en place d'oppositions très marquées entre culture populaire, culture légitime et culture de masse, qui sont directement liées au développement de nouvelles formes culturelles importées des Etats-Unis durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les dime novels, forts de leur succès auprès des jeunes et de leur capacité à se propager très rapidement, et identifiés par les défenseurs de la bonne littérature comme une forme nocive et bas de gamme de littérature pour la jeunesse et de littérature populaire en général – la distinction n'étant pas toujours claire, puisque la foule est assimilée à un enfant inconséquent, irresponsable et dans une certaine mesure innocent -, représentent ainsi un immense défi et se situent en plein cœur de ces tensions. Ils marquent le début d'un conflit ouvert entre culture européenne légitime et culture américaine industrielle, et d'une assimilation de plus en plus marquée des Etats-Unis aux produits de masse et aux effets redoutables qu'ils exercent sur la foule. Les contemporains comprennent les enjeux liés à un nouvel imaginaire et à de nouveaux supports qui menacent leur domination culturelle. C'est

¹³ Hall, Stuart, "Notes on Deconstructing 'the Popular' [1981]", *Essential Essays*, Volume 1, New York: Duke University Press, 2020, p. 347–361.

donc le début de la reconnaissance d'une culture commerciale et américanisée qui se définit d'abord comme un affrontement entre ses récepteurs et ses censeurs et qui est cristallisée dans les débats autour de la notion d'*américanisation*, un terme déjà en vogue en Europe depuis quelques décennies et en passe de devenir une notion-clé dans les années suivantes. Si la période de l'entre-deux-guerres, explique S. Hall, marque la claire monopolisation de la culture populaire par les industries culturelles et l'avènement de la révolution technique, les années précédant la Première Guerre, comme le montre l'étude du phénomène des fascicules américains, contiennent déjà tous les ferments de cette américanisation future et tous les éléments des débats qui n'ont de cesse d'être rejoués depuis autour de la notion de culture de masse.

Nous chercherons donc à comprendre, dans les chapitres suivants, les modalités de ces profondes transformations culturelles et sociales importées et catalysées par les fascicules américains. Pourquoi et par quels moyens ont-ils représenté l'un des phénomènes culturels majeurs de ce début de siècle ? Comment sont-ils parvenus à infiltrer si durablement le tissu de la littérature populaire européenne et à la faire glisser vers ce qui a été plus tard qualifié comme de la littérature de masse ? Que disent leurs traductions et leurs épigones de la perception de l'Amérique qu'ils véhiculent et cristallisent ? Pour répondre à ces questions, notre étude, qui aura pour objectif de donner une perspective européenne sur le sujet, se concentrera en priorité sur les réceptions allemandes et françaises, deux pays où les fascicules ont été publiés en plus grand nombre et où les débats à leurs propos ont été les plus virulents, et ce jusqu'à l'interdiction des fascicules pendant la guerre. On étudiera aussi bien textes et paratextes que réceptions et traductions afin de saisir les nouvelles logiques introduites par les fascicules américains, ainsi que leurs spécificités par rapport à leurs homologues européens et leur réappropriation par des biais divers par lecteurs, traducteurs et éditeurs.

Notre premier chapitre reviendra sur le moment de l'arrivée de Buffalo Bill et de Nick Carter en Allemagne et sur la mise en place d'un système d'édition et de distribution inédit, basé sur une tension constamment maintenue entre la fascination provoquée par ces héros d'un autre monde et la familiarité de cet imaginaire et des supports du récit. Le deuxième chapitre s'attardera sur la controverse des dime novels et

s'appliquera à identifier la spécificité des discussions européenne, qui, contrairement aux débats américains, et contrairement à ce qui est parfois affirmé par les censeurs eux-mêmes, ne se limitent pas à une simple tentative de prise de contrôle de la classe bourgeoise sur la culture populaire. Au-delà des enjeux de lutte pour l'hégémonie culturelle éclot surtout la peur d'un monstre moderne d'un genre nouveau : l'américanisation de la culture européenne, c'est-à-dire sa détérioration, sa contamination par une industrie du divertissement de masse sans qualité esthétique ni morale aucune. Si l'américanisation constitue également une menace directe pour l'hégémonie culturelle bourgeoise, elle incarne surtout, comme nous le verrons, une angoisse grandissante face à un renversement de l'ordre mondial et une tentative de renforcement de sa propre identité dans un contexte de bouleversement majeur. Le troisième chapitre abordera plus en détails les mécanismes de traduction et d'adaptation mis en jeu par la récupération des fascicules américains par les maisons d'édition européenne. On y comparera des versions allemandes, françaises et italiennes des histoires de Nick Carter afin de montrer comment la traduction joue un rôle filtrant et remaniant dans la transmission et la commercialisation optimale des fascicules, et on l'on abordera le concept de traduction dans un sens plus large en cherchant à comprendre comment l'imaginaire et les structures narratives importés avec Nick Carter et Buffalo Bill sont rejoués dans leurs multiples épigones.

I – Une arrivée massive des fascicules américains sur le marché européen

1905. Buffalo Bill et Nick Carter arrivent en Allemagne, puis déferlent sur l'Europe en l'espace de deux années. C'est le début d'une célébrité qui se perpétue durant tout le XX^e siècle et même au-delà. Aujourd'hui encore, Buffalo Bill demeure une icône essentielle de la culture américaine mondialisée. Quant à Nick Carter, si son nom a été oublié, son univers criminel vit encore dans nos imaginaires. Pourquoi, alors, un succès si fulgurant en Europe? Quels sont donc les ingrédients d'une réussite qui n'a eu de cesse de provoquer autant de tentatives d'imitation que de controverses et de censures ? Surtout, en quoi ces ingrédients se différencient-ils de ceux de publications similaires, présentes en Europe depuis des dizaines d'années déjà? L'arrivée de Buffalo Bill et de Nick Carter sur les étals des librairies et des kiosques ne représente pas, en effet, un phénomène complètement nouveau. Des aventures et des enquêtes criminelles présentées sous forme de fascicules, on en trouve déjà des quantités au début du XX^e siècle. Pourtant, les jeunes - et moins jeunes - lecteurs se prennent de passion pour les deux héros. Et l'on distingue déjà ici un premier élément important : on n'achète plus les dime novels pour leur auteur - d'ailleurs inconnu - ou pour leur série même, épisode après épisode, mais bien pour leur personnage lui-même. Dans chaque fascicule, un épisode complet présente un nouvel exploit du héros. Cette restructuration narrative, en dehors du fait qu'elle ouvre les portes d'une nouvelle relation à la fiction, qui déborde d'elle-même et s'érige en véritable monde imaginaire, joue un rôle majeur dans les techniques de distribution et de vente des fascicules. Le chapitre suivant se concentrera sur les révolutions littéraire, éditoriale et commerciale importées en Europe par les fascicules américains, épousant et accélérant une mutation culturelle majeure en marche depuis les nombreuses évolutions techniques et sociétales ayant marqué le siècle précédent. Buffalo Bill et Nick Carter inaugurent une nouvelle compréhension de la culture pour la jeunesse et de la relation à la fiction en général, qui n'est plus seulement structurée par l'objet du livre, mais devient une expérience transmédiatique directement liée à l'expérience moderne de la spectacularisation de l'espace et des objets et du développement de la publicité dans la presse et dans la ville.

1. L'introduction des fascicules Eichler, une opération commerciale réussie

From New York to Dresden, un coup de maître éditorial

L'arrivée des dime novels américains sur le marché européen en 1905 n'a rien d'un hasard. Elle résulte au contraire d'une longue expérience des mondes de l'édition européen et américain, ainsi que d'une observation méticuleuse des besoins des jeunes lecteurs. Paul Richard Alwin Eichler n'en est pas à son coup d'essai : établi à New York depuis 1883, il est naturalisé américain une dizaine d'années plus tard, et traverse régulièrement l'Atlantique pour assurer la circulation des fascicules qu'il commercialise entre les deux continents. Il a fondé à New York la branche américaine de la maison Münchmeyer, spécialisée dans la littérature populaire et dans le colportage depuis le début des années 1960, et il importe de Dresde des titres à succès qu'il fait traduire en anglais, tout en conservant les illustrations originales. Il possède en outre sa propre maison d'édition de partitions de notes de musique¹⁴. Très vite, Eichler comprend donc qu'à l'heure de l'impression de masse et de la transformation du lectorat, les vieilles logiques d'exportation et d'importation ne fonctionnent plus. Il ne s'agit plus de jouer sur la renommée d'un auteur à succès pour faire traduire son bestseller dans une autre langue, mais de faire circuler des séries entières dont les éléments standardisés seront en mesure de répondre aux appétits de lecture d'un (jeune) public de plus en plus nombreux.

Les choix éditoriaux d'Eichler témoignent bien de cette prise de conscience d'enjeux nouveaux. Constatant le succès de la thématique de l'Ouest américain dans les dime novels d'outre-manche, il fait traduire les histoires de Karl May en 1886 en adaptant leur format aux habitudes de lectures des jeunes Américains. *Mariano or Hunted around the World (Waldröschen oder die Rächerjagd rund um die Erde)*, l'un des plus grands succès de l'écrivain allemand, paraît en cent-quinze tomes de vingt-quatre pages et devient très populaire aux Etats-Unis, à tel point qu'Eichler, bien avisé de

¹⁴ Huck, Christian. *Wie Die Populärkultur Nach Deutschland Kam : Transatlantische Geschichten Aus Dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Textem Verlag, 2018, p. 39.

son lectorat, fait également imprimer en Amérique une version originale pour les enfants d'immigrés allemands. Et ces logiques de circulation ne se limitent pas aux échanges entre Europe et Amérique. Après avoir fondé sa propre maison d'édition à Berlin en 1898 et avoir développé des succursales à Hambourg, Dresde, Hanovre et dans d'autres petites villes d'Allemagne, il tente de vendre l'édition américaine du roman de Karl May en Grande-Bretagne. Il cherche également à développer son activité au-delà des frontières allemandes en rachetant la maison française Haar & Steinert en 1898¹⁵.

C'est lorsque Karl May refuse de s'inspirer des aventures du déjà célèbre Buffalo Bill pour en écrire une version européenne qu'Eichler décide d'acheter les droits de deux dime novels américains à succès publiés par la maison Street & Smith pour les importer d'abord en Allemagne, puis progressivement dans toute l'Europe. La première de ces séries est donc une traduction du dime novel *The Buffalo Bill Stories*, qui commence à paraître en 1901 aux Etats-Unis, et qui fait le récit des aventures rocambolesques du célèbre chasseur de bison - un héros déjà familier du lectorat européen, comme nous le verrons plus tard. *Buffalo Bill, der Held des Wilden Westens* est publié en Allemagne dès 1905. La seconde série ne concerne pas l'imaginaire du Grand Ouest, mais fait appel à un univers plus moderne, plus exotique, et donc plus fascinant encore, celui du grand policier américain Nick Carter. La série des *Nick Carter Weekly* paraît en Allemagne en 1906 sous le titre de *Nick Carter, Amerikas Größter Detektiv*. L'année suivante, les deux séries sont publiées en France. En 1908, elles sont traduites en italien, flamand, espagnol, tchèque, suédois, hongrois, polonais et russe¹⁶. Leur succès est phénoménal. En quelques mois, toute l'Europe est submergée par une vague de fascicules. Partout, on s'affole de les voir envahir les lieux les plus divers et contaminer les jeunes esprits. Cette sensation d'invasion est accrue par les innombrables imitations locales de Nick Carter et de Buffalo Bill qui prolifèrent alors entre les mains du jeune public. En effet, le coup de maître éditorial réalisé par Eichler ne passe pas inaperçu, et bientôt, la plupart des maisons spécialisées dans la littérature populaire s'empresse de

¹⁵ *idem*, p. 41.

¹⁶ Cristofori, Franco, Menarini, Alberto (ed.), *Eroi dei Racconto Popolare*. Bologna : Edison, 1986, p. 19.

faire paraître de nouveaux épigones pour concurrencer les productions allemandes. Elles se mettent elles aussi à suivre une logique commerciale jusqu'ici inexplorée. C'est la première fois qu'un éditeur concentre son affaire sur une entreprise industrielle de récupération, de traduction et de mise en circulation d'œuvres préexistantes, rachetant les séries d'un pays pour les diffuser dans un autre, comme le remarque M. Letourneux :

“Non seulement l'éditeur publie les deux séries dans plusieurs pays, mais il va rapidement les décliner dans des productions similaires [...]. C'est là l'étonnante modernité d'Eichler que de concevoir une véritable industrie européenne, dans laquelle l'éditeur ne publie quasiment aucun texte original, mais se contente de traduire, d'un pays à l'autre, la matière qu'il rachète à d'autres¹⁷.”

Ces fascicules, bien que certainement imprimés au 107, Rosenstraße à Dresde, portent tous la mention “imprimé à New York”, comme une preuve supplémentaire de leur authenticité et de leur américanité. La filiale implantée à Milan prend le nom de “Casa Editrice Americana” (en France, en revanche, le nom de la maison d'édition d'Eichler ne s'américanise pas, mais s'intitule sobrement “Eichler, librairie allemande”¹⁸). Pendant sept ans, l'immense entreprise montée par Eichler publie ainsi des millions de fascicules jouant sur la fascination provoquée par ces héros venus d'un autre monde, un monde ultramoderne, rapide et futuriste qui agite aussi bien les passions des jeunes lecteurs que celles des défenseurs d'une culture populaire plus morale et surtout plus européenne, pour qui ces nouvelles publications venues de l'étranger sont un véritable poison. Les mesures de répression et de censure mises en œuvre par ces diverses institutions publiques et privées finissent par ralentir sensiblement les affaires de la maison. Au début de l'année 1912, Eichler, au bord de la ruine, ne parvient pas à obtenir de nouveaux prêts et met fin à ses jours. Sa mort précoce ne sonne cependant pas le glas de l'ère des dime novels, qui restent populaires en Europe jusqu'aux années 1950. Sa propre société lui survit jusqu'à la guerre, au grand dam de ses détracteurs.

¹⁷ « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels », *op.cit.*

¹⁸ *Eroi del racconto popolare*, p.19.

Structure narrative, révolutions matérielles et stratégies commerciales : un nouveau payant

Pourquoi un succès si foudroyant et si durable ? Pourquoi un tel scandale à travers l'ensemble du Vieux Continent ? Un premier élément de réponse se situe dans la structure même de l'objet qu'Eichler décide d'importer en Europe plutôt que dans son contenu, auquel nous reviendrons dans les pages suivantes. En effet, Eichler ne se contente pas de faire découvrir au jeune public européen des héros qui leur ouvrent les portes d'un imaginaire nouveau, mais il les familiarise également à un mode de consommation inédit qui rompt avec les pratiques anciennes associées à la littérature populaire. Les épisodes de Buffalo Bill et de Nick Carter ne sont pas distribués de porte en porte par des marchands ambulants : on les retrouve pour quelques centimes dans les points de vente les plus divers, dans les gares, les kiosques, les tabacs, les marchands de légumes - bref, dans tout endroit où l'œil du jeune passant est susceptible d'être attiré par leurs couvertures éclatantes et leurs titres racoleurs. Jusqu'ici, la « littérature de quat' sous » avait été immanquablement associée à la figure du colporteur, apparue en Europe à la fin du XVIII^e siècle. Propagateur de récits en tout genre et de nouvelles, de recettes et de chansons, véritable pont entre la ville et ses périphéries plus ou moins lointaines, il joue pour les populations péri-urbaines et ouvrières un rôle social et spirituel majeur¹⁹. Mais cette pratique pose de nombreux problèmes aux éditeurs. Non seulement le colportage s'attire mauvaise réputation du fait de la mauvaise qualité de sa marchandise et des astuces marchandes plus ou moins honnêtes qu'il implique, mais les paiements s'avèrent de plus difficiles à organiser et les abonnements impossibles à mettre en place au vu des revenus trop bas du public visé. Le colporteur échoue ainsi souvent à convaincre ses clients de lui acheter les titres successifs du roman-feuilleton qu'ils ont entamé, ce qui a pour conséquence l'arrêt prématuré de nombreuses séries et avec lui des pertes financières non négligeables²⁰. Par ailleurs, les jeunes lecteurs, qui n'entrent pas directement en contact avec le vendeur, ne peuvent pas exercer librement leur maigre pouvoir d'achat. Ce sont leurs parents qui entrent en contact avec le colporteur. Or, cette

¹⁹ Schenda, Rudolf. *Die Lesestoffe der Kleinen Leute : Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Beck, 1976, p. 25.

²⁰ *Wie Die Populärkultur Nach Deutschland Kam*, p. 44.

jeunesse représente désormais une part importante du marché du livre. En 1900, dix millions d'Allemands ont entre dix et vingt ans, et les trois quarts des habitants des grandes villes ont moins de trente-cinq ans. Il faut donc trouver un moyen de mobiliser cette population en développant un produit non spécialement conçu pour elle, mais aussi directement accessible par elle.

Les fascicules d'Eichler apportent alors une solution commerciale inédite à ces problèmes et signent la fin du colportage. En 1905, la *Zentralverein Deutscher Kolportagebuchhändler* est ainsi renommée *Central-Verein Deutscher Buch- und Zeitschriftenhändler*, marquant la fin d'une époque et un véritable tournant dans la commercialisation de la littérature populaire. La clé du succès des fascicules d'Eichler tient non seulement à l'envahissement méthodique de l'espace public par l'affichage de couvertures ou par la disposition de fascicules sur tous les espaces de vente disponibles, ni exclusivement à un prix concurrentiel - bien que *Buffalo Bill* et *Nick Carter* ne soient pas les titres les moins chers du marché, comme le rappelle H. J. Galle : vendus pour vingt pfennigs, ils restent deux fois plus chers que les parutions des *Jugend- und Volk Bibliotheken*, qui comptaient jusqu'alors parmi les publications jeunesse les plus populaires²¹ -, mais aussi et surtout à l'introduction du fascicule à histoire close. Un numéro contient désormais une seule histoire indépendante du déroulement de la série. La cohérence de la série ne tient plus à la succession logique de ses épisodes, mais à la récurrence de son héros principal. C'est ce dernier détail qui est change la donne. L'Allemagne a certes déjà connu des fascicules à histoire close, bien qu'avec un format différent : dès l'année 1877, Julius Bagel commence à publier la série des *Kleine Volks-Erzählungen*, dont chaque numéro comporte soixante-quatre pages et est vendu pour vingt-cinq pfennigs. La plupart de ces séries, cependant, se terminent autour de 1905, c'est-à-dire au moment de l'avènement des dime novels américains en Allemagne²². Le fait qu'elles fonctionnent également sur une structure narrative close ne suffit plus, puisque l'attractivité des fascicules américains repose également sur leur héros, marqueur qui se substitue à l'auteur ou à la parution en « bibliothèques ».

²¹ Galle, Heinz J., *Groschenhefte : Die Geschichte Der Deutschen Trivalliteratur*, Frankfurt/Main : Ullstein, 1988. p. 18.

²² *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam*, p.49.

Ce qui a raison du succès des petites bibliothèques et autres séries à histoires et protagonistes multiples, c'est donc l'arrivée sur le marché des *Heldserien*, les séries à héros unique, et surtout de ce que ces séries représentent, c'est-à-dire un "objet sémiotique global", comme l'écrit M. Letourneux²³. Certes, le lecteur est désormais à la fois libre de se procurer par lui-même un objet disponible à peu près partout où il peut poser les yeux lors d'une promenade en ville et libre de manquer un ou plusieurs épisodes sans pour autant abandonner la série, dont le charme tient désormais moins au fil narratif continu qu'à la force de séduction de son personnage principal et des intrigues courtes et haletantes dans lesquelles il s'illustre. Mais aussi et surtout, les fascicules d'Eichler proposent une expérience littéraire nouvelle qui repose moins sur leur contenu que sur leur support. Le fascicule lui-même, cet objet au format standardisé dont l'histoire autonome ramassée sur trente-deux pages ne saurait fonctionner sans sa première de couverture illustrée, sa banderole aux couleurs agressives et son titre alléchant, est au cœur de la fascination des lecteurs et des reproches des censeurs :

"Suivant une dynamique de standardisation du produit qui anticipe sur le fordisme industriel, Eichler achète non seulement des textes, mais aussi un format, en prenant soin d'acquérir en même temps les illustrations de couverture, reproduites à l'identique dans tous les pays, et une forme éditoriale, l'hebdomadaire romanesque de récits complets à personnage récurrent²⁴."

²³ "Incidences des supports", op.cit.

²⁴ idem.

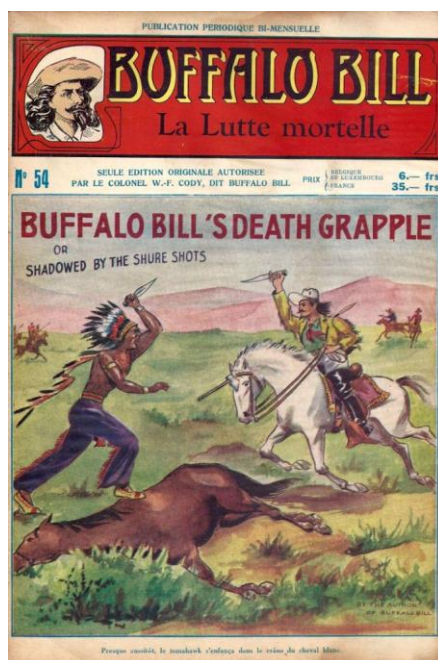


Fig. 1 : Un exemplaire de la série des Buffalo Bill, le Héros du Far-West publiée par Eichler entre 1906 et 1914.

Ainsi, les innombrables épigones de Nick Carter et de Buffalo Bill reprennent tous le format iconique de ces produits “originaux”, dont le simple aspect crie leur authenticité, ou du moins leur exotisme. Surtout, chacun reprend à son compte le principe du héros – ou plus rarement de l’héroïne - unique, signalant ainsi l’existence d’un nouveau pacte de lecture. Ce n’est plus à l’auteur que le lecteur s’intéresse désormais avant d’effectuer son achat, mais au personnage lui-même. Ce n’est plus le nom d’un Karl May, mais celui d’un Nat Pinkerton, copie conforme de Nick Carter, ou d’un Texas Jack, réplique de Buffalo Bill, qui suscite désormais l’intérêt. Comme l’explique M. Letourneux, le héros fictif, et par extension l’éditeur, deviennent maintenant des figures d’auctorialité, introduisant ainsi un objet littéraire d’un genre nouveau, où séries “médiatique, éditoriale et diégétique [forment] des réalités indissociables, dont l’articulation produit une nouveauté radicale indépendamment de la nouveauté des récits eux-mêmes²⁵”. A compter des années 1910, le héros récurrent devient ainsi un marqueur essentiel de nombreux genres de la littérature populaire, à commencer par le récit policier et le récit d’aventure.

²⁵ idem.

Affirmation du rôle de l'éditeur, disparition progressive de l'auteur et avènement du "lecteur-roi"

Cette nouvelle relation au texte, imposée par des logiques commerciales et industrielles modernes, influe à la fois sur les manières d'écrire et sur la réception de ces objets. La littérature dite "industrielle" n'en est certes pas à ses débuts, mais jusqu'ici, c'est-à-dire jusqu'à l'introduction d'un personnage-auteur, la figure auctoriale était demeurée intacte. Les adresses au lecteur s'inscrivaient dans des mécanismes assez classiques où l'échange entre le narrateur et ses auditeurs se cantonnait à l'espace du texte, et chacun conservait son rôle : à l'auteur d'inventer l'histoire et de mêler sa voix à celle du narrateur de manière plus ou moins prononcée et plus ou moins ironique, au lecteur de voir se dérouler cette narration au fil des épisodes. Les dime novels américains et les nouvelles logiques qu'imposent leur support changent la donne, comme le montre très bien C. Bold. Étudiant "l'industrie de fiction" que représentent les dime novels, elle distingue trois moments successifs de leur développement qui mènent à la perte graduelle de l'autorité de l'auteur : l'affirmation de la voix individuelle et ironique de l'auteur à leurs débuts, la prise en charge du pacte de lecture par l'éditeur au tournant du siècle et l'affirmation du rôle créateur du lecteur dans le processus commercial de production de la fiction avec les pulp fictions²⁶. Si les débuts du dime novel, entre les années 1860 et 1880, ont permis un certain jeu avec les conventions de la relation de l'auteur à son lecteur, avec des auteurs de renom tels que Ned Buntline, Edward Ellis, Prentiss Ingraham ou Edward Wheeler, qui s'amuse à commenter les actions de leurs personnages et à rappeler les conditions de travail de l'écrivain soumis à un contrat strict, c'est avec l'arrivée sur le marché de la maison d'édition Street & Smith en 1889 que de nouvelles pratiques se développent. La voix individuelle de l'auteur disparaît peu à peu, à mesure que l'adresse au lecteur prend de l'ampleur, puisqu'elle ne se limite plus désormais au texte lui-même, mais occupe une place spécifique et essentielle dans le paratexte. Et c'est l'éditeur, cette fois, qui prend en charge l'échange avec le public. Les premières séries publiées par Street & Smith, à l'image de celles qui sont plus

²⁶ Bold, Christine. "The Voice of the Fiction Factory in Dime and Pulp Westerns." *Journal of American Studies* 17.1 (1983): 29-46.

tard importées par Eichler, font ainsi la part belle au courrier des lecteurs. Un appareil de communication singulier fonctionne autour du récit, assénant sans cesse l'existence réelle du personnage principal. Si les histoires ne sont pas toujours elles-mêmes tenues pour véridiques, elles sont au moins toujours inspirées, au dire de l'éditeur, de la vie réelle et passionnante d'un individu ayant vraiment existé, parfois même encore actif à l'heure de la publication des fascicules. Dans la version originale de la série des *New Nick Carter Weekly*, publiée par Street & Smith à partir de 1903, on apprend par exemple que les péripéties du détective nous sont rapportées par son fidèle cousin et assistant, Chick Carter. Si cette mention disparaît dans les versions européennes, le pacte de lecture demeure similaire. Le détective est présenté comme un personnage réel, et le public mord à l'hameçon avec grand plaisir : sur la page des lecteurs que l'on retrouve à chaque numéro, on peut lire les messages passionnés de jeunes et moins jeunes admirateurs de Nick Carter et de ses imitateurs, persuadés de l'existence de leur héros. Un journaliste américain rapporte ainsi les paroles de E. Borchman, un employé d'Eichler commentant les courriers reçus des lecteurs :

“Les histoires de Buffalo Bill et de Nick Carter que nous publions en série aujourd'hui sont celles de personnes réelles aux yeux des jeunes esprits, et nous leur parlons de leurs exploits comme de “faits véritables”. Nous recevons de nombreuses lettres de jeunes lecteurs européens qui le prouvent [...]. Des jeunes filles devenues de grandes admiratrices de l'allure et des actions héroïques de Buffalo Bill nous écrivent constamment pour obtenir des photos dédicacées. L'autre jour, un jeune homme a écrit à notre bureau new-yorkais depuis une petite ville allemande pour nous dire qu'il avait de vraies capacités de détective et qu'il voulait s'entretenir avec 'Nick Carter' au sujet d'un éventuel recrutement, pour pouvoir l'accompagner dans ses grandes chasses à l'homme. Même des adultes ont été trompés par le réalisme naïf que nos auteurs américains réussissent à donner à leurs histoires, notamment en employant des noms de personnages vivants ou de localités réelles²⁷.”

²⁷ “Nick Carter in Europe. The Famous ‘Detective’ in Great Vogue”, *Printer's Ink*, 1908. Traduction personnelle.

L'évident chauvinisme qui déborde de ces lignes, dans lesquelles la nation américaine apparaît comme l'horizon unique et idéal des classes populaires européennes, ne témoigne pas moins d'un réel effet de fascination, et surtout d'un mode de lecture nouveau qui voit le jour avec la modernité. Cette relation à la fiction, ici qualifiée de naïve, mais qui est en réalité teintée d'ironie, est en fait déjà à l'œuvre dans les romans d'Arthur Conan Doyle, comme le rappelle M. Saler : les aventures de Sherlock Holmes, en mêlant éléments imaginaires et effets de réels imitant les techniques journalistiques et académiques (notes de bas de page, cartes, photographies, etc.), inaugurent un rapport nouveau au « faux » de la fiction, où le ou la lecteur.ice est constamment tenté.e de croire à l'existence véritable du personnage, sans pour autant y croire *vraiment*²⁸. Ce goût pour un univers que l'on sait à la fois magique et factice se développe dans les premières décennies du vingtième siècle, favorisant, selon M. Saler, la constitution de mondes fictionnels dans lesquels les lecteurs jouent un rôle actif, à une époque où l'industrialisation massive favorise le développement d'un nouveau type d'enchantement et d'irrationalité. Ce rapport semi-ironique à la fiction moderne prend donc racine avant le succès des aventures de Nick Carter et de ses compères, mais se développe pleinement avec la banalisation de leur paratexte fonctionnant comme une publicité faite en permanence pour un personnage vivant une vie merveilleuse de l'autre côté du globe. Le texte lui-même vante constamment la célébrité du personnage et répond à l'appareil publicitaire mis en place autour de lui. On peut lire par exemple, dans l'un des premiers tomes parus en France des aventures de Buffalo Bill, les lignes suivantes : « On racontait cent étranges histoires sur Buffalo Bill et ses audaces, sur les périls où il s'en était fallu de l'épaisseur d'un cheveu qu'il ne succombât, et sur ce qu'il avait fait pour le bien de la frontière, depuis les sources du Missouri jusqu'à la région du Rio Grande²⁹ ». Le public est donc constamment poussé à croire à l'existence de ce personnage universellement connu, tout en étant bien capable de mesurer l'ineptie de ces indications géographiques. Le mécanisme fonctionne et le courrier des lecteurs devient partie intégrante de l'épisode, jusqu'à se transformer, dans certains dime novels, en un objet de communication directe entre éditeurs et récepteurs et appuie ce rapport semi-ironique.

²⁸ Saler, Michael T., *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Oxford Univ. Press, 2012, p. 123.

²⁹ « Sur la piste de la Terreur du Texas », *Buffalo Bill, le Héros du Far West*, n°4, Editions Eichler, 1906.

Le jeune public peut s'adresser à son héros et est même fréquemment consulté quant au déroulement de l'histoire à l'avenir, créant un espace fictionnel ambivalent montrant à la fois les ficelles d'un fonctionnement industrialisé cherchant avant tout à répondre à la demande, et continuant à prétendre à la véracité de son personnage pour exciter la curiosité de ses lecteurs. C. Bold note que les pulp fictions approfondissent ce mécanisme en anonymisant encore davantage l'auteur, qui devient un simple exécutant chargé de traduire les envies de lecture de son public, souvent consulté sous la forme de questionnaires à choix multiples à la fin de chaque épisode. La fiction devient alors une machine à fantasmes quasi parfaite, fonctionnant grâce à la manipulation de rôles narratifs préformatés.

Les fascicules d'Eichler, en introduisant la fiction populaire à héros unique sur le marché européen, inaugurent donc des techniques littéraires et commerciales inédites qui bouleversent tout à la fois le marché de la presse, les imaginaires et les manières d'écrire. Les solutions pratiques que représentent les fascicules à histoire close redéfinissent les termes du pacte de lecture traditionnel en faisant progressivement disparaître la figure de l'écrivain et ouvrent de nouvelles façons de consommer cette littérature, dont l'accessibilité semble plus réelle que jamais, puisque les lecteurs ont désormais un contact privilégié avec un univers fictionnel qui interagit directement avec leur propre perception du monde. La standardisation des supports, qui représente d'abord une révolution industrielle et commerciale, impacte ainsi tout aussi profondément imaginaires. Les fictions américaines, ou américanisées, font maintenant partie du paysage quotidien de l'Europe du début du XX^e siècle. Mais de quels imaginaires parle-t-on au juste ? Quelles images, quelles narrations, quels univers sont véhiculés par les fascicules, et pourquoi fascinent-ils autant ?

2. Le fascicule américain dans le paysage de la littérature populaire européenne : un choc des cultures ?

Meurtres, enquêtes et chasse aux Indiens, des histoires familières

La véritable révolution du fascicule d'Eichler ne tient donc pas tant à son contenu qu'à sa matérialité, qui bouleverse profondément les pratiques de lecture, d'écriture et de commercialisation, marquant le début d'une nouvelle ère et d'une nouvelle échelle de la littérature industrialisée. La sérialisation et la standardisation des récits posent les jalons de nouvelles habitudes de consommation qui survivent encore jusqu'à nos jours. Mais qu'en est-il des histoires racontées ? Séduisent-elles véritablement par leur originalité ? Le fait est que les détectives et les cow-boys ont déjà fait leurs armes depuis bien longtemps en Europe. En choisissant d'importer deux séries jouant sur deux parties bien distinctes de l'imaginaire américain, le Grand Ouest et la mégapole moderne, Eichler cherche à s'inscrire dans des habitudes de lecture remontant à plusieurs décennies déjà³⁰. Les chasses aux Indiens et aux criminels sont des motifs appréciés du jeune public comme du lectorat plus âgé, qui les a côtoyés dans sa jeunesse. Pourtant, les dime novels américains présentent bel et bien quelque chose de neuf et de fascinant, une variation qui ne concerne pas seulement leur support, mais aussi leurs éléments narratifs eux-mêmes. Pour identifier les modalités de renouvellement de ces thématiques bien connues, penchons-nous d'abord sur leur généalogie en Europe. Quand, comment et par le biais de quels supports apparaissent-elles ? Pourquoi représentent-elles une aubaine pour Eichler et pour la multitude d'éditeurs qui, après lui, publient des histoires de détectives et de cow-boys aux noms américanisés ?

Lorsque les fascicules d'Eichler arrivent en Allemagne en 1905, ils n'introduisent pas le personnage de Buffalo Bill auprès du public européen. Buffalo Bill, de son vrai nom William Frederik Cody (1846-1917), est déjà connu de tous depuis la fin des années 1880. Ce chasseur de bison aux prises extraordinaires, qui approvisionne les employés des chemins de fer Kansas Pacific Railway dans les

³⁰ "Incidence des supports", op. cit.

années 1860, finit par faire les gros titres et à apparaître dans plusieurs dime novels américains. En 1869, Ned Buntline, écrivain à succès de récits d'aventure, est le premier à en faire son héros dans les pages du *New York Weekly*³¹. Il est à l'origine d'une véritable légende que Cody lui-même exploite durant les dernières décennies de sa vie : fort de son succès, il lance le *Buffalo Bill's Wild West Show*, un spectacle à sensations inspiré de l'imaginaire de l'Ouest qu'il exporte également en Europe. La plupart des personnages qui y sont mis en scène seront ensuite repris par les auteurs de dime novels (*Calamity Jane*, *Texas Jack*, *Pawnee Bill*...). En 1886, Cody est invité à l'exposition américaine de Londres. Son spectacle fait un tabac, attirant les foules comme les plus hauts personnages - la reine Victoria elle-même vient y assister. Ce succès lance une tournée à travers l'Angleterre, puis sur le Vieux Continent. Cody fait jouer sa troupe à l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, où plus de dix mille spectateurs assistent au spectacle. La tournée continue ensuite en Espagne, en Italie et en Allemagne, avant de revenir en Angleterre. Dans chaque pays, on présente d'authentiques Indiens se livrant à de fascinantes scènes de guerre, on montre de véritables armes de cowboys, des chevaux, des soldats, et l'on ajoute selon les pays des éléments divers, comme par exemple des cavaliers arabes en Allemagne ou des chasseurs canadiens en France, pour rajouter à l'exotisme de la chose ou pour faciliter le rattachement au récit national³².



Fig. 2 : Une affiche originale du *Buffalo Bill's Wild West Show*. On y reconnaît la typographie et l'esthétique animée et naïve que l'on retrouve quelques années plus tard sur la couverture des dime novels.

³¹ *Eroi del Racconto popolare*, II, op.cit., p.23.

³² Rydell, Robert W., and Rob. Kroes. *Buffalo Bill in Bologna the Americanization of the World, 1869-1922*. Chicago: U of Chicago, 2005, p. 118.

Si le succès de Buffalo Bill est si conséquent, c'est qu'il joue sur un imaginaire de l'Ouest américain déjà bien implanté en Europe. Comme l'écrivent R. Rydell et R. Kroes, "le *Grand Ouest* a fait un bond dans une mare déjà remplie d'images de l'Ouest américain³³". On peut aisément faire remonter ces images à une longue tradition de littérature de voyage qui se développe tout au long du XIX^e siècle, et dont le ton informatif et littéraire laisse peu à peu la place à des récits d'aventure essentiellement destinés aux enfants car naïfs et répétitifs, dont la coloration nationaliste est très appuyée, notamment en Allemagne³⁴. Le thème des Indiens gagne alors en popularité, notamment avec les parutions des romans de Fenimore Cooper. Karl May exploite après lui cette thématique avec des personnages comme Winnetou et Old Shatterhand, qui rencontrent un grand succès dans toute l'Europe. De nombreux autres auteurs contribuent au développement de cet imaginaire, comme Moellhausen en Allemagne, Aymard en France, ou encore Reid en Angleterre. Si beaucoup d'entre eux sont traduits et lus dans différents pays avec un même enthousiasme³⁵, chaque nation nourrit une relation particulière avec l'Ouest : pour les Allemands, les Indiens opprimés représentent de poétiques alter ego qui incarnent un sentiment de nostalgie grandissant face à la disparition de la nature menacée par le progrès de l'industrialisation, tandis que pour les Français, cow-boys, Indiens et bisons forment plutôt un univers à l'attrait anthropologique et exotique de plus en plus apprécié. Au cours du XIX^e siècle, les Indiens occupent donc des positions variables, oscillant entre sauvages sanguinaires et nobles âmes victimes de la mégalomanie américaine. Le Buffalo Bill's Wild West Show, en mettant en scène, comme ce sera plus tard le cas dans les fascicules exportés en Europe, de "bons" et de "mauvais" Indiens, épouse donc ces visions parfois contradictoires et rencontre parfaitement les projections européennes³⁶.

La série des Buffalo Bill qu'Eichler diffuse en Europe joue donc sur la familiarité d'un genre et d'un personnage, bien que des éléments narratifs nouveaux entrent en jeu. La conquête de l'Ouest n'a plus la dimension tragique et dangereuse que

³³ *ibid.*, p. 111.

³⁴ Wild, Reiner. *Geschichte Der deutschen Kinder- Und Jugendliteratur*. J.B. Metzler, 2016, p. 194.

³⁵ Björk, Ulf Jona. "The Dangerous Prairies of Texas: The Western Dime Novel in Sweden, 1900-1908." *Swedish-American Historical Quarterly* 55.3, 2004, p. 165.

³⁶ *Buffalo Bill in Bologna*, op. cit., p.116.

Fenimore Cooper lui avait conférée : au début des années 1900, il s'agit moins de mettre en scène un tueur de peaux-rouges qu'un noble héros proche de la nature et capable de reconnaître la grandeur de ses ennemis. Au moment de l'écriture de la série qui sera connue en Europe, le problème indien est déjà résolu, et les tribus sont cloîtrées dans des réserves et ont perdu leur statut de menace. Buffalo Bill est donc plutôt l'ami de sages Indiens qu'il aide à se défendre contre des blancs hors-la-loi ou des pairs rebelles refusant se plier au bon ordre de l'envahisseur³⁷. Même lorsque ces Indiens sont des ennemis, ils ne sont plus les figures sanguinaires des décennies précédentes. Dans le quatrième épisode de la série publiée en France, on lit ainsi ce passage à propos de la manière dont la tribu ennemie de Buffalo Bill et de ses soldats traitent leurs otages féminins : « Jusque-là les Comanches les avaient traitées avec certaines démonstrations de respect, et elles avaient l'espoir que, même si des amis ne venaient pas à leur secours, elles seraient tôt ou tard mises à rançon, car elles avaient entendu parler de cas semblables. On ne leur liait les mains que lorsqu'on faisait la halte générale pour dormir, mais on les surveillait constamment, et elles n'avaient pas encore entrevu la moindre chance de s'échapper³⁸. » On est face ici à des ennemis sages et respectueux, et donc, aux yeux des auteurs américains et des traducteurs européens, déjà occidentalisés.

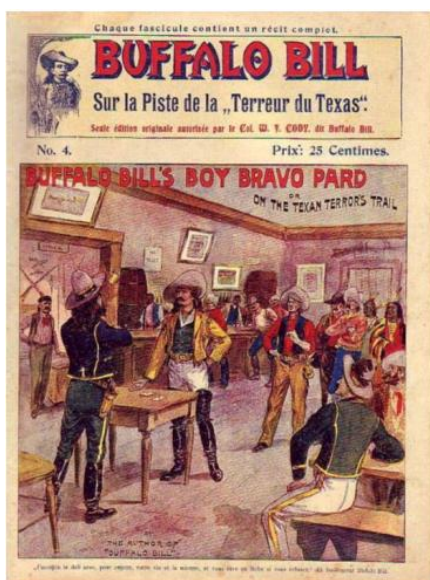


Fig. 3 : La première de couverture du quatrième tome des aventures de Buffalo Bill paru en France, intitulé Sur la piste de la Terreur du Texas.

³⁷ *Eroi del racconto popolare*, II, op.cit., p.43.

³⁸ Sur la piste de la Terreur du Texas, *Buffalo Bill, le Héros du Far-West*, n°4, Editions Eichler, 1906.

On observe donc un changement notoire dans la nature de l'intrigue et dans la figure du héros. Ce qui intéresse, ce n'est plus tant la conquête et ses périlleuses péripéties que les composantes d'un imaginaire que l'on a l'impression de pouvoir toucher du doigt. Buffalo Bill fascine car il a l'étoffe d'un *vrai* héros de l'Ouest Américain. En comparaison avec ses prédécesseurs, il porte la marque de la véritable *America*, celle qui s'expose dans les couvertures criardes des fascicules et dans leurs titres d'abord laissés en langue originale, et que l'on avait déjà pu voir en action lors des fameux shows donnés quelques années plus tôt. R. Rydell et R. Kroes, citant l'exemple de Carl Hagenbeck et Hans Stosch-Sarrasani, deux entrepreneurs allemands respectivement directeurs de zoo et de cirque qui ont présenté en 1910 et 1912 des spectacles de sioux au sein de leur établissement sans rencontrer le succès attendu, soulignent l'importance du besoin d'authenticité des Européens. Ce qui est recherché à travers Buffalo Bill et les divers médias qui relaient son personnage, c'est l'authentique export de l'identité américaine, "the real thing" - un désir encore bien réel de nos jours, où des marques comme Coca-Cola et Levi's exportent leurs produits comme "authentiquement américains"³⁹. Ce qui intéresse, c'est la *vraie* arme de cowboy avec laquelle tire William Cody, le *vrai* fascicule soi-disant imprimé à New-York. A l'heure de la multiplication des artefacts et de l'internalisation des imaginaires, le sentiment d'avoir accès à un véritable bout d'Amérique a plus de puissance encore que les images exotiques de combats d'Indiens et de colons.

Tout comme Buffalo Bill, le personnage de Nick Carter s'inscrit lui aussi dans une longue tradition littéraire, qu'il contribue largement à renouveler. Romans criminels et policiers, romans d'aventure, récits des bas-fonds constituent tous des variations sur un même imaginaire européen, celui du crime et de son univers horrible, qui se développe tout au long du XIX^e siècle. D'après W. Nutz, le roman de détective - un terme générique qui, selon lui, recouvre plusieurs catégories de romans du crime - devient un véritable genre au moment où les monarchies absolues s'effondrent et que l'évolution du système judiciaire amène à reconsidérer les statuts

³⁹ *Buffalo Bill in Bologna*, op. cit., p. 115.

de la preuve et de l'indice dans le processus d'enquête⁴⁰. Son acte de naissance est véritablement signé par la publication des romans de E. A. Poe en 1841 : *Double assassinat dans la rue Morgue*, *La Lettre volée* et *Le Mystère de Marie Roget* mettent en scène la résolution d'énigmes criminelles par le détective Auguste Dupin, dont l'infailible esprit de déduction parvient à éclaircir des scènes de crime présentées au début de chaque nouvelle. Cette disposition narrative inédite, où le récit s'ouvre sur les faits, est reprise dans de nombreux genres. Si le roman de détective classique met l'accent sur l'analyse psychologique et se rapproche souvent du roman d'aventures par la mise en scène de bagarres, de coups de feu et de poursuites, avec des personnages comme Sherlock Holmes, Arsène Lupin ou Rouletabille⁴¹, le roman criminel, selon W. Nutz, correspondrait davantage à des romans-feuilletons s'inscrivant progressivement dans des codes stéréotypés découlant d'une production industrialisée et sérialisée⁴². Distinguer entre ces genres, qui empruntent constamment les uns aux autres, peut s'avérer complexe : tous, en tout cas, s'articulent autour d'une fascination autour du mystère et d'un certain *monde* criminel, un imaginaire social et moral qui, pour D. Kalifa, se cristallise dans une configuration inédite durant le premier XIX^e siècle chez des écrivains comme Balzac, Pecqueur ou Frégier et prend progressivement le nom de "bas-fonds". Les figures et les lieux qui peuplent les descriptions des bas-fonds rejouent des constructions mentales très anciennes, du bon et du mauvais pauvre jusqu'au personnage du gueux ou du fou. Cet imaginaire irrigue une littérature transnationale extrêmement populaire, qu'on peut considérer, selon D. Kalifa, comme le "premier grand fait de la mondialisation culturelle⁴³", incarnée notamment par les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, bestseller traduit à travers toute l'Europe qui contribue largement à la typification des personnages et à la sérialisation des romans criminels. Les aventures du détective Nick Carter s'inscrivent donc dans cette tradition déjà ancienne de récits criminels à variantes diverses, mêlant l'horrible, le social et le policier dans une

⁴⁰ Nutz, Walter, *Trivilliteratur Und Popularkultur Vom Heftromanleser Zum Fernseh Zuschauer. Eine Literatursoziologische Analyse Unter Einschluß Der Trivilliteratur Der DDR*, Wiesbaden: VS Verlag Für Sozialwissenschaften, 1999, p. 71.

⁴¹ Vareille, Jean-Claude, "Roman policier archaïque et aventure archaïque", in : *L'Aventure Dans La Littérature Populaire au XIXe Siècle*. Presses Universitaires De Lyon, 1985, p. 185.

⁴² *Trivilliteratur Und Popularkultur*, p. 75.

⁴³ Kalifa, Dominique. *Les Bas-fonds : Histoire d'un imaginaire*. Paris: Éd. Du Seuil, 2013, p. 67.

conception nouvelle de la grande ville et de ses sombres mystères.

Nick Carter, un héros Américain moderne

Lorsqu'Eichler introduit le personnage de Nick Carter en Europe, il compte donc également sur des habitudes de lecture vieilles de plusieurs décennies. Nick Carter se présente comme l'héritier naturel du roman policier et du roman de détective du siècle précédent, à cela près qu'il transporte l'aventure dans la ville du futur, et non plus dans les bas-fonds des vieilles rues, incarnant la figure héroïque de l'homme seul face à l'adversité, isolé dans l'immensité d'une métropole de béton⁴⁴. L'inscription de ses aventures dans la ville moderne - la grande majorité des épisodes se déroulent dans les rues de New York - joue un rôle majeur dans la constitution de l'intrigue. La force physique et les exploits tonitruants, les retournements de situations et la succession haletantes des actions prennent modèle sur la rapidité de cet environnement nouveau et remplacent la légendaire force de déduction du héros détective.



Fig. 4 : Grand Hôtel, Chapeau melon, bagarres enlevées et pistolet au poing : cette couverture originale de la série des New Nick Carter Weekly rééditée par les éditions Ozymoron est emblématique des aventures du détective.

⁴⁴ Trivialliteratur Und Popularkultur, p. 77.

Nick Carter s'illustre par son courage, son audace et ses habiletés physiques. Le lecteur n'a que peu d'éléments quant à sa vie personnelle et son intériorité : l'intrigue se resserre sur son l'action en cours et élimine les digressions auxquelles le public européen était jusqu'ici accoutumé. Les romans-feuilletons, en effet, mêlent plusieurs niveaux de récits qui ralentissent l'action, l'enrichissent en considérations sociales diverses et allongent le temps de publication. Le fascicule à histoire fermée met fin à cette épaisseur et réduit la narration à l'enchaînement des actions⁴⁵. Surtout, ce qui distingue Nick Carter de ses prédécesseurs, c'est encore une fois son origine géographique. Ce n'est pas dans n'importe quelle ville moderne que se déroulent ses péripéties, mais à New York, ville américaine par excellence. Son nom et celui de ses personnages, les indications de lieux, les objets et technologies mis en scène, tout renvoie à la nationalité américaine du détective. Le personnage lui-même semble une incarnation de sa nation : plus rapide et plus intelligent que ses amis et ennemis, il a toujours une longueur d'avance. Il est une excroissance de sa ville natale, qui transparaît par quelques noms de lieux lourds de fantômes - Central Parc, Mulberry Street - plutôt que par les longues descriptions auxquelles le lecteur de romans-feuilletons est accoutumé. L'Amérique se dessine sous les yeux du lecteur par une succession d'objets et de lieux métonymiques, qui ouvrent les portes d'un monde moderne, rapide et internationalisé. Transports quasi-futuristes exhibés sur les couvertures et dans les courses-poursuites, personnages-types illustrant un nouveau type de bas-fonds (la pègre urbaine américaine) et gadgets en tous genres font du récit un concentré d'exotisme qui séduit par sa nouveauté et son clinquant⁴⁶. Un élément, surtout, est constamment associé au détective et à sa nation ultramoderne : l'électricité est omniprésente dans les aventures de Nick Carter et agit comme un facteur de fascination supplémentaire. Si, en 1905, le retard technologique de l'Europe n'est plus si criant qu'il ne l'avait été il y a quelques décennies, et que l'électricité y est déjà relativement démocratisée - téléphones, machines à écrire, radios et métros font désormais partie du paysage quotidien pour une part croissante de la population -, ce

⁴⁵ Letourneux, Matthieu. « L'Amérique envahit la France ». Les épigones de Nick Carter et la redéfinition de l'imaginaire criminel urbain à la Belle Époque », *Médias 19* [online], Publications, Catherine Nesci et Devin Fromm (dir.), American Mysterymania, updated : 31/03/2018. Consulté le 01/04/2020.

⁴⁶ idem.

progrès reste très inégalement réparti. L'avance américaine continue d'impressionner. Les voyageurs européens séjournant en Amérique sont toujours fascinés par le confort et l'efficacité des lignes de transports et par l'usage quotidien de lumières et de machines électriques⁴⁷. Les auteurs américains sont d'ailleurs conscients de ce pouvoir de fascination et perpétuent un mythe débuté dès le second XIXe, durant lequel la maîtrise de l'électricité devient un élément-clé de la construction nationale, comme le montre D. E. Nye⁴⁸. Gratte-ciels, trains, vitrines, parcs et théâtres sont désormais illuminés toutes les nuits, tandis que l'électricité gagne même le champ lexical de l'homme américain moderne, fréquemment décrit comme *energetic, dynamo, electrifying*. En 1907, les chutes du Niagara sont également illuminées, et cette prouesse technologique fait le tour des nouvelles du monde entier. L'électricité joue ainsi un rôle symbolique notoire en affirmant aux yeux des citoyens comme de ses concurrents internationaux la nouvelle place des Etats-Unis dans l'échiquier mondial, tout en faisant de l'énergique mentalité américaine un modèle de développement individuel et collectif : "les Américains font de l'électricité une métaphore du pouvoir mental, de l'énergie psychologique et de l'attraction sexuelle⁴⁹", écrit D.E. Nye. Les aventures de Nick Carter transmettent clairement ce message, et le public européen le comprend très bien. La magie opère : américanité et modernité ne font plus qu'un, et le fantasme de l'un ne va plus sans l'autre. On n'imagine plus la splendeur du détective sans les wagons illuminés sur lesquelles il bondit, les circuits électriques à haute tension mis en place par ses ennemis auxquels il échappe brillamment, et les fenêtres lumineuses de New-York qu'il contemple avec admiration lorsqu'il revient de ses fabuleuses chasses à l'homme.

Ainsi, si les tribulations de Nick Carter réactivent bien un imaginaire européen ancien qui est familier au lecteur, elles contribuent également à en renouveler, voire à en effacer progressivement les structures, pour le remplacer par un nouvel univers culturel, comme le feront de manière plus visible encore les nombreuses fictions

⁴⁷ Porte, Jacques, *Une Fascination réticente: Les Etats-Unis dans l'opinion française*, Nancy, 1990, p.54.

⁴⁸ Nye, David E, "Social class and the electrical sublime", in: Rob Kroes (dir.), *High Brow Meets Low Brow: American Culture as an Intellectual Concern*, Amsterdam, 1988, p. 1-20.

⁴⁹ *ibid*, p.10.

américaines qui rencontrent un immense succès en Europe dans les années 1920 et 1930 et qui feront de l’imaginaire des bas-fonds un temps héroïque et légendaire appartenant à l’Europe d’avant-guerre, dont on se souviendra désormais avec nostalgie face à l’américanisation accélérée du monde⁵⁰. Nick Carter ouvre la voie aux transformations postérieures et inaugure le temps de cette américanisation qui n’a de cesse de provoquer les plus vifs débats, aussi bien qu’elle suscite une fascination toujours grandissante.

Le journal comme lieu naturel du récit criminel sérialisé

Il ne suffit pas, cependant, de s’intéresser seulement aux récits et à leurs genres pour saisir les mécanismes de renouvellement et de répétition qui permettent aux dime novels de se répandre et de prendre solidement racine en Europe. Nous l’avons dit, l’arrivée des fascicules d’Eichler en Allemagne signifie d’abord une révolution matérielle, qui apporte une solution commerciale aux problèmes de fidélisation de la clientèle que rencontre le colportage. Le public européen est donc déjà familier des romans sérialisés. Les années 1830 marquent une rupture majeure avec la presse traditionnelle en introduisant le roman-feuilleton. En France, c’est *La Presse*, le journal d’Emile de Girardin créé en 1836, qui invente un format hybride à très bas prix, où les annonces publicitaires envahissent la une et dont le feuilleton constitue un élément indispensable⁵¹. La fiction sérialisée devient ainsi une part du quotidien, et ce bien au-delà des pratiques de colportage. Lorsque celui-ci est sévèrement réglementé en 1852, explique J. Lyon-Caen, on observe une prolifération de journaux-romans vendus pour quelques centimes, dont le format et le contenu sont très proches de ceux des fascicules, mais dont la périodicité est hebdomadaire. On y retrouve également des histoires d’indiens, de cow-boys et de détectives, ainsi que des romans sentimentaux ou érotiques. Le phénomène opère partout en Europe, où ces objets au statut indéterminé, ni livrets de colportage ni petits romans, continuent

⁵⁰ *Les Bas-Fonds*, p. 298.

⁵¹ Lyon-Caen, Judith, “Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIXe siècle”, in : Kalifa, Dominique, Ambroise-Rendu, Anne-Claude. *La Civilisation Du Journal : Histoire Culturelle Et Littéraire De La Presse Française Au XIXe Siècle*. Paris: Nouveau Monde Éd., 2011, p. 23-60.

d'exister tout au long du siècle et pénètrent également les campagnes.

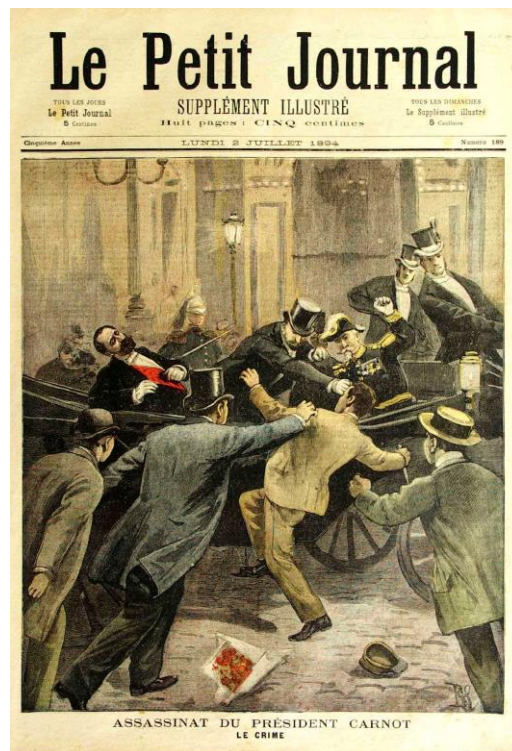


Fig. 5 : Un supplément illustré du Petit Journal daté du 25 juin 1894. Le fascicule américain lui emprunte son formatage et son style illustratif, allant jusqu'à reproduire une légende semblable : la filiation entre la culture du crime sensationnelle développée par la presse à bas prix et les aventures des détectives de dime novels font entièrement partie du pacte de lecture.

Au moment de l'arrivée des fascicules américains, la fiction sérialisée fait donc partie du paysage littéraire européen depuis longtemps. Cela signifie surtout que l'on associe les genres de fiction écrits en série à un support qui n'est pas celui du livre. C'est bien le journal en tant qu'objet qui joue un rôle crucial en apparaissant comme l'espace naturel de la fiction populaire, et tout spécialement du roman criminel. En effet, l'un des traits les plus caractéristiques du journal du XIX^e siècle, outre la fictionalisation de l'écriture journalistique, est sans doute le sensationnalisme et la surenchère avec lesquels les moindres faits y sont décrits. Cela suppose également un goût de plus en plus prononcé pour le crime et l'horreur. La Belle Époque, surtout, se passionne pour le fait divers, qui envahit tous les genres de publications⁵². En Angleterre, par exemple, les penny dreadfuls capitalisent sur cette

⁵² idem.

tendance en racontant des histoires tirées d'histoires criminelles plus ou moins fantasmées, qui sont publiées en série de fascicules et vendues pour un penny. Le journal, et par extension tous les imprimés dont le format s'en approche davantage que de celui du livre, ouvrent ainsi les portes d'un imaginaire de la délinquance et du frisson qui fascine le public, toutes catégories de genre, de classe et d'âge confondues. C'est pourquoi les fascicules d'Eichler, et tout particulièrement la série des *Nick Carter*, s'insèrent si bien dans un marché qui n'a aucun mal à les intégrer dans ses propres catégories. Nick Carter réussit le tour de force de se fondre à la fois dans une "culture du crime" (J. Lyon-Caen) partagée par un très large public et constituée par des matériaux divers présents dans la presse populaire, et de tout de même se distinguer des fictions, des thématiques et des images qu'il prolonge et imite en apportant au lecteur un goût inimitable d'authenticité et de modernité.

3. De nouvelles pratiques de lecture pour la jeunesse à l'heure de l'avènement de la culture médiatique

Nick Carter, l'idole des jeunes

Pour bien saisir le bouleversement qu'a provoqué l'arrivée de Nick Carter et de Buffalo Bill en Europe, regarder du côté des transformations commerciales et littéraires qu'ils ont suscitées demeure insuffisant. L'introduction des dime novels américains représente aussi et surtout une révolution médiatique. Si le fascicule à structure narrative close a métamorphosé les techniques de vente et les stratégies littéraires, il a aussi haussé au rang d'incontournable de la culture populaire et de la littérature jeunesse la figure du héros récurrent, qui fonctionne de plus en plus indépendamment de son support originel pour poursuivre une existence concrète dans la vie des jeunes lecteurs, et favoriser ainsi le développement de ce que Michel de Certeau a nommé des « tactiques », c'est-à-dire de nouveaux comportements

sociologiques permettant l'acclimatation de normes culturelles inédites⁵³. Et le personnage doit cette existence indépendante de son premier support à sa qualité fondamentalement transmédiatique. Mais, avant d'aborder cette notion et pour mieux la saisir, arrêtons-nous d'abord sur deux questions essentielles à la bonne compréhension du contexte d'arrivée des héros américains en Europe : qui, au juste, lit Nick Carter au début du XX^e siècle ? Quelle culture de la jeunesse existe en Europe en 1905, comment le personnage s'y insère-t-il et en quoi la renouvelle-t-il ?

Les fascicules américains, d'après leurs éditeurs et leurs commentateurs contemporains et tardifs, s'adressent à la jeunesse. Plus précisément, à une jeunesse masculine et ouvrière, qui peut acheter un fascicule à la gare et le lire dans le train ou le tramway qui le mène sur son lieu de travail⁵⁴. Pourtant, les tentatives de censure cherchent plutôt à protéger un public plus jeune et plus innocent, également issu des classes populaires. Il s'agirait plutôt d'éloigner les écoliers du poison que représentent ces histoires criminelles et violentes. La jeunesse, comprise dans son sens le plus large - de l'enfant au jeune adulte -, est donc devenue une cible potentielle pour les éditeurs. Elle constitue un véritable public, qui définit ses propres attentes et possède son propre genre, la *littérature jeunesse*. Si elle n'est pas encore désignée comme telle, elle commence bien à faire ses armes en Europe. On écrit des livres à destination des plus jeunes depuis le Moyen-Âge, mais, dès la fin du XVIII^e siècle, et surtout durant la révolution industrielle et littéraire que connaît le XIX^e siècle, l'adresse à un public plus jeune se constitue en genre. C'est avec la démocratisation de la lecture et l'explosion de la littérature industrielle que la production de livres pour la jeunesse s'envole. L'époque Biedermeier, après les premiers succès des robinsonnades, avidement lues par les enfants, voit se développer les livres d'aventure et de voyage écrits pour spécialement pour eux. On comprend qu'ils constituent un public lucratif et une catégorie à part : en même temps que s'établit l'idée même de l'enfance, se développe une culture médiatique de l'enfance, qui inclut des fictions de plus en plus diversifiées, du théâtre, des livres d'images, des ouvrages scientifiques de réflexion sur l'éducation et de le développement de l'enfant, et surtout des centaines de

⁵³ Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1984.

⁵⁴ Huck, Christian, "Travelling Detectives", *Transfers* 2.3 (2012), p.120-43.

périodiques qui commencent à paraître dès les années 1830, moment d'explosion de la presse populaire partout en Europe⁵⁵. Un véritable boom éditorial a lieu après 1870, où les publications se spécialisent dans les tranches d'âge diverses et accordent une part de plus en plus importante au divertissement. Cette presse est peu chère et lue par beaucoup, ce qui attire l'attention des structures politiques et culturelles, qui cherchent déjà à en contrôler la portée. Ainsi, au début du siècle, les possibilités sont très larges : du livre d'artiste à la publication bon marché, de la *Backfischliteratur* (ou littérature pour jeunes adolescentes) aux romans d'aventure écrits pour les garçons, l'enfant en âge de lire a l'embarras du choix, pour peu que les ouvrages soient accessibles financièrement. Une grande partie de cette jeunesse européenne est envoyée à l'école et la grande majorité sait donc lire : en France, à partir de 1833, les lois Guizot ont développé l'enseignement primaire, et dès 1871, en Prusse, 92% des enfants sont scolarisés⁵⁶. Ainsi, en France, en 1914, moins de 5% des conscrits sont analphabètes, contre plus de 50% en 1832⁵⁷. Cela ne fait plus aucun doute : les enfants lisent, quelle que soit la classe sociale dont ils sont issus, et cela impacte aussi bien les manières d'écrire que les stratégies éditoriales.

Le développement de la littérature jeunesse s'inscrit donc dans un mouvement plus général de démocratisation de la lecture qui s'étend sur tout le XIXe siècle et qui est déterminé par la combinaison complexe d'actions politiques et sociales et de révolutions techniques. L'explosion de la presse écrite et le rôle déterminant qu'elle occupe dans la constitution de la culture médiatique moderne est indissociable de l'histoire de la littérature pour la jeunesse, qui est écrite aussi bien par Cooper et par Stevenson que par les multitudes d'auteurs anonymes qui publient des récits pour enfants – et pour adultes, puisque les jeunes ne se cantonnent pas à ce qu'on leur destine - sur des feuilles volantes et des fascicules. Dès 1890, le livre pour enfant devient une production de masse. Les formats et les thématiques se diversifient à mesure que les prix deviennent de plus en plus accessibles.

Le problème des fascicules ne tient donc pas directement au fait qu'ils appartiennent

⁵⁵ Levêque, Mathilde, *Histoire de la littérature allemande pour la jeunesse*, Thierry Marchaise, 2017, p.42-50.

⁵⁶ *ibid*, p.52.

⁵⁷ "Lecteurs et lectures", *op.cit.*

également à la culture de masse : comme nous l'avons montré, des produits similaires existent déjà - même s'ils sont régulièrement exposés aux feux des critiques - et l'équation entre production industrielle et culture de la jeunesse est déjà consommée. Ce qui pose réellement problème, c'est l'accès de plus en plus aisé aux fascicules. Les enfants n'ont plus besoin d'attendre que leurs parents consentent à acheter un épisode de leur série favorite au colporteur. Il leur suffit de quelques centimes pour pouvoir acquérir une aventure de Nick Carter dans tous les coins de la ville. Les lectures des enfants sont alors hors de contrôle, et la vieille crainte de voir le peuple "dévoyé" par de mauvaises lectures s'enflamme. En Allemagne, on s'inquiète de voir "les armes de la démocratie", "le futur de la culture allemande" s'abêtir en admirant des héros peu recommandables⁵⁸; en France, Buffalo Bill et surtout Nick Carter sont régulièrement accusés de "dépraver la jeunesse ouvrière"⁵⁹. Le son de cloche est le même partout en Europe, où l'on dénonce avec vigueur l'impact moral de ces nouvelles lectures. Les journaux français s'alarment d'abord de voir les plus jeunes faire l'école buissonnière, puis s'inspirer de leurs héros et adopter eux-mêmes des comportements hors-la-loi. Dans le journal *La Lanterne* paraissent régulièrement, entre 1910 et 1912, des articles rapportant les cas inquiétants d'enfants assassins ayant tué policiers ou famille proche. Interrogés sur leurs lectures, tous répondent qu'ils ont dévoré les aventures de Nick Carter et Buffalo Bill. Ces cas singuliers sont en fait le reflet d'un phénomène que les adultes considèrent avec inquiétude : les jeunes lecteurs, en effet, cherchent à imiter leurs héros, non pas en commettant des crimes divers, mais en formant des clubs ou des "bandes" où ils jouent à reproduire les scènes lues et où ils s'échangent les fascicules déjà achetés. En 1916, alors que l'interdiction générale de vente des fascicules a été votée depuis longtemps déjà, le journal *Jugendführung. Zeitschrift für Pädagogik der Reifenden Männlichen Jugend* observe ainsi que la circulation des vieux épisodes de Nick Carter et de ses semblables continue par le biais de réseaux de prêt et de location mis en place par les jeunes lecteurs dans le dos de leurs parents⁶⁰. De toute évidence, les aventures de Nick Carter débordent du cadre textuel. Elles ont un réel impact sur la vie de ses admirateurs, qui,

⁵⁸ Schultze, Ernst, *Die Schundliteratur. Ihr Wesen, ihre Folgen, ihre Bekämpfung*, 2., Halle / Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1911, p. 9-10.

⁵⁹ Bulletin paroissial, Paroisse Saint-Thomas d'Aquin, Paris, 1914.

⁶⁰ *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam*, op.cit., p.52.

par ailleurs, ne sont ni exclusivement masculins, ni exclusivement jeunes, ni exclusivement issus de la classe populaire : les jeunes filles font aussi la queue aux kiosques pour acheter le dernier épisode en date⁶¹, tandis que des bourgeois d'âge respectable sont surpris en train d'arracher la couverture tapageuse des fascicules tout juste achetés pour pouvoir les lire tranquillement dans les transports⁶². Le véritable scandale, donc, tient parfois moins aux publications elles-mêmes qu'aux usages qui en sont faits. La jeunesse s'émancipe des publications morales, genrées et édifiantes qui ont été pensées pour elle. Elle redéfinit ce qu'est la culture de la jeunesse en exerçant son propre pouvoir d'achat et en exploitant un imaginaire nouveau dans des pratiques inédites. Elle refuse également la littérature à "messages" pour lui préférer un pur divertissement, et convertit ce divertissement fourni par la lecture en d'autres jeux qui se confondent avec la vie réelle. La conséquence n'en est pas, en réalité, l'augmentation du taux de criminalité, mais le développement d'une contre-culture basée sur un imaginaire américanisé et fondamentalement transmédiatique. C'est de là, surtout, que naissent les inquiétudes liées à la sensation d'une invasion des dime novels et d'une conversion générale de la jeunesse à ce nouvel univers culturel. Contrairement aux publications jeunesse du siècle précédent, les fascicules sont non seulement appropriés par la jeunesse et déterminés par elle comme littérature jeunesse, mais ils se présentent également comme un monde qui dépasse largement le support du texte. Le héros récurrent fascine car il dispose d'une virtualité à laquelle aucun personnage n'a pu prétendre jusqu'à maintenant. Buffalo Bill et Nick Carter sont réels parce qu'ils sont partout - et ils sont partout car ils sont "réels" : c'est leur qualité transmédiatique qui leur permet de se fondre si bien dans le quotidien de leurs lecteurs et lectrices et qui provoque la panique générale. Ils parviennent à dépasser les oppositions de classe et de genre établies par la littérature jeunesse des décennies passées, donnant l'impression d'une vague frénétique qui emporte tous les lecteurs sur son passage. Ils acquièrent ainsi une existence qui dépassent leurs supports premiers et qui se détachent de leurs créateurs, inaugurant ainsi une caractéristique essentielle de la fiction populaire du siècle à venir.

⁶¹ "Nick Carter in Europe. The Famous 'Detective' in Great Vogue", op.cit.

⁶² *Groschenhefte : Die Geschichte Der Deutschen Trivialliteratur*, op.cit., p. 35.

Héros de fascicule et révolution transmédiatique : un dispositif fictionnel moderne

La spécificité de nos deux héros concerne donc en premier lieu leur association instantanée à un imaginaire médiatique moderne. Nous l'avons dit, le personnage de Buffalo Bill se fait d'abord connaître en Europe par le biais du Buffalo Bill's Wild West Show. Son passage dans les dime novels est vécu sur le Vieux Continent comme une continuité naturelle de ce spectacle. Ceci s'explique d'abord par le fait que le fascicule lui-même s'organise et se lit comme un spectacle, comme l'écrit M. Letourneux:

“ [L'association des personnages à un imaginaire médiatique] est évidente pour Buffalo Bill, forain et homme de spectacle, qui avait consciemment construit sa propre célébrité en explorant tous les médias et les modes d'expression – littérature, presse, théâtre, wild west shows, affiches, photographies. Mais cette logique publicitaire apparaît également chez Nick Carter, dont le texte et le paratexte ne cessent de vanter la célébrité, et dont le portrait est généralement reproduit en couverture. Il s'agit bien, dans ce cas, d'orchestrer la notoriété du personnage, et de faire de Nick Carter l'équivalent, pour le récit de détective, de ce qu'est Buffalo Bill pour le western. La présentation même des fascicules en fait des livres-affiches, avec leurs couvertures colorées destinées à attirer l'œil du spectateur comme le font les affiches placardées sur les murs⁶³. ”

Le dispositif mis en place autour du personnage prolonge ainsi la fiction au-delà de son cadre. Le héros rentre dans une logique publicitaire et spectaculaire, ses actions se situent désormais dans l'espace d'une fiction réaliste, ou d'un réel fictionnalisé. Par la contamination de l'espace médiatique, Nick Carter devient une concrétisation des temps modernes et se place ainsi dans la continuation des exploits de Buffalo Bill. Le fait que le fonctionnement du personnage de Nick Carter s'inspire de la logique spectacle de Buffalo Bill, qui lui-même a été le plus grand succès d'un show américain en Europe depuis la présentation du général Tom Thumb (Tom Pouce) en 1843 par P.T. Barnum, dit beaucoup de la relation aux deux personnages qui s'instaure au début du XX^e siècle. De même qu'on croit à leur existence sans y croire, on prend plaisir à prendre part à

⁶³ “Incidence des supports”, op.cit.

l'immense appareil médiatique qui les entoure tout en percevant l'ironie de cette authenticité fondamentalement kitsch⁶⁴. Ainsi, dès l'arrivée de Buffalo Bill en Europe, grâce à la récente invention de la stéréographie, des millions d'images du spectacle et des Etats-Unis en général ont pu circuler en Europe. Les affiches ont recouvert les villes, la publicité sonore a mobilisé les foules, les Indiens du spectacle ont même escaladé la Tour Eiffel⁶⁵ : il y a eu une réelle contamination de l'espace urbain par la fiction médiatique et publicitaire. L'image accompagne le nom, les objets dérivés prolongent l'expérience du spectacle, le fascicule joue sur cet imaginaire : tout un dispositif concourt à superposer un monde exotique, fascinant et moderne à l'expérience de la réalité. Le public est alors constamment plongé dans une sorte de magie factice, à laquelle les enfants sont particulièrement sensibles. Buffalo Bill et Nick Carter, comme P.T. Barnum quelques décennies plus tôt, s'appuient donc sur un phénomène culturel général, celui d'une spectacularisation du monde qui passe par la publicité. Au cours du XIX^e siècle, la consommation devient une expérience proprement fictionnelle : par l'acte d'achat, qu'il s'agisse d'un fascicule, d'un ticket pour un parc d'attractions ou simplement du fantasme de cet acte lors de promenades devant les victimes de grands magasins, on entre dans un monde enchanté dont on est l'acteur principal, que l'on sait factice mais qui procure tout de même un plaisir immense⁶⁶.



Fig. 6 : Les affiches du Buffalo Bill West Show étendues sur la place de la Liberté à Paris, 1905.

⁶⁴ Cook, James W., *The Arts of Deception : Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge : Harvard Univ. Press, 2001.

⁶⁵ *Buffalo Bill in Bologna*, op.cit., p. 77.

⁶⁶ Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge : MIT Press, 1999.

C'est donc cette même logique qui se perpétue avec Nick Carter et Buffalo Bill, puis avec leurs nombreux épigones et avec les adaptations locales de leurs aventures dans des formats médiatiques variés. La spectacularisation du personnage en fait une véritable entité médiatique, et non plus un simple protagoniste de roman. Le nom de "Nick Carter" devient synonyme du fabuleux monde de Nick Carter, et non plus du support littéraire qui l'a d'abord introduit en Europe, et encore moins de son auteur. Cela permet à une multitude de suites, de remaniements et de transpositions dans d'autres formes médiatiques, toutes siglées au nom de Nick Carter, de voir le jour au cours des décennies suivantes. Aux Etats-Unis comme en Europe, le personnage réapparaît en effet à maintes reprises tout au long du XX^e siècle. De l'autre côté de l'Atlantique, après plusieurs magazines à son nom, Nick Carter est notamment le héros de pièces radiophoniques de 1943 à 1955 (*The Return of Nick Carter*, diffusée sur Mutual Broadcasted System) et devient un agent secret à la télévision entre 1964 et 1991 après le succès de James Bond, où il prend le surnom de N-3, de l'agence AX. En Europe, outre les innombrables réadaptations nationales en fascicule dont il fait l'objet et que nous aborderons plus tard, on reprend le personnage au théâtre, au cinéma et à la radio. En France, il est très tôt adapté sur scène, en 1909 à l'Ambigu et en 1910 à l'Olympia, et plus tôt encore au cinéma : dès 1908, Victorin Jasset réalise six courts-métrages intitulés *Nick Carter, le Roi de détectives*. Dans les années 1960, Nick Carter revient au cinéma dans *Nick Carter va tout casser* et *Nick Carter et le trèfle rouge* et fait l'objet de cinquante-deux épisodes radiophoniques adaptés des premières séries importées par Eichler. A la fin des années 1970, il apparaît encore dans des bandes dessinées éditées par Arédit Artima⁶⁷.

⁶⁷ Préface, *Nick Carter - Le bouge de Mammy Tooter*, Editions Oxymoron, 2018.



Fig. 7 : Une affiche du film Nick Carter, Le Roi des détectives, réalisé par Victorin Jasset en 1905 d'après les fascicules de John R. Coryell.

Si la France se montre particulièrement productive, des adaptations similaires se retrouvent dans beaucoup d'autres pays européens, où d'autres détectives et héros du Far-West sont portés à l'écran et sur la scène, allant parfois jusqu'à mêler les fils narratifs et les personnages de séries différentes, comme ce fut le cas au théâtre en Espagne⁶⁸. Quant à Buffalo Bill, on ne compte plus les innombrables adaptations cinématographiques dont il a fait l'objet, particulièrement dans les années 1950 et 1960. Héros de comédies musicales, de pièces de théâtres et de séries télévisées diverses, son nom a mieux traversé le temps que celui de Nick Carter. Aujourd'hui encore, les produits dérivés et les noms de restaurants et de marques diverses inspirés de son nom continuent de fleurir en Europe et aux Etats-Unis. Plus encore que Nick Carter, Buffalo Bill a marqué la postérité. Alors que le western disparaît peu à peu de nos imaginaires, son nom et son image, juché sur son cheval, est entré dans les codes de la culture populaire, et vaut désormais comme un emblème kitsch et vintage d'un rêve américain suranné. Sans rien connaître de son histoire, on connaît encore son nom, et il continue de jouer un rôle majeur dans nos représentations populaires de la culture américaine.

⁶⁸ "Incidences des supports", op.cit.



Fig. 8 : Dans le troisième épisode de la deuxième saison de la série anglaise Fleabag (2019), un personnage porte un tee-shirt à l’emblème de Buffalo Bill, supposé symboliser son second degré et son esprit enfantin.

La dimension transmédiatique des personnages de Nick Carter et de Buffalo Bill leur permet donc de s’inscrire dans des dynamiques culturelles nouvelles qui se développent tout au long du XX^e siècle. Leur longévité s’explique notamment par leur fascinante plasticité et par la suspension de leur existence entre le réel et l’imaginaire, ou, autrement dit, par le fait qu’ils popularisent une nouvelle façon de lire le monde réel, désormais saturé de discours médiatique et largement constitué par des fictions publicitaires contaminant toujours davantage l’espace public. L’immense succès des dime novels vient donc confirmer une véritable révolution culturelle et médiatique, débutée avec l’apparition de la presse de masse et le développement de la publicité moderne et qui se traduit par une logique de spectacularisation de l’espace et des objets, à laquelle la jeunesse participe joyeusement. Baignée dans cette nouvelle culture du spectacle, la jeunesse européenne fait l’expérience d’un nouveau genre d’enchantement, caractérisé par une imagination ironique proprement moderne et systématiquement associé à des personnages transmédiatiques⁶⁹. C’est là que se réalise le véritable tournant de la culture populaire au début du XX^e siècle : elle devient une expérience totale, à laquelle l’on peut difficilement échapper, ce qui provoque les violents conflits sur lesquels nous allons nous arrêter maintenant.

⁶⁹ *As If: Modern enchantment*, op.cit.

II – Face à l'avènement de la culture de masse américaine : réceptions américaine et européenne des dime novels

“Par malheur, voici qu'à la littérature niaise et indigène succède la littérature malsaine et importée⁷⁰”, écrit en 1913 un journaliste de *La Chronique Suisse*. Quelques années après la diffusion en Europe des aventures de Nick Carter et de Buffalo Bill, un nombre croissant de critiques, journalistes, éducateurs et académiciens, c'est-à-dire de “gardiens”, d'après un terme de C. Huck (*gatekeepers*⁷¹), protestent publiquement contre l'invasion des fascicules américains et dénoncent massivement leur impact néfaste sur la jeunesse. A leurs yeux, ces fascicules ne se fondent pas complètement dans la masse de littérature populaire imprimée sur du mauvais papier qui existe déjà en Europe et qui s'attire régulièrement les foudres de ceux qui la considèrent nocive : ils possèdent quelque chose en plus, quelque chose de plus affolant encore que leurs homologues autochtones. La métaphore de “poison spirituel” réapparaît ainsi constamment dans les commentaires des “gardiens” et persiste jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Cette littérature n'est plus seulement idiote, elle est aussi ouvertement dangereuse. Elle pervertit les esprits innocents sans même qu'ils ne puissent s'en rendre compte. Cette perversion est fréquemment associée à un autre reproche constamment adressé aux fascicules d'Eichler, celui d'être “importé” d'une destination variable. Selon les commentateurs, leur provenance varie entre une Allemagne diabolique cherchant à fasciner par cette exportation une propagande contre la France, un bloc anglo-saxon indéfini où Conan Doyle et Nick Carter sont les revers d'une même médaille, et une Amérique alarmante dont les productions de mauvaise qualité menacent les traditions et particularismes européens.

Ainsi, dans un premier temps, le danger représenté par les dime novels n'est pas systématiquement associé à l'idée de l'Amérique. En réalité, avant la Première Guerre mondiale, les mots “Amérique” et “américanisation” apparaissent relativement

⁷⁰ “La littérature “criminelle” : efforts pour la combattre”, *Chronique Suisse*, 1913, in *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*, 1862-1924.

⁷¹ Huck, Christian, “American Dime Novels on the German Market: the Role of Gatekeepers”, in: Habana, Olivia Anne, (dir.), *Travelling Goods, Travelling Moods: Varieties of Cultural Appropriation*, New York : Campus Frankfurt, 2012, p. 105-123.

rarement dans la quantité d'articles traitant du sujet sensible de la jeunesse européenne séduits par des histoires criminelles d'un nouvel ordre qui les feraient dévier du droit chemin. Par ailleurs, en Amérique comme en Europe, les reproches adressés aux fascicules concernent souvent leur qualité médiocre et le fait qu'il s'agisse d'une production de masse inédite. Très peu de commentateurs européens les perçoivent donc comme une authentique production américaine. Pour la plupart d'entre eux, les fascicules d'Eichler témoignent d'un phénomène d'érosion de la "bonne" culture, de dépravation, et leurs remarques se rapprochent ainsi de celles émises par leurs homologues d'outre-Atlantique. Les deux zones géographiques semblent réagir contre un même ennemi, une culture de masse en cours de formation dont les récents développements à la fin du XIX^e siècle ont déjà provoqué une avalanche de protestations. En d'autres termes, la scission entre littérature de bonne et de mauvaise qualité (*highbrow* et *lowbrow*) est expérimentée avec une intensité plus importante que par le passé et structure le débat autour des dime novels, en Europe comme aux Etats-Unis. On réalise avec horreur l'ampleur de ce système de production industriel, un véritable fordisme littéraire qui menace les "véritables" biens culturels. C'est le choc de la perte de l'aura des œuvres d'art à l'âge de l'industrialisation culturelle⁷².

Quelles différences alors entre le débat américain et les discussions passionnées des Européens autour de Nick Carter et de Buffalo Bill ? Comment articuler les tensions autour des fascicules d'Eichler à la notion d'américanisation, elle aussi fréquemment abordée dans la sphère publique et provoquant régulièrement les commentaires passionnés des défenseurs de la culture européenne ? On analysera dans le prochain chapitre les modalités du *Schundkampf* en Allemagne et en France afin de mieux comprendre ses liens profonds avec le développement précoce d'un sentiment anti-Américain en Europe et d'identifier les origines des violentes réactions provoquées par d'innocentes histoires de cow-boys et de détectives, à l'heure où les Etats-Unis apparaissent de plus en plus clairement comme une puissance économique et politique moderne sur le point de renverser l'ordre mondial des siècles passés.

⁷² Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012 (1955).

1. Lire, commenter, contrôler les dime novels. Réception des aventures de Nick Carter et Buffalo Bill des deux côtés de l'Atlantique

Dime novels, culture de masse et contrôle des lectures : des controverses similaires en Amérique et en Europe ?

En Europe, la littérature populaire est au cœur des débats bien avant l'arrivée sur le marché des fascicules d'Eichler. Depuis l'explosion de l'imprimé qui a eu lieu au XIX^e siècle, les dangers de cette littérature dite amoralisée et de piètre qualité sont régulièrement discutés avec ferveur. Entre 1885 et 1913, la circulation quotidienne de journaux a doublé en Allemagne, notamment grâce à l'utilisation de la presse cylindrique à vapeur, qui avait déjà contribué au développement fulgurant de l'imprimé aux Etats-Unis. Désormais, plus de la moitié des Allemands lit au moins un journal par jour⁷³. Cette révolution met en question le rôle et le pouvoir de la lecture en général et de la diffusion de l'information en particulier. La *Schundliteratur* est perçue comme une menace grandissante : elle est accusée de pervertir les esprits et de les abêtir plutôt que de tenter de les élever. En Allemagne, d'après R. Schenda, la littérature populaire devient un réel sujet public lors de la tenue du Congrès International pour le Combat de la Littérature Amoralisée (*Internationaler Kongreß zur Bekämpfung der unsittlichen Literatur*) à Cologne en 1904⁷⁴, c'est-à-dire un an avant l'introduction des premiers numéros de Buffalo Bill sur le territoire. En d'autres termes, l'Europe n'attend pas les dime novels pour questionner l'impact des manifestations précoces de la culture de masse sur les lecteurs issus de la classe ouvrière. Les premières formes de cinéma, les foires, les spectacles sont déjà vivement critiqués par les académiciens, éducateurs et journalistes au moment de leur introduction. Mais les fascicules d'Eichler et leurs épigones excèdent largement le cadre de cette discussion. Une véritable controverse s'installe et perdure, et ne touche

⁷³ Jefferies, Matthew. *Imperial Culture in Germany : 1871 - 1918*. 1. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003. p.223.

⁷⁴ Schenda, Rudolf. *Die Lesestoffe Der Kleinen Leute : Studien Zur Populären Literatur Im 19. Und 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. ed. München: Beck, 1976.

plus un petit cercle d'intellectuels inquiets de l'avènement d'une culture populaire d'un ordre nouveau, mais provoque l'indignation d'un impressionnant nombre de commentateurs à travers tout le continent. C'est la première fois qu'un tel sujet atteint de si grandes proportions.

Cette controverse fait en réalité écho à une longue discussion à propos des mêmes objets ayant eu lieu de l'autre côté de l'Atlantique dès les années 1860. Après la guerre civile, les débats à propos des enjeux politiques et sociaux du sport, des activités de loisirs, de l'alcool et des vacances incluent rapidement le phénomène incontournable des dime novels. Comme le souligne M. Denning, la fiction populaire est alors uniquement perçue sous un angle moral. Toute potentialité esthétique de ces productions *lowbrow* est évacuée du débat. La littérature populaire, fréquemment désignée sous le terme de *trash literature*, est exclusivement conçue comme un agent actif et inquiétant pouvant aboutir au développement de comportements indésirables au sein de la classe populaire. Ainsi, aux États-Unis, la controverse autour des fascicules est avant tout une lutte pour reprendre le contrôle sur cette partie de la population, dont les nouvelles aptitudes de lecture représentent un danger jusqu'ici ignoré. Elle cristallise un conflit plus général entre la culture dominante, la culture de masse émergente et ce que l'on perçoit comme une "authentique" culture populaire, c'est-à-dire le folklore, et dont on cherche à instaurer la légitimité à l'encontre de la culture de masse⁷⁵. La figure la plus représentative de ce combat pour une culture populaire plus vertueuse est sans doute Anthony Comstock, un jeune réformiste qui crée la Société New-Yorkaise pour la Suppression du Vice (*New York Society for the Suppression of Vice*) en 1873 et consacre sa vie à tâcher d'éloigner les jeunes lecteurs des histoires trop violentes et trop érotiques des prédécesseurs de Nick Carter. Faisant équipe avec des groupes religieux divers, qui partagent son animosité envers les excès de la vie moderne, il parvient à faire voter des mesures de censure pour limiter la propagation des fascicules.

Cependant, tous les critiques alertant quant au danger de l'impact des aventures de Nick Carter sur les esprits ne sont pas si virulents. M. Denning distingue trois grandes tendances dans la réception américaine des dime novels durant le second XIX^e siècle. La première, incarnée par Comstock, se présente comme un grand combat contre les

⁷⁵ *Mechanic Accents*, op.cit., p. 48.

formes modernes du vice, et les fascicules y sont perçus comme un signe parmi d'autres de la décadence de la société contemporaine. La deuxième concerne les défenseurs des bibliothèques publiques, qui prônent une sélection de livres "éclairants" à destination du public ouvrier. La troisième, plus modérée et majoritairement composée de journalistes jeunes et bourgeois, reconnaît quelques aspects positifs au succès des dime novels, considérant la diffusion de la lecture dans les classes populaires comme un progrès en soi, mais reste tout de même désireuse de propager un contenu plus éducatif⁷⁶. Donc, si tout le monde ne considère pas les aventures de cow-boys et de détectives comme un véritable "poison", tous s'accordent à dire qu'elles auraient tendance à développer des aspirations peu souhaitables chez leurs lecteurs. La classe dominante, qui fait face à une série de soulèvements populaires entre les années 1870 et 1890, est inquiète : les revendications de cette nouvelle masse de salariés menacent l'ordre social et la culture bourgeoise doit trouver le moyen de perpétuer son hégémonie. Les fascicules se retrouvent alors au cœur de la tempête. C'est aussi parce qu'elle articule un champ de tensions inédit que la fiction populaire devient un espace de négociations politiques et sociales, quand plusieurs auteurs commencent à la considérer comme un moyen de transmission de leur vision d'une société américaine moderne et réformée. Comme le montrent R. Kroes et R. W. Rydell, des écrivains tels qu'Horatio Alger ou Owen Wester, collaborant avec des institutions politiques et sociales diverses, utilisent la structure narrative des dime novels pour dépeindre leur Amérique idéale. Alger, ancien ministre, a abandonné sa carrière politique pour devenir écrivain, et Wester, un ami proche du Président Roosevelt, contribue à établir l'image d'un Occident épanoui dans une démocratie aristocratique où la possession de la terre est l'action la plus héroïque entre toutes⁷⁷. Ainsi, les fascicules américains ne sont pas seulement le sujet de discussions houleuses à propos de la valeur morale de la fiction populaire, mais prennent aussi pleinement part à ces négociations. La controverse américaine des dime novels inclut des aspects divers et évolutifs, des strictes avertissements formulés par Comstock aux appropriations diverses du support par les adeptes du Parti Républicain. Mais, surtout, les troubles suscités par la diffusion massive de cette

⁷⁶ idem, p.52-54.

⁷⁷ *Buffalo Bill in Bologna.*, op. cit., p.35.

littérature de divertissement indiquent l'ampleur du conflit entre *lowbrow* et *highbrow*, entre affirmation de hauts standards culturels et émergence d'une culture de masse qui ne peut être perçue autrement que comme une menace sérieuse de l'ordre établi.

Bien que les conditions économiques, politiques et culturelles de l'Europe du second XIX^e siècle ne soient pas strictement comparables à la situation américaine, un débat similaire entre culture dominante et embryons de la culture de masse y prend racine dès les années 1840. La controverse autour des fascicules américains peut être comprise comme un point de culmination de ce conflit, après de très nombreuses attaques contre les formes de lecture moderne introduites par l'explosion de la presse écrite. Pour Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, l'année 1836 représente ainsi "l'an un de l'ère médiatique"⁷⁸ : en France comme dans la plupart des pays européens, le paysage littéraire commence à être bouleversé par la diffusion des journaux et des nouveaux types de récits qu'ils véhiculent. Et, déjà, cette mutation provoque les réactions les plus outrées et les plus inquiètes. En Allemagne, après la publication à succès de la traduction des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue en 1847, le baron Eichendorff s'alarme du goût de la classe populaire pour le pur divertissement et incite les lecteurs et les institutions culturelles à privilégier les classiques européens au détriment de ces publications médiocres : Goethe et La Fontaine doivent remplacer les amourettes et les histoires criminelles⁷⁹. Un peu plus tôt, en France, Sainte-Beuve a publié *De la Littérature Industrielle*, un pamphlet prônant à peu de choses près les mêmes idées que son confrère allemand. La littérature publiée dans la presse est accusée de s'abaisser à un pur but commercial et de perdre toute visée esthétique. Ces premières protestations contre la littérature de masse trouvent de nombreux échos dans les décennies suivantes. Comme aux Etats-Unis, elles ne sont pas seulement émises par des écrivains, mais également par des autorités religieuses et politiques diverses. En Suisse, par exemple, la propagation extrêmement rapide de cette nouvelle littérature industrielle entraîne de vives réactions dans les cercles religieux.

⁷⁸ Thérénty, Marie-Ève, Vaillant, Alain (éd.), 1836, *l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris : Nouveau Monde Éd, 2001.

⁷⁹ *Trivialliteratur Und Popularkultur*, op.cit., p.47.

Un peu plus tard dans le siècle, en 1881, on peut lire dans le rapport annuel de la Société Evangélique de Schaffhausen qu'un "véritable flot de fiction populaire légère, très suspecte pour une part, au contenu souvent amoral et impie⁸⁰" s'est déversé sur le pays et semble s'y implanter dangereusement. Ainsi, le conflit entre *lowbrow* et *highbrow* débute en Europe bien avant l'arrivée des fascicules d'Eichler. Au XIX^e siècle, un consensus se met en place à propos du rôle et du pouvoir de la lecture comme agent d'éducation et de contrôle des masses et de sa dangereuse force émancipatrice potentielle. Cependant, ce débat déjà animé devient une véritable controverse avec l'arrivée de Nick Carter et de Buffalo Bill. Si les deux séries ne sont pas les seuls fascicules à subir de violentes critiques - en Allemagne, en particulier, la guerre est déclarée à la littérature populaire de mauvaise qualité en général, et non pas aux importations américaines en particulier⁸¹ -, les noms de leurs personnages deviennent une métonymie de tout ce qu'il faut combattre et éradiquer, car on a conscience que leur arrivée a transformé le marché actuel. Les Européens ont le sentiment d'être "envahis" par quelque chose de nouveau, comme le souligne M. Letourneux⁸². Mais cela ne tient pas qu'à la conscience qu'il s'agit de biens importés, et certains aspects de cette impression d'un véritable déferlement de produits de mauvaise qualité sur un marché jusqu'ici plus ou moins contrôlé sont assez proches de la polémique ayant eu lieu quelques années plus tôt aux Etats-Unis : des deux côtés de l'Atlantique, on reproche à cette littérature d'éloigner les jeunes gens de la *bonne* lecture et de les pousser à agir en délinquants pour imiter ses protagonistes. Toutes les réactions, par ailleurs, ne sont pas exclusivement négatives. Certains commentateurs européens reconnaissent aussi des points positifs dans ces nouveaux fascicules. Ainsi, en 1908, un journaliste affirme dans *Gil Blas* que le remplacement d'auteurs classiques comme la Comtesse de Ségur par des héros comme Buffalo Bill

⁸⁰ "wahre Fluth leichter Unterhaltungsliteratur, zum Theil sehr zweifelhaften, oft geradezu unsittlichen und gottlosen Inhalts", in : *Bericht der Evangelischen Gesellschaft in Schaffhausen*, 1881. Cité dans : Messerli, Alfred. *Lesen und Schreiben 1700 bis 1900*. Vol. 229. Tübingen: Niemeyer, 2002. Reihe Germanistische Linguistik. p. 396.

⁸¹ Sur la diversité des genres littéraires dénoncés par la critique allemande, voir : Maase, Kaspar. "Die Soziale Bewegung Gegen Schundliteratur Im Deutschen Kaiserreich: Ein Kapitel Aus Der Geschichte Der Volkserziehung." in : *Internationales Archiv Für Sozialgeschichte Der Deutschen Literatur* 27.2, 2002, p.45-123.

Sur l'impact matériel de l'introduction des fascicules d'Eichler sur le marché allemand, voir: Rössel, Raphaël, "Das Lesen der Schundkämpfer", *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 44(1), 2018, p. 39-65.

⁸² "L'Amérique envahit la France", op.cit.

aboutira à une génération plus active, nourrie par les exploits de personnages forts et virils. Il s'inquiète seulement de la possibilité que ces "ces lectures ardentes ne fassent s'épanouir trop vite la canaillerie naturelle des petites filles"⁸³ ! Mais de telles positions restent assez rares. La plupart du temps, les commentaires qualifient les fascicules d'Eichler de littérature "mensongère", "abrutissante", "stupide". *Le Signal de Genève*, qui publie en 1910 un rapport sur les lectures dans les écoles primaires, assure qu'ils lisent bien moins que leurs aînés et que, lorsqu'ils le font, ils ne s'intéressent qu'à Texas Jack, à Nick Carter et à leurs semblables. Cet article est cité et commenté dans la revue française *Foie et Vie*, où l'on approuve largement ses dires : quelques années plutôt, les gens de qualité grandissaient avec Jules Verne et Fenimore Cooper et acquéraient ainsi de vraies valeurs citoyennes, nous explique le journaliste français, tandis qu'à présent, les jeunes enfants recréent sans y réfléchir les scènes violentes lues dans leurs fascicules. D'après lui, les enfants devraient lire exclusivement les livres qu'ils sont en mesure de comprendre, c'est-à-dire ceux où la frontière entre le bien et le mal, entre la moralité et l'immoralité, est clairement délimitée⁸⁴. On retrouve mot pour mot les mêmes reproches adressées aux dime novels au moment de leur parution aux Etats-Unis. Comme l'explique L. W. Levine, dans l'Amérique du XIX^e siècle, tracer une limite entre décent et indécent constitue l'enjeu principal de la tentative de maintien de contrôle social de la jeunesse et la classe populaire - ces deux catégories nécessitant absolument et au même titre, du point de vue de la classe dominante, une éducation et une surveillance constante. Lorsque notre journaliste de *Foie et vie* regrette les bénéfices tirés de la lecture d'auteurs devenus classiques, il opère ce que L.W. Levine appelle une transformation du *lowbrow* en *highbrow*, et réactualise ainsi les contours de la hiérarchisation des biens culturels⁸⁵.

Ce processus de renégociation des standards littéraires apparaît à travers le flot de commentaires accusant les fascicules de ne pas développer d'esprit critique chez l'enfant et de ne pas lui inculquer la discipline qui serait requise pour aborder des œuvres plus exigeantes. Dans le journal *La Croix*, un journaliste déplore même un

⁸³ J. Ernest Charles, "Lectures d'enfant", *Gil Blas*, 31.07.1908.

⁸⁴ De Riaz, H-G., "La lutte contre la littérature criminelle en France", *Foi et Vie*, March 1910, Paris.

⁸⁵ Levine, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

phénomène de “dépoétisation de la jeunesse⁸⁶”. La désormais classique opposition entre une production démocratique et vulgaire et une littérature exigeante et élévatrice est une fois de plus en jeu. Derrière la vive critique des fascicules américains, qui représentent au moment de leur arrivée en Europe l’expression la plus complète d’une production culturelle industrielle conçue pour être accessible au plus grand nombre, la lutte pour imposer et protéger une littérature élitaire et raffinée contre la production démocratique, débutée au milieu du XIX^e siècle, atteint son point culminant. Les fascicules d’Eichler représentent d’abord l’*invasion* de la culture de masse en tant que menace sérieuse pour la culture bourgeoise européenne et agent de désordre social. Un journaliste écrit ainsi dans *La Croix* en 1913 que “le roman policier [Nick Carter apparaissant ainsi comme un exemple-type du genre] suggère invinciblement l’idée d’une littérature démocratique et populacière⁸⁷”. C’est bien l’idée d’une littérature véritablement *démocratique*, c’est-à-dire incontrôlable et largement diffusée, que l’on associe systématiquement à la plus grande des vulgarités. Les fascicules américains fonctionnent ainsi comme un catalyseur des réactions de la classe dominante face aux transformations sociales récentes et, en Europe comme aux Etats-Unis, mettent à jour les mécanismes des tentatives de prise de contrôle par la restructuration du champ culturel et social.

L’arrivée des dime novels sur le marché littéraire a donc provoqué des réactions similaires en Amérique et en Europe, à quelques décennies d’intervalle. Dans les deux aires culturelles, quelques voix s’élèvent pour les défendre, croyant reconnaître en eux une expression authentique et salvatrice de la culture populaire moderne, affirmant d’un côté qu’ils sont de purs produits de la démocratie américaine, de l’autre qu’ils peuvent revitaliser les schèmes de la fiction populaire. Cependant, même si Anthony Comstock ne fait pas l’unanimité et que de nombreux journalistes européens se moquent ouvertement de leurs confrères décrivant Nick Carter et Buffalo Bill comme le mal incarné, la plupart des réactions sont violentes et négatives. Si toutes ces protestations prennent part à une discussion générale quant à

⁸⁶ G. Lefèvre, “Lectures et collégiens”, *La Croix*, 21.02.1911.

⁸⁷ F. Veillot, “Le roman policier”, F. Veillot, *La Croix*, 03.01.1913.

la nature et au devenir de la production de masse, les critiques européens se distinguent néanmoins de leurs semblables d'Outre-Atlantique par la véhémence de leurs attaques, et surtout par les suites concrètes qui en découlent. L'Amérique connaît bien une politique de censure de certains titres, mais celle-ci n'a rien de semblable avec ce qui se met en place dans la plupart des pays européens, à commencer par la France et l'Allemagne. Avant de revenir à la question des spécificités de la réception des fascicules d'Eichler en Europe, nous nous attarderons sur ces tentatives d'éradication des dime novels par des acteurs divers afin de pousser plus loin notre comparaison entre les réactions américaine et européenne et de mieux comprendre les enjeux propres aux deux aires culturelles.

Stratégies de censure. Les exemples américain, allemand et français

En Europe comme aux Etats-Unis, les protestations contre la déferlante de fascicules entraînent des mesures concrètes. Cependant, deux différences majeures existent entre les controverses américaine et européenne, qui montrent que, si le conflit de classe est bien au cœur de la polémique en Europe, celle-ci ne peut être réduite à une tentative de contrôle d'une classe populaire désormais perçue comme indépendante et potentiellement dangereuse. La première concerne l'ampleur de la discussion : en Amérique, son étendue et ses impacts sont difficiles à évaluer, tandis qu'en Europe, où chaque pays s'élève progressivement contre les dime novels, créant un effet d'écho et d'amplification du phénomène, un véritable *bashing* se met en place. La seconde a trait aux acteurs de la dispute : les critiques américaines émergent majoritairement de la société civile, tandis qu'en Europe - et tout particulièrement en Allemagne -, le combat est également mené contre des membres de l'institution étatique, en coopération avec d'autres autorités, comme l'église ou des organisations sociales diverses. Les formes de censures que ces discussions entraînent des deux côtés de l'Atlantique en témoignent. On distingue, par leur étude, des particularités européennes qui montrent que l'émotion provoquée par les dime novels a des sources plus diverses qu'en Amérique.

Aux Etats-Unis, l'extrémisme de Comstock et de ses partisans tirent les discussions vers un champ moral et non esthétique. Le jeune réformateur milite activement pour l'interdiction de toute forme de *trash literature*. Ses campagnes contre les livres immoraux et obscènes reçoivent une attention non négligeable, puisqu'une loi de censure appelée familièrement "Comstock Law" entre en vigueur en 1873 et suspend la circulation de matériel jugé "indécent" et "obscène". Comstock devient alors agent du département des Postes et continue son activité de censeur : en 1883, il publie *Trap the Youngs*, où il décrit les cas d'enfants ayant mal tournés à la suite de la lecture d'une mauvaise littérature. Cette même année, le parlement new-yorkais est à deux doigts d'adopter un amendement qui interdirait la vente de dime novels aux mineurs, mais le texte est finalement abandonné. Dans le Massachusetts, en revanche, on interdit la vente de fiction criminelle aux plus jeunes en 1886. Si la panique morale est donc bien réelle entre les années 1860 et 1880, et que certaines mesures concrètes sont adoptées pour endiguer le phénomène de propagation des dime novels, l'ampleur de la discussion et l'efficacité de ces décisions restent difficiles à déterminer. Dans l'ensemble, peu de textes sont votés, et ils ne semblent pas réellement stopper le phénomène, puisqu'ils se limitent à une petite partie du territoire. Comstock, nous l'avons vu, représente par ailleurs une part non majoritaire des acteurs du débat : s'il fait plus de bruit que les autres, peu de traces attestent réellement d'un soutien important de la part des institutions⁸⁸.

En Europe, en revanche, les réactions articulent des acteurs plus divers. En France, après une longue et difficile instauration, la liberté de la presse a été proclamée durablement par la loi du 29 juillet 1881. Trente ans plus tard, il ne sera donc pas question d'une interdiction de parution pure et dure pour les dime novels, mais plutôt de l'établissement de listes noires et d'essais sur la question de la bonne littérature. L'Abbé Bethléem, qui publie en 1904 *Romans à lire, Romans à proscrire*, un ouvrage vendu à six mille exemplaires dans l'entre-deux-guerres, incarne cette forme de censure indirecte. Il ne s'attaque pas seulement à la lecture, mais à l'ensemble des domaines culturels qu'il considère touchés par la misère morale contemporaine, et réalise de nombreuses fiches de classification des bonnes et mauvaises formes de

⁸⁸ *Mechanic Accents*, op.cit, p. 50.

création artistiques qu'il adresse aux pères de famille et aux instituteurs - un travail pour lequel il reçoit le soutien de Pie X et des autorités catholiques françaises et qui inspirera largement la loi pour la littérature jeunesse de 1949⁸⁹. L'exemple allemand, détaillé par K. Maase, est plus parlant. La lutte contre la *Schundliteratur* s'y divise en trois grands axes : les comités et réseaux de professeurs et intellectuels, les organisations formées par des membres d'institutions étatiques qui rassemblent des partisans d'origine diverse - nobles, bourgeois, entrepreneurs, écrivains, artistes, etc. - se retrouvant dans des lieux publics comme les salles de lecture, de théâtre ou de concert, et les journalistes et experts qui rapportent les histoires de jeunes "déviant" et illustrent ainsi les luttes menées par les deux groupes précédents. A partir de 1905, tous ces acteurs forment de nombreuses associations qui soutiennent financièrement les initiatives isolées cherchant à endiguer la diffusion de mauvaises littératures. La *Verein zur Verbreitung guter Jugendschriften*, fondée à Hambourg par Heinrich Fricke, inspecteur des écoles, rassemble ainsi libraires, rédacteurs et bourgeois d'opinions politiques diverses et, tout comme l'Abbé Bethléem en France, établit des listes noires, et milite ainsi davantage pour une conception traditionnelle et paternaliste de l'éducation populaire que pour une censure véritable. Le véritable mouvement social autour des fascicules débute plutôt vers 1910, lorsque feuillets et tracts adressés aux parents commencent à être activement distribués. En 1909, à Berlin et dans le sud du pays, des décrets sont adoptés par les ministères de la culture des Länder afin d'encourager cette pratique. Des mesures semblables sont ensuite adoptées en Bavière, Bade-Wurtemberg et Saxe, demandant également le retrait des fascicules dans les librairies situées près des écoles. La police participe à ces tentatives de contrôle et peut inspecter librairie et point de vente. Dans les écoles, on punit les enfants surpris avec une aventure de Nick Carter dans les mains. A partir de 1913, alors que le climat politique se complique, ces mesures se durcissent. Les listes noires pleuvent sans qu'on puisse en suivre le cours ; professeurs et associations de parents organisent des boycotts soutenus par des juristes dans tout le pays ; les actions

⁸⁹ Mollier, Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains. L'impossible Mission de l'Abbé Bethléem*, Paris : Fayard, 2014, 512 p.

de prévention se multiplient⁹⁰.

L'efficacité de ces efforts menés contre la littérature populaire en général et les fascicules américains en particulier reste difficilement mesurable, mais l'on sait que la plupart des séries continuent jusqu'à la Première Guerre mondiale. Malgré le suicide d'Eichler en 1912, sa société lui survit, de nouveaux héros sont créés et rencontrent le succès et le phénomène n'est en rien endigué. Si, après la guerre, alors que les publications reprennent, le combat perd en intensité, les discussions autour du rôle de la littérature perdurent. En effet, en Europe et surtout en Allemagne, où l'éducation du peuple est perçue comme un devoir national des élites, l'Etat a pour mission de protéger la jeunesse, quand bien même l'ennemi devient de plus en plus difficile à définir. Ce que montre en tout cas K. Maase, c'est que la diversité des formes de lutte et des acteurs du combat contre la *Schundliteratur* excède la conscience d'une opposition croissante entre les classes et le désir de contrôler une masse dont l'émancipation représenterait une menace pour l'ordre social. Dans les familles prolétaires, on est également sensible au discours du corps enseignant et l'on tente d'éloigner les enfants de ce qui pourrait entraver leur réussite. Par ailleurs, contrairement aux Etats-Unis, les mesures prises en Europe visent spécifiquement un support, celui du fascicule, du *Groschenheft* : c'est lui que l'on cherche à éradiquer par des listes et des contrôles d'étalage, tandis que des histoires semblables publiés en petits livres échappent fréquemment à l'inquisition. Pour K. Maase, l'association de ce support à l'idée d'un art de masse socialement nocif n'existe pas avec une telle vigueur en Amérique. Si la controverse est réelle et les interrogations quant à la possibilité démocratique récurrentes, l'objet même du dime novel n'y est pas jugé profondément inauthentique et inesthétique. Il peut avoir un impact moral, mais pas fondamentalement *dégrader* son lecteur⁹¹. C'est dans cette notion de dégradation, d'abaissement, d'avilissement que l'on comprend que quelque chose, en effet, excède la problématique de conflit de classe et explique peut-être la différence d'ampleur entre les deux controverses. Si la mobilisation est si sérieuse en Europe, c'est que la menace est plus grande. La culture de masse abîme quelque chose qui semble

⁹⁰ Maase, Kaspar. "Die Soziale Bewegung Gegen Schundliteratur Im Deutschen Kaiserreich: Ein Kapitel Aus Der Geschichte Der Volkserziehung." in : *Internationales Archiv Für Sozialgeschichte Der Deutschen Literatur* 27.2, 2002, p.45-123.

⁹¹ *ibid.*

préexistant, une qualité dite propre aux peuples européens et mise à mal par un facteur qui se déverse sur les foules, qui envahit chaque pays, l'un après l'autre. Dès lors, la lutte devient générale, puisqu'il faut lutter contre un ennemi extérieur. La littérature populaire n'a pas seulement le malheur d'être populaire, elle est aussi insidieuse, moderne et étrangère. Cette modernité inquiétante, c'est celle d'un pays qui déclenche lui aussi les passions depuis déjà longtemps : les Etats-Unis d'Amérique.

2. La controverse européenne des dime novels, un débat public précoce autour de l'Américanisation ?

The American way of life, une longue histoire européenne

Quand les fascicules d'Eichler arrivent en Europe, les produits culturels américains sont déjà courants en Europe. S'ils continuent d'être considérés comme exotiques, ils frappent surtout par leur modernité. R. Kroes et R. R. Rydell ont décrit le processus d'expansion de la culture de masse venue des Etats-Unis au cours du XIX^e siècle et jusqu'à la guerre : parcs d'attractions, spectacles de Far West, films, cartes postales, tous issus d'un système de production industriel jusqu'alors inconnu, ont déjà investi l'Europe⁹². On peut situer aux années 1880 le moment de la première propagation à grande échelle de produits et de contenus culturels américains. La controverse des dime novels doit donc être comprise au sein d'un contexte plus large, celui d'une mutation culturelle que les contemporains perçoivent déjà comme une première vague d'américanisation. Lorsque K. Maase rappelle que les éducateurs allemands souhaitent avant tout élever les esprits des jeunes lecteurs, les tirer vers de plus hautes formes de culture, l'idée même de ces formes supérieures fait écho au succès croissant des produits de masse importés des Etats-Unis. Culture populaire et

⁹² Pour plus d'informations à ce sujet, voir : "The Americanization of the World?", in : Kroes, Robert, Rydell, Robert W., *op.cit.*, p. 98-120.

culture américaine ne sont pas encore devenues synonymes, mais leur entrecroisement de plus en plus étroit devient progressivement inévitable. La lutte pour l'hégémonie culturelle et l'effort de contrôle, voire d'écrasement de la culture de masse en cours de formation doivent ainsi être replacés dans une perspective élargie, celle d'une relation complexe avec la patrie-mère de la production culturelle de masse. Le glissement entre culture populaire et culture de masse se comprend à la lumière d'un rapport de plus en plus conflictuel à l'Amérique, qui se dessine à la fois comme l'horizon de tous les possibles et comme le facteur le plus menaçant pour un ordre mondial encore largement dominé par l'Europe. La grande différence entre les controverses américaine et européenne tient donc à ce paramètre : les critiques américains voient d'un mauvais œil des produits qui minent leur autorité, mais non leur identité culturelle, tandis que les Européens associent, de manière consciente et explicite ou non, la perte d'hégémonie de la culture bourgeoise et l'attaque directe faite à l'identité nationale et "européenne". Ainsi, un journaliste écrit en 1907 dans *Gil Blas* : "Les lecteurs de Nick Carter vont pouvoir se contenter de la lecture des journaux, pour se passionner au récit des plus fantastiques exploits de malfaiteurs. La France, vraiment, s'américanise⁹³". Le fameux détective n'est pas seulement accusé de pervertir les jeunes esprits, et l'on ne se contente pas non plus cette fois de dénoncer la médiocre qualité stylistique qui caractérise ses aventures. Le problème est, ici, qualifié autrement : Nick Carter *américanise* la France. Il s'attaque à l'identité, à la noblesse de la nation, et opère un véritable processus de phagocytage culturel. Ce journaliste n'est pas le seul à noter l'origine étrangère des fascicules ayant brusquement envahi l'Europe, mais tous les commentateurs, même les plus véhéments, ne pointent pas pour autant du doigt l'Amérique. Dans cet article, un lien direct est établi entre l'augmentation de la criminalité et le succès d'une certaine culture "américaine" auprès de la jeunesse. Mais de quoi parle-t-on au juste ? Affirmer que l'Europe s'américanise, qu'est-ce que cela veut dire exactement ? Et, si tous les acteurs de la controverse européenne autour des fascicules (américains ou non) ne se réfèrent pas explicitement à la nation d'origine de Nick Carter et de Buffalo Bill, ne peut-on pas tout de même distinguer, dans le flot de reproches qui leur sont adressés, un sentiment commun, celui d'être face à une mutation culturelle profonde

⁹³ Auteur inconnu, "Pour la sûreté générale", *Gil Blas*, 24.11. 1907.

et au risque d'une perte de pouvoir ? Pour répondre à ces questions, il nous faut d'abord nous arrêter sur le terme même d'Amérique et sur l'imaginaire qui l'entoure, sur leur apparition dans les débats liés à la culture populaire et sur les polarités qu'ils dessinent au sein des sociétés européennes.

Dans son étude des relations entre les Européens et la culture de masse américaine, R. Kroes explique que la construction de l'idée d'*Amérique*, comprise comme un tissu complexe de représentations culturelles des Etats-Unis dont la plupart sont toujours actives de nos jours, démarre bien avant que les Européens ne "découvrent" le Nouveau Continent. Dès l'Antiquité, l'Ouest fait partie d'une conception tripartite du monde où il apparaît comme un lieu inconnu et interdit qui pourrait peut-être cacher un paradis terrestre. La découverte effective de l'Ouest et son statut de "Nouveau Monde" s'inscrivent ainsi dans une représentation mentale très ancienne. L'idée que cette nouvelle terre puisse être celle de la liberté et la rédemption s'impose ensuite sans difficulté⁹⁴. Ce vieux rêve d'un lieu de promesses perdue encore au XIX^e siècle. Il coexiste avec les sentiments contradictoires nourris à l'égard d'une puissance politique et économique de plus en plus affirmée, dont le fonctionnement démocratique apparaît à la fois comme une tare et comme un idéal. Le développement extrêmement rapide des Etats-Unis, basé sur la mécanisation éclair de sa production, suscite admiration et épouvante. Ne serait-ce pas là une image dystopique d'un futur possible de l'Europe, où la technicité aurait complètement aliéné les hommes et où le conformisme né d'une égalité trop stricte aurait détruit les identités nationales et particulières ? Pire encore, l'Amérique peut-elle contaminer l'esprit européen, et l'américanisation signerait-elle alors la fin de la richesse culturelle du Vieux Continent, condamnée à se vautrer à son tour dans la médiocrité de la culture de masse ? Cette notion d'*américanisation* émerge au milieu du XIX^e siècle dans la bouche d'intellectuels et d'artistes consternés avec effroi le succès de l'importation de la culture populaire américaine, et c'est sans doute Baudelaire qui inaugure ou du moins banalise le terme dans ses commentaires de l'Exposition

⁹⁴ Kroes, Rob. *If You've Seen One, You've Seen the Mall : Europeans and American Mass Culture*. Urbana : U of Illinois, 1996.

Universelle de 1855. L'américanisation correspond alors, comme l'a écrit G-F. Dumont, à "l'adoption de manières de vivre, de penser et d'agir, qui sont conformes à celles des Etats-Unis, chez des peuples non américains : c'est aussi la substitution de ces manières à des cultures spécifiques et à des identités qui contribuaient à la richesse humaine et culturelle du monde." C'est précisément cette substitution et cette uniformisation que dénoncent Baudelaire ou les Frères Goncourt dès les années 1850 : elles sont à leurs yeux la première conséquence et la plus grande menace de la montée en puissance de l'Amérique comme force économique et politique, qu'ils perçoivent à travers le danger d'un remplacement des formes raffinées européennes par un divertissement bas de gamme qui n'est, par-dessus le marché, qu'un dérivé kitschissime de la seule et véritable culture, celle de l'Europe.

Cette conviction d'une évidente supériorité culturelle européenne, qui n'a sans doute jamais véritablement disparu, est déjà sensible dans les observations que Tocqueville fournit de la vie culturelle américaine : même s'il admire un système politique qu'il considère bien plus avancé que les régimes européens, le philosophe alerte ses lecteurs des dangers d'une égalité absolue, qui dégénère toujours dans le nivellement et l'érosion de la véritable culture⁹⁵. De fait, une large majorité des écrits traitant des Etats-Unis les dépeint comme une nation dépourvue de goût et obsédée par l'argent et la réussite sociale. Comme R.F. Kuisel le remarque dans son étude des représentations françaises de l'Amérique au cours du XX^e siècle, les Européens définissent leur identité en voyant en leurs voisins d'outre-Atlantique le reflet opposé de leur propre grandeur⁹⁶. Décrivant les Américains comme sous-éduqués, matérialistes et conformistes, ils se placent eux-mêmes comme les héritiers et les défenseurs d'un glorieux patrimoine établissant leur hégémonie culturelle aux yeux du monde entier, à une époque où leur statut de leader économique se voit de plus en plus menacé. En France, ce processus passe par la valorisation de la "civilisation", un terme qui ne cesse d'apparaître pour dénigrer par contraste la pauvreté intellectuelle de l'*American Way of life*. En Allemagne, l'image idéale d'une nation aux grands espaces et à la liberté illimitée cède peu à peu le pas à celle

⁹⁵Kroes, Rob, *If You've Seen One, You've Seen the Mall : Europeans and American Mass Culture*, Urbana : Univ. of Illinois Press, 1996, p. 14.

⁹⁶ Kuisel, Richard F. *Seducing the French : The Dilemma of Americanization*. Berkeley U.a.: U of California, 1993.

d'une société vulgaire et corrompue, aliénée par un capitalisme débridé, comme l'analyse par exemple le bestseller *Der Amerikamüde, amerikanisches Kulturbild*, publié en 1855 par Ferdinand Kürnberg. Ces stéréotypes gagnent en importance avec l'arrivée des premières tensions commerciales entre l'Allemagne et les Etats-Unis dans les années 1880, comme le montre G. Deike en citant l'exemple de Andrew White : cet ambassadeur américain, revenu en Allemagne en 1897 après vingt ans d'absence, est sidéré de voir les journaux allemands saturés des pires préjugés envers ses compatriotes, alors même qu'ils avaient soutenu les Etats-Unis durant la guerre civile. Les prostituées dépravées de Chicago et les bandits new-yorkais valent désormais comme des exemples typiques du paysage social américain. Surtout, le peuple américain est perçu comme vénal et dépourvu de toute vertu, prêt à vendre tout et n'importe quoi, et même sa chère liberté, pour parvenir à grimper l'échelle sociale. Les Américains, d'après le discours ambiant en Allemagne et en Europe en général, se sont perdus dans leur passion futile pour le divertissement et ne se préoccupent que de dépenser leur argent durement gagné dans des loisirs imbéciles⁹⁷. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les débats sur l'américanisation de la presse, accusée d'être gagnée par un goût pour la publicité proprement américain et de délaisser son rôle politique. En réaction à cela, on accentue, dans les années 1890, les tropismes nationaux : c'est le temps de la mise en scène de l'altérité, de la diffusion des stéréotypes et des gravures illustrant les "types" propres à chaque pays. Comme le montre S. Venayre, la presse redouble un discours ambiant où la mise en scène et l'ostracisation de la figure de l'autre permet la définition des valeurs nationales, en réponse à une peur de l'uniformisation et à une crispation générale face au développement de nouveaux moyens de communication⁹⁸.

Au tournant du siècle, le discours public associe donc quasi systématiquement l'Américain.e à un être matérialiste, conformiste et aliéné, incapable de faire preuve de sensibilité esthétique, intoxiqué au divertissement abêtissant et miné par la standardisation et la mécanisation de la société. Ces représentations, par ailleurs, existent

⁹⁷ Deicke, Gertrud. *Das Amerikabild Der Deutschen öffentlichen Meinung Von 1898-1914*, Hammerstein: Notker, 1956, p.252.

⁹⁸ Venayre, Sylvain, "Identités nationales, altérités culturelles", in : Kalifa, Dominique, Ambroise-Rendu, Anne-Claude. *La Civilisation Du Journal : Histoire Culturelle Et Littéraire De La Presse Française Au XIXe Siècle*. Paris: Nouveau Monde Éd., 2011, p.1381-1407.

avant l'importation de la culture de masse en Europe, comme le remarque R. Kroes : les Européens jugeaient la culture américaine kitsch et inauthentique bien avant qu'ils ne connaissent ses productions de masse⁹⁹. Mais ce tableau peu flatteur et très confortable pour la bourgeoisie européenne est contrebalancé par une autre image, celle d'un peuple moderne qui pourrait ouvrir la voie à un futur glorieux pour le Vieux Continent. Tous ces stéréotypes, s'ils sont prédominants dans la presse et la littérature, ne recouvrent pas totalement un autre type d'imaginaire. L'avancement technologique du pays impressionne autant qu'il effraie, et certains se réjouissent de le voir lentement pénétrer l'Europe. Le système politique américain demeure également un objet d'admiration. Par ailleurs, l'image négative des Etats-Unis, relayée par les intellectuels, journalistes, écrivains et par les institutions politiques et culturelles, ne reflète sans doute pas celle qui se construit dans les classes moyennes et populaires. L'une des raisons du succès des formes précoces de culture de masse en Europe, puis des fascicules d'Eichler, repose sur une tout autre disposition mentale. Comme le montre H-J. Grabbe, des différences majeures existent entre le mépris des élites pour une culture perçue comme un sous-produit de l'esprit européen et la fascination croissante des classes ouvrières, qui, par ailleurs, avaient probablement une perception bien plus juste de l'Américaine contemporaine. C'est sans doute ceux qui avaient le moins accès aux livres touristiques ou scientifiques décrivant le mode de vie américain qui en ont eu l'idée la plus véridique : en effet, depuis les années 1830, les lettres écrites par des immigrants européens à leurs familles circulent massivement et véhiculent pour la plupart des représentations positives qui ne correspondent en rien aux images anti-américaines propagées par la classe dominante¹⁰⁰. D'une part, une vision plus réaliste se développe dans les couches inférieures de la société ; d'autre part, cette vision est enrichie de multiples projections et fantasmes qui rendent à l'Amérique sa première image de terre promise, capable de se substituer à un quotidien pénible, d'offrir de nouvelles perspectives et un meilleur niveau de vie. En témoigne le succès d'entreprises mettant en scène leur américanité avant même l'arrivée des dime novels : C. Huck rappelle l'enthousiasme que provoque l'ouverture du Hamburg-Amerika Bar en 1902 à Hambourg, port d'où partent les bateaux pour

⁹⁹ *If you've seen one, you've seen the Mall*, op.cit., p.47.

¹⁰⁰ Grabbe, Hans-Jürgen, "Weary of Germany - Weary of America. Perceptions of the United States in the Nineteenth-Century Germany", in : Barclay, David E (dir.). *Transatlantic Images and Perceptions : Germany and America since 1776*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. p. 65- 86.

l'Amérique depuis déjà longtemps. Si beaucoup déplorent avec la création de l'établissement une américanisation générale des grandes villes allemandes - le peuple jette son argent par les fenêtres pour profiter de divertissement douteux, écrit l'historien Joseph Heckscher ; pour Arthur Obst, rédacteur au *Hamburger Fremdenblatt*, les joies authentiques sont détruites par des formes commerciales d'amusement -, le succès du bar est immense. On vient y déguster des cocktails, cette boisson au nom et au goût exotiques, y découvrir un nouveau type de mobilier et y profiter d'un éclairage électrique hors pair. Le lieu devient une véritable attraction. Il est d'ailleurs mis sur pied par August Piefo, un homme de spectacle déjà directeur du fameux marché de Noël de la Dom bei Sagebiel, qui connaît le pouvoir de fascination exercé par les importations américains (spectacles d'illusion, chanteuses, mises en scènes exotiques, etc.). Il fait énormément de publicité pour son nouveau bar, le signalant dans au moins cinq journaux, dans le programme du Dom bei Sagebiel et dans les guides de voyage, créant des cartes postales vantant "le plus grand bar d'Allemagne", "ouvert toute la nuit" et vendant des "American-Fancy-Drinks". Les efforts payent, puisqu'une population mixte se retrouve au bar - les classes bourgeoises ne sont pas insensibles au charme de cette Amérique exhibée comme un monde merveilleux¹⁰¹. August Piefo capitalise sur une fascination qui est en réalité loin de se limiter aux couches populaires. Il s'empare d'un véritable phénomène de société qui montre combien l'atmosphère anti-américaine régnant dans le discours public est loin de correspondre aux représentations massivement répandues de l'Amérique.



Fig 8 : Publicité pour l'Hamburg-American Bar : « une curiosité, le plus grand bar d'Allemagne, Ouvert toute la nuit. »

¹⁰¹ *Wie die Popülarkultur nach Deutschland kam*, op.cit., p. 15-29.

Les perceptions européennes de l'Amérique sont en fait loin d'être uniformes et s'inscrivent donc dans un imaginaire ancien, polyforme et contrasté. A ceux qui, dans le sillage de Tocqueville, méprisent une nation minée par un égalitarisme nocif et une quête frénétique de l'argent, culturellement inférieure à l'Europe et moralement suspecte, s'opposent des voix vantant l'avancement politique, économique et technique des Etats-Unis, auxquelles répondent un enthousiasme croissant pour la modernité fulgurante du pays dans les classes populaires. Dans tous les cas, l'Amérique offre une sorte de miroir déformant où l'on projette fantasmes et constructions identitaires diverses. Tous ces questionnements, toutes ces tensions traversent également la controverse des fascicules d'Eichler, quand bien même ils ne se présentent pas systématiquement comme tels. La masse de commentaires provoquée par leur introduction en Europe recoupe, par bien des aspects, les problématiques que nous venons d'exposer. C'est donc par le prisme d'une construction mentale vieille de plusieurs siècles que doivent alors être lues les attaques contre Nick Carter et Buffalo Bill.

Le pouvoir “abêtissant” du fascicule : l'américanisation guette-t-elle la finesse culturelle européenne ?

Ces dernières considérations montrent que la controverse des fascicules américains ne se limite pas, en Europe, à la manifestation d'un conflit de classes aggravé par le développement de la culture médiatique. La peur de l'américanisation, l'angoisse de voir un supposé esprit national, voire européen, submergé par la culture de masse, entrent également en jeu dans les discussions, quand bien même elles ne sont pas désignées comme telles. En d'autres termes, pour les pays européens, le débat autour de la massification des produits culturels inclut forcément les représentations diverses liées à la contrée d'origine de ce phénomène. Si l'adéquation entre culture de masse et culture américaine n'est pas encore totalement avérée au début du siècle, lire les commentaires du phénomène Nick Carter au prisme de l'atmosphère anti-américaine qui s'est installée en Europe autour de 1900 montre combien les contemporains perçoivent dans ces nouveaux produits la menace d'un profond changement culturel capable d'ébranler les fondements sur lesquels reposent leur hégémonie. Quand le journaliste Maurice Jamar écrit en 1913 dans *Le Combat* que les aventures de Nick Carter et de Buffalo Bill sont

“abêtissantes¹⁰²” et aggravent les antécédents sociaux qui mènent les enfants issus de milieux sociaux difficiles vers le crime, l’attaque vise en fait l’un des traits caractéristiques de ces fictions, qui ne se contentent pas de relayer un contenu violent et immoral, mais se présentent également comme de purs divertissements. Leur structure narrative même est en cause, puisqu’elle est incapable de pousser le peuple vers l’excellence sociale, artistique et éthique. Et même les commentateurs qui reconnaissent que la littérature populaire représente depuis longtemps un réel danger pour les sociétés européennes voient dans les dime novels une menace supplémentaire : ils seraient plus sournois encore parce qu’ils apparaissent comme un simple amusement, un produit somme toute très innocent, alors même que leur effet sur la jeunesse est des plus désastreux¹⁰³. Cette critique, extrêmement fréquente en France comme en Allemagne, fait évidemment écho à un rejet général du divertissement à l’américaine, perçu comme la conséquence inévitable et médiocre de l’égalitarisme et du matérialisme. Nick Carter et Buffalo Bill sont d’abord les produits d’une société dépourvue de véritables valeurs culturelles, asservie par le culte de la consommation et incapable de comprendre les subtilités de “l’élévation de l’âme” si chère aux Européens de tous bords politiques.

L’envers des commentaires visant l’aspect purement divertissant des fascicules d’Eichler correspond donc à l’idée largement répandue que la culture américaine n’est qu’un dérivé insignifiant, une imitation ratée de la culture européenne, et que ses formes modernes ne peuvent même pas être considérées comme une véritable culture. Nick Carter et Buffalo Bill seraient alors les personnifications de ce processus de dégradation des standards culturels européens. Certes, tous les produits américains ne sont pas unanimement méprisés : Cooper et Poe trouvent grâce aux yeux des défenseurs d’une “bonne” culture de la jeunesse, mais ce sont des auteurs plus anciens et plus proches des conventions littéraires européennes. Le véritable problème consiste en la connexion de plus en plus inévitable entre les formes précoces de culture de masse et l’Amérique. En d’autres termes, les fascicules américains ne sont pas directement mis en cause parce qu’ils sont américains - d’autres formes culturelles américaines font désormais partie de la culture bourgeoise européenne -, mais à cause du sentiment d’invasion et de décadence qu’ils suscitent ; or, ce sentiment émerge en fait du fait même de leur provenance. Ils sont perçus

¹⁰² Jamar, Maurice, “La Quinzaine révolutionnaire”, *Le Combat*, 1913.

¹⁰³ Voir par exemple : François Laurentie, “La littérature sanguinaire”, *Romans-revue, Guide de lecture*, 15 juin 1910.

à travers le filtre d'un imaginaire contrasté, articulé autour des termes d'*Amérique*, d'*American way of life* et d'*américanisation*. Cette perception s'effectue rarement de manière consciente, et, la plupart du temps, les dime novels ne sont pas clairement distingués de leurs prédécesseurs européens. Quand le journaliste François Veillot, par exemple, écrit dans *La Croix* que Poe a créé le genre du roman criminel, que Conan Doyle a imaginé une version délavée de l'admirable Dupin et que Nick Carter n'est plus qu'un vague souvenir de ce premier héros, dépourvu de toute capacité analytique et seulement sauvé par sa chance et sa force physique, ce qu'il juge "fou, stupide et déséquilibrant"¹⁰⁴, il replace ainsi Nick Carter dans une longue tradition policière européenne, mais décrit aussi un mécanisme de décadence qui s'inscrit pleinement dans le regard porté en Europe sur la culture américaine.

Cette vision anti-américaine n'est pas toujours ouvertement identifiée comme telle. Veillot, après tout, se réfère à un auteur américain, et non à un canon européen. Cependant, Poe est apprécié justement parce que son personnage jouit de qualités perçues comme européennes : Auguste Dupin est intelligent, sophistiqué, il se distingue par son sang-froid et son esprit brillant et calme. Par ailleurs, il est Français ; de toute évidence, il n'aurait pas pu être américain. Les Européens reconnaissent en lui l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, et qui est relayée par des auteurs américains, comme le remarque R. Kroes : Henry Adams, pour citer un exemple parmi d'autres, admirait chez les Européens leur "sens de l'inutile", une qualité qui serait absolument étrangère aux Américains¹⁰⁵. Ainsi, la remarque de Veillot se comprend dans une perspective plus générale, celle d'une opposition fondamentale entre les dispositions mentales européenne et américaine, dont on retrouve également l'écho en Allemagne. Alexandre Kosiol, l'une des voix les plus importantes du *Schundkampf*, déplore la pauvreté linguistique des dime novels américains qu'il compare avec la littérature classique allemande : "Sommes-nous toujours les héritiers de la gloire nationale qu'ont engendrée un Lessing, un Goethe, un Schiller?"¹⁰⁶, écrit-il dans son essai le plus lu. Il continue ensuite : "Où cela doit-il mener, si le peuple

¹⁰⁴ F. Veillot, *op.cit.*

¹⁰⁵ *If you've seen one, you've seen the mall, op.cit.*, p.20.

¹⁰⁶ "Sind wir wirklich noch Träger desselben Volksruhms, das einen Lessing, einen Goethe, einen Schiller hervorgebracht hat ?", in : Kosiol, Alexander, "Zur Psychologie des Nick-Carter Erfolges", in: *Ethische Kultur* 15/16, 1907, p. 122–124.

allemand se perd dans l'inculture, si les armes, si les héritiers de la démocratie, et avec elle du futur de la culture allemande, rêvent aux actes héroïques des Nick Carter, Sherlock Holmes et autres *gentlemen* douteux ?". La défense de l'esprit européen prend ici des colorations nationalistes. Les héros américains menacent l'identité culturelle et politique allemande. L'imaginaire collectif du peuple allemand est perçu comme le cœur véritable de la nation - une réalité plus importante encore en Allemagne qu'en France, où la nation encore jeune doit toujours consolider son existence - et l'on craint son effacement au profit d'un univers standardisé et américanisé qui anéantirait les forces vives de la jeunesse. Sherlock Holmes est ici assimilé à une tradition anglo-américaine imprécise qu'il faut combattre tout en bloc.

De manière générale, si les critiques concernant la provenance étrangère des dime novels abondent, elles ne désignent pas toutes explicitement l'Amérique comme la grande coupable. Ici, on le voit, il s'agit plutôt du monde anglo-saxon en général. Pour les commentateurs allemands, la consonance anglaise des patronymes de certains héros est tout aussi nocive que l'évidente origine américaine d'autres personnages. Ce qui compte, à leurs yeux, c'est que le produit n'est pas allemand. En France également, si l'on pointe régulièrement du doigt l'identité américaine des détectives et des cow-boys, ils n'en restent pas moins décrits par beaucoup comme des outils de propagande allemande. On sait que les fascicules sont massivement importés de Dresde, et ils sont perçus comme des "sous-produits de la littérature germanique¹⁰⁷" qui, avec d'autres produits tout aussi moralement discutables, comme la cocaïne, la morphine ou les préservatifs, ont pour mission de dévoyer la jeunesse française afin de l'affaiblir dans le cas d'une imminente confrontation¹⁰⁸. On raconte même qu'Eichler réinvestit ses bénéfices dans la publication de pamphlets anti-français faisant partie d'une grande campagne de calomnie en marche depuis des années¹⁰⁹. Dans un contexte de nationalisme exacerbé et de tensions politiques de plus en plus sensibles, tous les moyens sont bons pour accuser son voisin. Le contenu des critiques (immoralité, futilité, qualité médiocre), cependant, reste à peu près constant. Derrière les rivalités bilatérales, c'est bien un phénomène culturel plus profond qui est dénoncé. Que l'on défende un esprit national ou une identité européenne en général, on craint en réalité des effets directement liés au renversement imminent de l'ordre social et

¹⁰⁷ Auteur anonyme, *Le Matin*, 16.08.1912

¹⁰⁸ Téry, Gustave, "Les Allemands chez nous", *Gil Blas*, 1912.

¹⁰⁹ Bulletin paroissial, Paroisse Saint-Thomas d'Aquin, Paris, 1914.

culturel établi, qui s'exprime dans la montée en puissance des produits de masse, et donc des productions américaines ou du moins américanisées. C'est donc un conflit bien plus profond qu'une simple peur de l'ennemi qui sous-tend les passions nationalistes.

Qualité contre quantité : une polarisation du débat autour de la notion d'authenticité

Un aperçu des articles de journaux et des essais publiés en France et en Allemagne au sujet des dime novels entre 1906 et 1914 révèle un autre aspect de leur dimension profondément antiaméricaniste. On peut y identifier aisément deux champs lexicaux dominants, celui de la guerre et celui de la maladie, ou plus précisément de l'épidémie. D'une part, la résistance contre "l'invasion" des fascicules américains est vécue comme une véritable bataille - comme l'illustre parfaitement le terme de *Schundkampf* - et à la violence du contenu fictionnel répond celle des critiques, sans doute plus véhémente encore. D'autre part, l'arrivée de Nick Carter et de Buffalo Bill est décrite comme une "épidémie", leur diffusion extrêmement rapide comme une "contagion", leur succès comme une "folie" à grande échelle. Ces deux types de réactions à la distribution massive et à la circulation accélérée des fascicules sont les revers d'une même médaille. L'un des aspects les plus scandaleux du produit est en effet sa présence en quantités faramineuses dans le paysage urbain - une omniprésence inconnue jusqu'alors.

Ce sentiment d'être submergé par les fascicules découle de causes diverses. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà montré, le système inédit de traduction et de distribution mis en place, ainsi que le prix assez bas des fascicules, produisent l'impression d'un véritable tsunami. Le fait que chaque pays s'indigne de constater ce phénomène sur ses propres terres et s'affole de le voir se produire également chez les voisins accentue ce phénomène¹¹⁰. Ensuite, la vitesse incroyable à laquelle se dupliquent Nick Carter et Buffalo Bill, imités par des centaines d'épigones nationaux, tout comme leur présence à travers différentes formes médiatiques, redoublent

¹¹⁰ "Incidence des supports", op.cit.

l'inquiétude des commentateurs. Mais cette inquiétude face à la prolifération fait elle aussi écho à une angoisse plus profonde, celle de se voir submerger par une culture fordiste qui produit pour la masse au détriment de la qualité et du bon sens. C'est ici la peur de l'industrialisation culturelle américaine liée à l'avènement de la culture de masse qui s'exprime. Cette productivité démesurée est associée à une décadence morale profonde et à un asservissement économique propre à la mentalité américaine - présentée, encore une fois, comme le reflet inversé de l'homme européen. Karl Brunner, auteur de l'un des essais les plus populaires des premières années du *Schundkampf* qui décrit les fascicules comme un "souffle empoisonné" (*Gifthauch*), écrit ainsi en 1909 : "Frederick Dey, le créateur du personnage de Nick Carter, qui vit à New York, est devenu un homme extrêmement riche grâce à ses écrits misérables. Chaque semaine, il produit une histoire de Nick Carter en trente mille mots ; il reçoit vingt-cinq Pfennigs pour chaque mot. Ce héros spirituel gagne ainsi sept mille cinq cents Marks par semaine¹¹¹". L'emploi du verbe "produire" (*fabrizieren*) concentre tout le dédain de ce commentaire. La mauvaise qualité de ces fictions tient principalement à leur méthode de fabrication, qui n'a plus rien de ce que l'on peut considérer comme un véritable travail d'écriture : il ne s'agit plus pour l'auteur que d'aligner des mots dont le prix est fixé à l'avance. Ces lignes font non seulement écho à un dédain ancien et profond pour la littérature populaire en général, mais reflètent également une vision plus que dépréciative des auteurs américains contemporains. Brunner prend le temps de planter le décor : Dey vit à New York, la capitale symbolique de l'*American way of life* moderne, qui incarne tous les vices de son pays. Il est aussi le parfait exemple du self-made-man devenu riche et célèbre par des moyens moralement discutables. Son succès ne doit rien à son talent littéraire, puisque son seul mérite a été de s'adapter à la demande de manière efficace. Le "créateur" de Nick Carter n'est donc pas un auteur à proprement parler, mais un businessman. On voit donc se dessiner à travers ces quelques remarques le large spectre des constructions mentales européennes de l'Amérique du début du XX^e siècle : les

¹¹¹ "Frederick Dey, der Erfinder der Gestalt des Nick Carter, der in New York lebt, ist durch seine elende Schreiberei ein steinreicher Mann geworden. Jede Woche fabrizierte er seine Nick Carter-Geschichte im Umfange von 30 000 Worten; für jedes Wort erhielt er 25 Pfennige. Wöchentlich verdiente also dieser Geistesheld 7500 Mark." in : Brunner, Karl. *Unser Volk in Gefahr!* Pforzheim: Verlag der Volkstümlichen Bücherei, 1909, p. 14. Cité dans : Galle, Heinz J. *Volksbücher Und Heftrromane. 2, Vom Kaiserreich Zum „Dritten Reich“ — 40 Jahre Populäre Lesestoffe. 2., Durchges. Aufl. ed. 2009.*

fascicules d'Eichler sont perçus comme la confirmation de ces idées reçues, renvoyant l'image d'une contrée standardisée, mécanisée, et dépourvue de sens intellectuel et artistique.

Ces attaques visant la production industrielle des fascicules mettent également à jour un autre aspect de la perception européenne de l'Amérique, dont la culture apparaît comme fondamentalement *inauthentique*. Les produits américains sont perçus comme la vague souvenir de leur modèle européen, une sorte de résidu kitschissime et standardisé qui menace maintenant l'Europe. Nick Carter et Buffalo Bill sont dénoncés comme une émanation d'une culture du faux, parce que résultant d'un processus fordiste déshumanisé qui ne saurait être compatible avec une production artistique digne de ce nom. Ils cristallisent une opposition fondamentale entre culture et industrie qui commence à peine à être conceptualisée en Europe. Comme le remarque R. Kroes, la question de l'authenticité et de l'inauthenticité, en plus d'être sujette à de nombreux débats aux Etats-Unis¹¹², a toujours constitué un point de référence dans la comparaison des ères culturelles européenne et américaine. Les libres associations d'éléments préexistants, la réinterprétation des standards propres à la création américaine, sont comprises par les Européens comme une incapacité à créer une identité "originale", et par conséquent comme une preuve de l'inauthenticité fondamentale de la culture américaine et de son irrémédiable dépendance à la culture européenne¹¹³. Cette certitude est facilement perceptible dans les critiques adressées aux fascicules d'Eichler. Nick Carter ne serait pas un "vrai" détective, mais simplement un héros chanceux, rapide et agile. Il a perdu les qualités de ses prédécesseurs, et n'en conserve plus que le titre et la célébrité : il n'est plus, somme toute, qu'une coquille vide. Buffalo Bill est aussi un personnage sensationnel qui n'a plus rien de la magnificence de ses compatriotes décrits par Cooper ou May. Tous deux sont accusés de n'être que des "sous-produits" de véritables œuvres littéraires - ce sentiment étant renforcé par le format même des fascicules, qui n'est plus qu'une imitation à bas prix d'un véritable livre. Alors même que les lecteurs,

¹¹² Sur la notion d'authenticité de la culture américaine et les débats qu'elle a provoqués aux Etats-Unis, voir : Orvell, Miles, *The Real Thing. Imitation and authenticity in American Culture, 1880-1940*. University of North California Press, 1989.

¹¹³ *If you've seen one you've seen the Mall*, op. cit., p.106.

comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, sont fascinés par des objets qu'ils considèrent comme des "vrais" morceaux d'Amérique, les commentateurs, au contraire, ne voient que du clinquant, de la copie médiocre et du kitsch dans les figures de nos deux héros et dans les divers formats qui racontent leurs aventures. Cette importante opposition autour de la notion d'authenticité, tour à tour décriée ou objet de multiples fantasmes, montre combien les fractures générationnelles et sociales modulent l'imaginaire de l'Amérique du début du siècle, et par ce biais la réception des fascicules américains. Alors même que les jeunes lecteurs prennent leurs héros pour des personnes réelles, leurs aînés ne voient en eux que la manifestation criarde d'une culture de l'imitation kitsch, initiatrice d'un régime culturel fordiste qui signe la fin de toute véritable culture. La force industrielle des Etats-Unis apparaît sous les pires augures : elle ne se contente plus de menacer la puissance politique et économique de l'Europe, mais mine également sa civilisation, c'est-à-dire le cœur même de son identité.

III - Un système d'édition et de traduction inédit : Circulation, expansion et métamorphoses du fascicule américain en Europe

Si le succès des fascicules d'Eichler a déclenché tant de passions, c'est que Nick Carter et Buffalo Bill n'ont pas été les seuls à envahir les étals et les kiosques. La spécificité de l'histoire des dime novels en Europe tient aussi, nous l'avons dit, à la vague d'épigones qui a déferlé sur l'Europe à peine quelques semaines après leur introduction sur le marché européen. Les héros américains fascinent à tel point qu'ils se répercutent sur leurs homologues européens. Bientôt, des cowboys italiens, de nobles bandits anglais et des détectives allemands viennent concurrencer les deux séries. Dans chaque pays d'Europe, des maisons d'éditions s'emparent de la frénésie en cours et publient des versions locales de ces récits aux imaginaires exotiques. Elles ne se contentent pas, par ailleurs, de commercialiser ces nouvelles versions à l'intérieur d'un unique territoire national : l'arrivée des fascicules américains en Europe signe également le début d'une gigantesque entreprise de traduction et de réédition transnationale encore jamais vue jusqu'ici. Eichler lui-même fait circuler ses séries d'un pays à l'autre en réutilisant fréquemment les épisodes de l'une de ses séries pour les transplanter dans une autre, éditée dans une langue différente. De 1909 à sa mort, il publie, avec les séries des Nick Carter et des Buffalo Bill, au moins six autres fascicules présentant les aventures de Nat Pinkerton, Petrosino, Kansas Jack, Morgan le Pirate, Lord Lister, et enfin Ethel King. Chacune de ses séries est expérimentée sur différents territoires, avec un succès variable. Les autres maisons d'édition suivent son exemple, et l'Europe se voit bientôt recouverte d'une multitude de personnages étrangement semblables, à quelques caractéristiques nationales près. Car la subtilité de ces récupérations, traductions et réimpressions de textes non originaux demeure bien dans leur capacité d'adaptation à des aires culturelles diverses. Le travail colossal de traduction qui soutient les édifices commerciaux des maisons d'édition consiste aussi en une forme de relecture, de filtrage et de remodelage qui s'effectue à plusieurs niveaux. Le texte lui-même est retravaillé plus ou moins consciemment par ses traducteurs successifs, qui n'hésitent pas à le modifier

avec une liberté allant parfois jusqu'à la complète réécriture. La conception d'une nouvelle série calquée sur les histoires américaines originales s'entend aussi comme un travail de traduction d'une culture vers une autre : si certains traits marquants sont réemployés et exacerbés, d'autres disparaissent au profit de conventions narratologiques et stylistiques plus familières du lectorat européen ou national. L'océan de fascicules qui submerge l'Europe à partir de 1905 offre donc un formidable panel de formes d'appropriations des plus diverses. Il s'agit bien d'acclimater un objet certes fascinant, mais tout de même étrange et difficilement compréhensible sous certains angles, à un paysage littéraire qui en est relativement éloigné, et donc de jouer sur les similitudes et les différences pour obtenir une forme hybride capable de s'insérer sans trop de remous dans des habitudes de lectures préexistantes. L'appropriation qui est jeu, c'est-à-dire le "processus d'attribuer à une chose étrangère à un certain mode de vie (un objet matériel, une technologie, une idée ou un concept) une place au sein d'un cadre conceptuel [pour] trouver une façon adéquate, ou plutôt appropriée, c'est-à-dire acceptable culturellement, de traiter cette chose¹¹⁴", selon une définition de C. Huck, est donc la clé d'une opération commerciale d'envergure débutée entre l'Allemagne et la France, puis l'Italie, et qui s'étend progressivement à l'ensemble de l'Europe. A travers ces dynamiques d'assimilation se dessine le spectre d'un nouvel imaginaire mondialisé qui place l'Amérique et ses merveilles technologiques au centre de ses stratégies narratives. Les récits européens de ces histoires américaines témoignent d'un glissement progressif vers de nouvelles représentations populaires qui accompagnent une profonde mutation culturelle. Avec les fascicules d'Eichler et leurs nombreux imitateurs s'installent des mécanismes commerciaux et littéraires qui marquent l'entrée dans une nouvelle ère culturelle, bien avant que l'on ne considère la culture européenne - et avec elle bientôt l'ensemble des cultures des autres continents - comme définitivement américanisée dans les années suivantes la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le chapitre suivant se concentrera d'abord sur les méthodes de traduction et d'adaptation des premiers épisodes de Nick Carter en Allemagne, en

¹¹⁴ "Appropriation means also the process of giving something alien to one's way of life (a material object, a technology, an idea or concept) a place within one's conceptual framework; to appropriate something means to find a proper—or rather: an appropriate, i. e. culturally acceptable—way of handling something", in : Huck, Christian, "Travelling detectives", op. cit.

France et en Italie afin de déterminer les enjeux de son importation sur le territoire européen : quels aspects du texte sont sauvegardés, mis en lumière, exagérés ? Quelles parties sont évacuées ou réécrites, et pourquoi ? Que dit ce travail de remodelage de la perception européenne de la fiction américaine et de sa contrée de provenance ? Nous en viendrons ensuite à l'étude de quelques exemples des nombreux épigones de Nick Carter et Buffalo Bill et chercherons là encore à identifier les mécanismes de traduction d'un univers culturel vers un autre et à en saisir les spécificités propres à chaque aire nationale.

1. Circulation des traductions en Europe : méthodes de diffusion, de traduction et mécanismes d'adaptation des dime novels américains

Lorsqu'Eichler importe les aventures de Buffalo Bill et de Nick Carter vers Dresde, il n'a aucunement l'intention de limiter son marché à l'Allemagne. Dès l'année suivante, Nick Carter est introduit en France, et un an plus tard en Italie. Les traductions des premiers épisodes d'une langue vers une autre ne sont pas toutes effectuées depuis le texte original. Les traducteurs français tiennent en main les versions allemande et américaine et piochent alternativement dans l'une ou dans l'autre : certains passages de ces premiers épisodes mélangent de toute évidence deux traductions, l'une de la version originale, l'autre de la version traduite et remaniée, pour des raisons purement linguistiques - l'anglais est vraisemblablement mieux lu et plus facilement transposable - ou narratologiques, ce qui suppose une sélection active de la part du traducteur. Les traducteurs italiens, en revanche, copient quasiment mot pour mot la traduction française, reproduisant donc tous ses remaniements. Là encore, la raison est sans doute pratique : les syntaxes se superposant quasiment parfaitement, la traduction se fait de manière bien plus efficace que depuis le texte original. Nous nous concentrerons, dans les pages à venir, sur la comparaison des cinq premiers épisodes de Nick Carter parus successivement en

Allemagne, en France et en Italie entre 1905 et 1907¹¹⁵, afin de retracer, au-delà de leur trajet, les différentes restructurations et révisions dont ils ont été l'objet¹¹⁶.

Une désaméricanisation subtile

Le premier aspect important de l'acclimatation des épisodes de Nick Carter en Europe consiste toujours, dans les trois pays étudiés, en une subtile désaméricanisation. Si ces titres sont bien sélectionnés justement pour leur américanité criante, comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer, éditeurs et traducteurs ont bien conscience qu'ils ne peuvent pas proposer à leurs lecteurs et lectrices un objet brut. Il ne s'agit pas de leur proposer un produit neutre, mais d'opérer une transition douce entre des formats et des narrations similaires et le fascicule à histoire unique, où l'attention se déporte désormais vers le personnage-titre. La traduction doit agir comme un filtre qui ajuste structures narratives, traits caractéristiques des personnages et éléments stylistiques à des attentes préexistantes. Elle joue donc un rôle-clé dans l'abandon progressif d'anciens cadres fictionnels au profit d'une nouvelle approche de la sérialité. Ainsi, traduire les aventures de Nick Carter consiste moins en une activité linguistique traditionnelle qu'en un exercice d'équilibriste : il s'agit de trouver le juste milieu entre familiarité et nouveauté qui assurera le succès d'un pacte de lecture renouvelé.

Ceci se comprend d'abord dans le choix des premiers numéros à publier opéré par la maison Eichler. Si l'ordre de publication varie ensuite d'un pays à l'autre au cours de l'avancée de la série, les cinq premiers numéros parus en Allemagne, en France et en Italie sont les mêmes. Ils font le récit de la confrontation du héros à un ennemi récalcitrant, le diabolique Morris Carruthers, et à sa compagne, la vénéneuse et superbe Inez Navarro. Grâce à une série de ruses et de tours plus invraisemblables les uns que les autres qui ne

¹¹⁵ Nous étudierons donc les numéros suivants, ici présentés par ordre de parution, avec leurs titres originaux : *The Master Criminal, or, With the Devil in his Eye; The Carruthers Puzzle, or, Nick Carter's Best Disguise; Inez, the Mysterious, or, The Master Criminal's Mascot; The Criminal Queen's Oath or The Difference Between Two; The Point of a Dagger or The Criminal Queen's Madness*. Publiés 1906 en 1905 en Allemagne, en 1906 en France et en 1907 en Italie.

¹¹⁶ Les résultats présentés ici reprennent un article à paraître prochainement : Ricau, Alix, "A glass of Bordeaux with crackers and cigars. Translation issues of the massive spread of American dime novels across Europe", in : Gamper, Michael, Müller-Tamm, Jutta, Wachter, David, Wrobel, Jasmin (éd.), *The Value of Literary Circulation*, à paraître.

sont pas sans rappeler les ficelles d'un roman-feuilleton à l'européenne, les deux compères parviennent à s'échapper des griffes de la police new-yorkaise et à réapparaître dans plusieurs numéros. Ainsi, les habitudes de lecture des jeunes Allemands, Français et Italiens sont ménagées : si le héros et son univers sont absolument nouveaux, la structure narrative, en revanche, se rapproche de celles des fascicules européens. Si quelques épisodes suffisent ensuite à faire de la récurrence du personnage principal une raison de continuer à suivre la série, on s'assure, par le choix de ces premiers épisodes exceptionnellement consécutifs, de ne pas trop bousculer le public et de lui laisser le temps de s'accoutumer à ce nouveau format. Il faut d'abord le convaincre de l'intérêt de ce nouveau personnage sans auteur. Dans ces trois pays, la première année de publication des épisodes de Nick Carter compte ainsi régulièrement des épisodes à récit continu, comme par exemple les quelques numéros racontant le retour du terrible Docteur Quartz. Ces choix éditoriaux ont par ailleurs un impact sur le texte lui-même, auquel on ajoute des transitions additionnelles afin de souligner la cohérence de la succession des épisodes. Les actions passées sont minutieusement réexposées au début du premier chapitre de l'épisode suivant, tandis que les paragraphes finaux font référence aux aventures à venir de manière plus ou moins appuyée selon les pays. Les traducteurs ne se privent pas de prolonger ces ajouts par des réécritures à forte saveur locale. A la fin du premier épisode - *The Master Criminal, or, With the Devil in his Eye* -, là où la traduction allemande se contente d'informer rapidement le lecteur d'un retour imminent de Carruthers dans la vie du personnage principal, la version française, comme souvent par la suite, ne résiste pas au plaisir de formuler une morale à ce premier volet ("Le châtement est long et boiteux; mais, comme il marche sans jamais s'arrêter, il finit toujours par atteindre le coupable"), ce que la version italienne traduit ensuite par une expression idiomatique ("*Dio non paga il sabato*"). Au-delà de ces considérations formelles, la structuration même des chapitres est remaniée pour accentuer l'aspect sériel de la narration. Les nombreux retournements de situations sont redistribués et homogénéisés, généralement dès la traduction allemande, ensuite reprise par les versions suivantes, afin que chaque section se termine par une situation non résolue et pleine de suspense, et indique ainsi une pause possible dans la lecture.

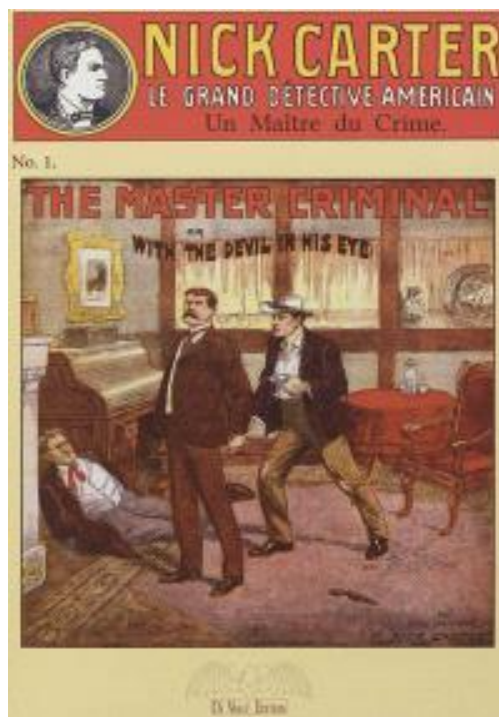


Fig. 9 : The Master Criminal or, With the Devil in his Eye, premier tome de la série Nick Carter édité en Allemagne, en France et en Italie, ici dans sa version française rééditée par les éditions de Varylly (2012).

Un processus semblable est perceptible dans les légères réécritures des passages introduisant et décrivant les personnages principaux. La volonté de faire coïncider leur éthos avec celui des types européens propres aux fictions de détective est déjà visible en Allemagne, mais s'accroît encore en France - et par conséquent en Italie. En Allemagne, Nick Carter est présenté comme un *Weltdetektiv* combattant un *internationaler Verbrecherwelt*, mettant ainsi en avant l'exotisme du personnage et son appartenance à un imaginaire mondialisé, comme le remarque M. Letourneux¹¹⁷. Si cet aspect est également présent dans les traductions françaises, elles ajoutent également de nombreux détails concernant la personne et les ambitions intimes du personnage. Dans la toute première page de la série, le détective est ainsi décrit comme un esprit libre doublé d'un cœur généreux. Sa force physique s'accompagne d'un véritable souci de justice sociale et d'une habileté analytique sans pareille. On retrouve ici le souvenir des récits criminels à la française et l'attachement à la figure du "détective classique"¹¹⁸ à la Auguste Dupin, et, dans les descriptions du monde des brigands new-yorkais, une persistance de l'imaginaire

¹¹⁷ "L'Amérique envahit l'Europe", op.cit.

¹¹⁸ *Eroi del racconto popolare*, op.cit., p. 41.

des bas-fonds. Meadow, le banquier-bandit démasqué par Nick dans un précédent épisode, comme nous l'apprennent les premières lignes du chapitre, est ainsi décrit comme un "franc mauvais sujet", une personnalité qui résulterait de la combinaison d'une mauvaise nature et d'une mauvaise éducation. Cependant, si la version française en particulier ajoute donc des éléments supplémentaires de caractérisation sociologique, ce goût pour les "types" propre au XIX^e siècle européen se retrouve en réalité dans toutes les traductions nationales. La fausse innocence d'Inez Navarro, la désinvolture ironique de Nick Carter, la bêtise inoffensive des personnages secondaires issus des couches populaires, bien que déjà présentes dans la version originale, sont prolongées et mises en valeur par de nombreux épithètes hyperboliques qui relient clairement chacun d'un à des figures littéraires familières et activent des structures fictionnelles préexistantes. Un fermier originaire de Greenport se faisant passer pour Carruther dans le second épisode pour lui permettre de s'échapper de nouveau, décrit comme un étranger des plus banals dans la version originale, devient ainsi en allemand "*ein Bauerntölpel, wie er im Buche steht!*".

Ces remaniements répondent par ailleurs à une volonté plus générale de remédier à une certaine sécheresse stylistique. Les traducteurs européens tentent sans cesse de rendre le texte plus fluide et plus vivant. Alors que la version originale en vient directement au fait, évacuant tout détail sentimental ou sociétal, les épisodes européens négocient un nouvel équilibre entre la rapidité d'un scénario très resserré et efficace et une touche dramatique qu'ils développent surtout dans les dialogues et dans l'ajout d'un registre burlesque quasi absent en anglais. Ainsi, la succession de questions à l'allure de questionnaire à choix multiples que l'on retrouve fréquemment dans le texte américain est remplacée par des échanges plus tendus ou bien plus comiques, où les gestes et les expressions faciales jouent un rôle proéminent. Nick fume un cigare d'un air profondément concentré, McClucky, le chef de police, reste coi devant l'acuité de ses analyses, Chick, le neveu du détective, s'amuse de la témérité de son oncle, etc. Ce remodelage est particulièrement perceptible lorsque l'on compare la version française avec ses homologues américain et allemand : le texte français emprunte aux deux (ce qui donne parfois lieu à des confusions linguistiques amusantes, comme par exemple lorsque Nick quitte New York pour "un couple de jours" ou que des personnages sont décrits comme se ressemblant "comme deux petits pois" et non "comme deux gouttes d'eau" comme le texte allemand l'aurait

suggéré) et sélectionne toujours les éléments les plus expressifs. Le don incroyable de Nick Carter pour le déguisement, déjà présent dans la version américaine, est souligné par la traduction allemande qui y ajoute, ayant en tête les attentes de son jeune public, des effets de stupéfaction et de comique que l'on retrouve ensuite dans le texte français.

Le réemploi des illustrations de la première de couverture et de son agencement général est un autre signe de cette volonté de conserver de l'objet ce qu'on lui reconnaît d'authentique tout en l'acclimatant aux habitudes européennes. Ces images sont conservées telles quelles, à l'exception d'une traduction du titre du numéro qu'on leur ajoute aux côtés du titre original. Leur légende, en revanche, est remaniée. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'enrichir et d'étendre le texte, mais de rendre ces indications textuelles plus elliptiques et plus sensationnelles, non seulement pour laisser plus de place à l'effet de l'image, mais aussi pour s'aligner avec des standards contemporains. Par exemple, la légende de la couverture du troisième épisode, intitulé *Inez, the mysterious, or, the Master Criminal's Mascot*, était à l'origine un véritable extrait du texte qui suivait ("*Inez understood that somebody was concealed behind the couch, and that the revolver used as a club was about to descend upon his head*", etc.). En allemand, elle est simplement résumée en quelques mots : "*Morris Carruthers erhob die Waffe zum tödlichen Streich*".

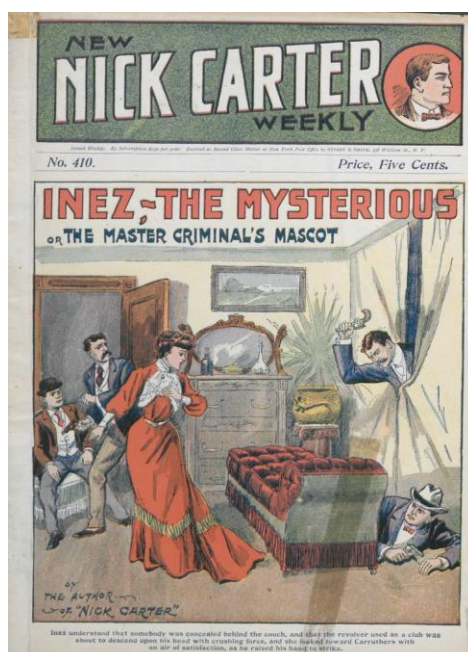


Fig. 10 : Couverture et légende originales de *Inez, The Mysterious, or The Master Criminal's Mascot*, n°410 des *New Nick Carter Weekly*, publié comme troisième épisode de la série en Allemagne, en France et en Italie.

On constate ici l'interpénétration de normes littéraires et journalistiques, puisque que c'est de toute évidence les légendes des images sensationnalistes qui couvrent les journaux de l'époque que l'on cherche ici à singer afin d'augmenter l'effet de réel auquel le jeune public est si sensible. Les couvertures de dime novels, avec leurs actions saisissantes et leurs couleurs criardes, s'inscrivent ainsi dans une même logique d'adaptation que le récit. Texte et paratexte constituent un ensemble insécable qui fait l'objet de négociations multiples afin que son originalité et son exotisme puissent devenir lisibles et attrayants. Ces légères révisions permettent de comprendre pourquoi les dime novels n'ont pas représenté un choc culturel pour leur public : s'ils sont exhibés comme des produits authentiquement américains, ce sont en fait dès leurs premières publications des objets hybrides qui portent les marques d'un processus d'acclimatation en plusieurs étapes leur permettant de pénétrer la culture populaire européenne avec une remarquable efficacité.

Prolongations, écourtements, redécoupages : logiques d'ajustements de l'imaginaire américain à la demande européenne

La traduction des aventures de Nick Carter ne se limite pas, cependant, à leur adaptation à des normes de genres européens. Il s'agit tout aussi bien de faire du fascicule un objet puissant aisément trouver sa place dans le paysage littéraire de chaque nation que de mettre en avant ses spécificités et ses attraits. Or, le principal attrait de cette série, nous l'avons dit, consiste en son inédite modernité. Ses versions européennes soulignent les éléments qu'elles comprennent être des parts fondamentales de l'identité du héros américain, c'est-à-dire sa rapidité, son immersion dans une ville ultra-technicisée et son attachement symbolique à son pays d'origine. Là où le texte original reste sobre, elles ajoutent de nombreux détails accentuant ce qu'elles considèrent comme le cœur même de cette américanité : des accessoires divers (comme des cigares ou des chapeaux melons), des moyens de transports futuristes, et surtout des lieux emblématiques apparaissent systématiquement comme les inévitables corollaires du personnage principal. Tout d'abord, Nick Carter vit à New York, la légendaire porte d'entrée vers l'Amérique pour

tous les voyageurs et immigrants européens¹¹⁹, et les traducteurs ne manquent pas de faire allusion à ce décor prestigieux dès qu'ils le peuvent. Pour ne citer qu'un exemple parmi de très nombreux ajouts, le tout premier chapitre de la série, simplement intitulé "Something doing" dans le texte original, devient en allemand "Im Polizei in Mulberry Street". Mulberry street est ensuite fréquemment mentionnée dans de courtes descriptions des déambulations urbaines de Nick, tout comme d'autres lieux qui n'apparaissent que sporadiquement dans la version américaine, et qui témoignent de l'ignorance des traducteurs quant à la réalité de la ville de New York (et des Etats-Unis en général), puisque qu'ils sont souvent mal orthographiés ou mal traduits - Central Parc devenant par exemple le Parc Central, ou le *Parco Centrale* en italien. Et New York n'est pas le seul composant de ce fascinant imaginaire américain : les traducteurs ajoutent encore d'autres éléments supposés représenter ce qu'ils pensent être l'*American way of life*. Dans l'introduction du troisième numéro, alors que Nick Carter, dans la version originale, revient de vacances à la montagne vaguement évoquées au détour d'une phrase, les traductions européennes consacrent un paragraphe entier à la description d'un séjour enchanteur en Floride et au retour dans la *Weltstadt* illuminée dans la nuit.

L'omniprésence des lumières et des machines électriques est un autre point d'intérêt constamment mis en avant par les traducteurs, qui ont bien conscience qu'il s'agit là d'un objet de fascination majeur. Si les mentions de moyens de transports et autres installations et gadgets modernes électrifiés sont déjà nombreuses dans le texte américain, les versions européennes surenchérisent en ajoutant encore d'autres détails, de sorte que "tout semble électrique dans ces œuvres", comme l'écrit M. Letourneux¹²⁰. La fin du troisième numéro se termine ainsi par un paragraphe additionnel qui évoque le procès à grand retentissement de Carruthers et sa condamnation à mort. La chaise électrique est mentionnée deux fois en quelques lignes, au milieu d'une description témoignant du mélange d'horreur et de fascination éprouvé par son auteur : Carruthers est voué à s'asseoir dans cette chaise "aussi longtemps que le courant électrique se répandra dans son corps, et jusqu'à ce que toute trace de vie en soit ôtée et qu'il soit mené de la vie vers la mort"¹²¹.

¹¹⁹ Portes, Jacques, *Une Fascination Réticente: Les Etats-Unis dans l'Opinion Française*, Nancy : Presses Universitaires, 1990, p.54.

¹²⁰ Letourneux, 'L'Amérique envahit l'Europe' (see footnote 3).

¹²¹ "So lange ein elektrischer Strom durch seinen Körper geführt werden, bis jegliches Leben in ihm erloschen und er vom Leben zum Tode gebracht war", in: *Inez, the Mysterious, or, The Master Criminal's Mascot*, n°3, Editions Eichler.

Ce dernier exemple, qui met en scène un objet d'intérêt très spécial - la condamnation à mort par électrification a toujours cristallisé les sentiments de fascination-répulsion des Européens envers les mœurs américaines, note A.S. Markovits¹²² -, suggère cependant une autre dimension de la représentation de l'Amérique véhiculée par les traductions des dime novels. L'ajout d'éléments sur-américanisés n'a pas toujours pour but de provoquer l'admiration. Bien au contraire, on note une tendance persistante à introduire des commentaires, des détails et de légères modifications narratologiques qui, consciemment ou non, permettent de contrebalancer l'image brillante donnée par la mise en scène de la clinquante modernité de cet univers, et à ainsi rappeler au lecteur la survivance de l'autorité européenne et la supériorité de la culture du Vieux Continent. Si les critiques des fascicules les ont perçus comme de véritables hymnes au progrès à l'américaine, ils contiennent en réalité de nombreuses remarques qui les rapprochent, dans une certaine mesure, de la doxa contemporaine. New York, par exemple, est présentée comme la ville la plus exaltante du monde entier, mais elle est aussi, selon les traducteurs français, un lieu où les immigrants européens "laissent leurs mauvais instincts s'épanouir librement [...] et s'affranchissent de tout frein moral" (premier numéro), et pour les Allemands, une ville incapable de mettre en place un système judiciaire digne de ce nom, comme Nick Carter le souligne lui-même dans le quatrième épisode de la série : "Ce satané héritage de notre système judiciaire ! En Allemagne, par exemple, on fait moins d'erreurs de jugement sur des truants pareils. Ici, en revanche, on peut passer des semaines à marchander, tant qu'on a assez d'argent pour pouvoir payer les avocats les plus roublards¹²³." Ce topos récurrent du citoyen américain obsédé par l'argent au détriment de toute morale est également repris par les traductions française et italienne, mais la mention du comportement exemplaire des Allemands disparaît, bien entendu, au profit d'un éloge du système "européen" en général. Et ce type de remarques est doublé de rappels plus ou moins subtils de la supériorité de la civilisation européenne sur la vulgarité américaine, empreints bien souvent d'un nationalisme notoire et du désir de mettre sa propre nation à la pointe de ladite civilisation. Ainsi, dans la traduction allemande du cinquième numéro de la série, il est dit qu'Inez se rend à une représentation de *Lohengrin* - là encore, une

¹²² *Uncouth Nation. Why Europe dislikes America*, op.cit, p.22.

¹²³ „Der alte Erbfehler in unserer Justizpflege! In Deutschland zum Beispiel macht man wenig Federlesen mit derartigen Kujonen. Hier aber können sie so eine Verhandlung wochenlang hinziehen, wenn sie nur Geld genug haben, um die geriebensten Advokaten bezahlen zu können.“, in; *The Criminal Queen's Oath or The Difference Between Two*, n°4, Editions Eichler.

pure invention du traducteur. En revanche, les remarques faites par Nick à propos de l'efficacité des polices londoniennes et parisiennes présentes dans la version originale disparaissent. Un autre exemple amusant : dans le premier épisode, Carruthers enjoint Nick de faire comme chez lui et lui offre du vin rouge (*claret*), du fromage et des crackers. En allemand, le bandit n'offre que du Whisky et des cigares, ce qui sonne bien plus américain et surtout moins français. Mais le traducteur français, ayant accès aux deux versions, propose une combinaison intéressante : Nick a maintenant à sa disposition une bouteille de Bordeaux, du fromage, des biscuits, du Whisky et des cigares ! La même liste se retrouve dans la version italienne. Ce type de syncrétisme est emblématique de l'appropriation sélective qui est en jeu dans les traductions des dime novels : elles fournissent une rangée de traits américanisés fantasmés et métonymiques qui activent un imaginaire moderne original, tout en rassurant leur lecteur quant à l'infériorité culturelle de ces éléments, permettant ainsi d'asseoir l'idée d'une domination ininterrompue du Vieux Continent et de jouer librement avec les pouvoirs d'attraction du Nouveau Monde. Ainsi, la récurrence d'indications telles que "chez nous, en Allemagne" ou "comme nous en avons l'habitude en Europe" introduites comme points de comparaison lors de la mention d'objets ou de coutumes inconnues, jouent un rôle ambigu, attisant à la fois la curiosité du lecteur et lui rappelant son indéniable exceptionnalité culturelle. L'inconfort croissant quant à la modification de l'ordre international et à la perte de la centralité de l'Europe qui n'a cessé de prendre de l'ampleur depuis les années 1880 est paradoxalement perceptible à travers un sentiment à double-tranchant : on a le sentiment d'être largement devancé tout en se rengorgeant de l'intangibilité de sa position privilégiée.

Une négociation similaire se joue dans le traitement des noms, des tics de langage et des éléments paratextuels. Les différentes versions ne présentent pas toutes le même degré de porosité à la langue anglaise : si les Allemands, qui lui sont plus familiers, incluent des "well" et des "sir" à tout bout de phrase, les Français sont au début plus réticents face à la contamination de leur vocabulaire, mais finissent eux aussi par intégrer ces expressions – dans une moindre mesure cependant. En Italie, au contraire, les mots ont davantage tendance à être italianisés. Noms de personnages et de lieux sont fréquemment modifiés : George McClusky devient Giorgio, l'Hôtel Ondine l'"*Hôtel dell'Ondina*", le "cab" une "*vettura scoperta*". Quant au paratexte, dans chaque pays, la mention du nom de Chick Carter, supposé faire le récit des aventures de son oncle, est supprimée. De même, les

titres en langue originale sont progressivement effacés des couvertures européennes. Le lieu d'impression supposé, en revanche, est toujours présent : les fascicules seraient imprimés à New York. Il existe donc des variations locales, dépendant surtout du degré de pénétration des formes précoces de la culture de masse américaine dans chaque pays et exprimant des tensions bilatérales croissantes. Mais toutes les traductions diffusent une même idée d'une Amérique renversante, mais malgré tout distante, et surtout inférieure culturellement, ce qui leur permet de se faire une place au sein des structures mentales contemporaines. Si Nick Carter fascine, son introduction auprès du public européen nécessite donc une importante médiation. Bien que décrite comme une véritable déferlante par les médias, l'arrivée des fascicules d'Eichler s'appuie donc en réalité sur des cadres mentaux locaux préexistants, et le renouveau culturel majeur qu'ils ont catalysé et rendu manifeste se déroule malgré tout par le biais de la consolidation de mécanismes bien établis.

Réécrire les dime novels, une mise en forme d'un imaginaire collectif européen de l'Amérique moderne par le biais de la traduction créative

Arrêtons-nous maintenant rapidement sur les quelques cas de réécriture complète de certains épisodes de Nick Carter par les traducteurs européens. Le cinquième numéro de la série publié en Europe, intitulé dans sa version originale *The Point of a Dagger, or, The Criminal Queen's Madness*, clôt la saga de Carruthers et d'Inez Navarro. Sa traduction allemande, qui a été entièrement reprise en français et en anglais, retravaille complètement sa structure narrative. Elle raconte l'histoire de la conspiration montée par les deux personnages contre Nick Carter, qui se termine par le meurtre d'Inez par son amant suivi d'un héroïque combat mené sur le toit d'une locomotive en marche, le tout couronné par la mort de Carruthers sur la chaise électrique. Les composants de la version européenne reproduisent à traits grossiers les éléments que l'on sait attirer l'attention des jeunes lecteurs, et que nous venons de mentionner : multiplicité des références à de lieux new-yorkais, omniprésence de machinerie électrique - comme par exemple lorsque Carruther tente de tuer Nick par le biais d'un ingénieux dispositif illuminé, ou lors de la description du combat effréné sur les wagons en marche -, scénario rapide et rythmé sont

imités consciencieusement, quand ils ne sont pas caricaturés à force d'application. Un écrivain américain n'aurait sans doute pas personnifié et glorifié le train comme le fait par exemple le traducteur français, qui décrit que : *“semblables à des feux follets, les lampes électriques passèrent en dansant ; puis le train continua à courir vers la première station”*. La première de couverture est aussi réemployée et intégrée dans le récit. D'autres mécanismes d'acclimatation sont également en jeu : une longue introduction remémore au lecteur le cours des événements passés ; les brigands péruviens sont remplacés par un exotisme plus accessible, puisque Inez se fait passer pour une comtesse polonaise.

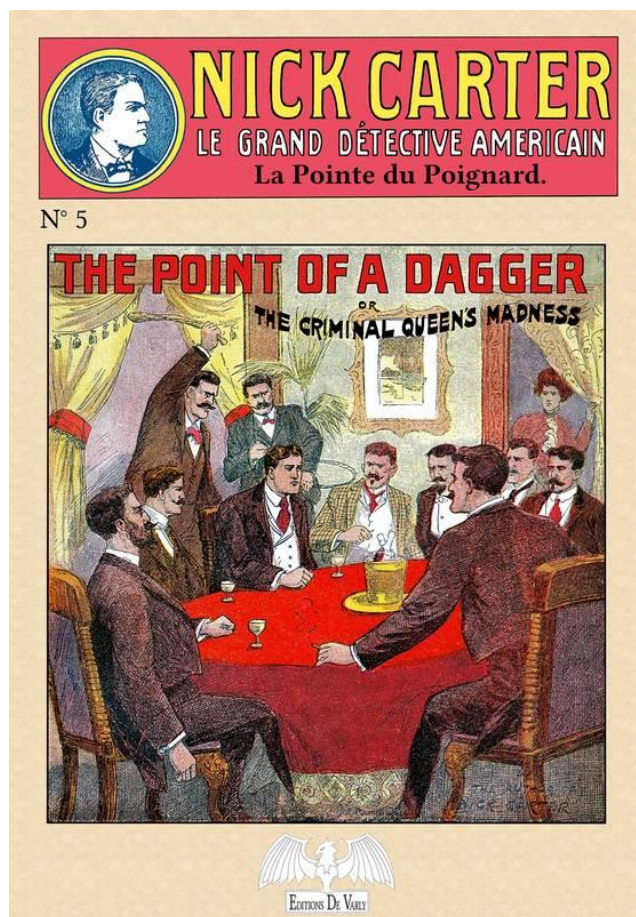


Fig. 11 : The Point of the Dagger, or, The Criminal Queen's Madness, cinquième tome de la série Nick Carter édité en Allemagne, en France et en Italie, ici dans sa version française rééditée par les éditions de Varly (2012).

Mais le plus intéressant concerne la réécriture des scènes confrontant Inez, la parfaite femme fatale, à Nick. Dans les versions européennes, Inez n'est jamais dissociée de son amant, et finit poignardée par Carruthers qui s'alarme de la voir possiblement ruiner ses plans. Mais, dans la version originale, Carruthers croupit en prison, et l'histoire se concentre sur la tentative d'enlèvement de Nick par Inez, pour parvenir à le faire sortir de sa cellule. Pourtant, la jeune femme finit par avouer à Nick son amour pour lui après l'avoir menacé "de la pointe de son poignard" et le force à l'embrasser. Elle le blesse et, rendue folle par son amour passionné, suce son sang et s'écrit: "*I kissed him on the lips, and it made me mad, mad, mad!*". Finalement, elle meurt d'épuisement et Carruthers est mené à la chaise électrique. Dans les deux versions, Nick est en fait amoureux de la sœur d'Inez, Carmen, dont le rôle est légèrement modifié pour correspondre à ce réarrangement final.

D'après H. J. Galle, aux yeux des *Schundkämpfer*, une seule chose est pire encore que les histoires criminelles : les *intime Geschichten*, publiées par toutes les maisons d'édition spécialisées en littérature populaire, dont les couvertures osées promettent généralement bien plus que ce que l'on peut vraiment trouver dans leurs pages¹²⁴. Laisser intact le contenu érotique des aventures de Nick Carter aurait signifié entacher largement ses chances de succès et donner de bonnes raisons d'attaquer une fois de plus sa déficience morale – le féminicide est bien plus correct¹²⁵. L'image de la sexualité douteuse de la femme américaine est en effet déjà bien ancrée dans les mentalités européennes, et les représentations qu'on en trouve dans les dime novels, en remettant en question les descriptions consacrées du genre que l'on peut lire dans la littérature bourgeoise, sont perçues comme hautement provocatrices¹²⁶. Si les éditeurs des dime novels américains peuvent concevoir de conserver certaines scènes violentes, voire complètement sanguinaires, en ayant conscience que leur jeune public en trouvera de toute façon des versions bien plus terribles dans les fascicules déjà en circulation sur le marché, la perversion du personnage principal par un jeune femme célibataire excède largement les limites. Des situations analogues sont plus tard réécrites de la même manière : quand un

¹²⁴ Groschenhefte, op.cit., p.36.

¹²⁵ Depuis les années 1880 au moins, les histoires érotiques ont été la cible d'une véritable chasse aux sorcières internationale, dont les traces se retrouvent aisément dans les rapports littéraires des contemporains, notamment dans ceux des paroisses. Voir à ce sujet : Messerli, Alfred, *Lesen Und Schreiben 1700 Bis 1900: Untersuchung Zur Durchsetzung Der Literalität in Der Schweiz*, Tübingen, 2002, 396 p.

¹²⁶ Bedore, Pamela, *Dime Novels and the Roots of American Detective Fiction*, New York, 2013, p. 22.

personnage comme Talika, une geisha que Nick rencontre dans le six-cent-troisième épisode des *New Nick Carter Weekly*, avoue elle aussi son amour à l'irrésistible détective, les traductions européennes censurent le passage et imaginent à la place un sacrifice vertueux pour sauver un fiancé platonique et Japonais. Ainsi, les processus de traduction des fascicules américains n'agissent pas simplement comme un facteur d'adaptation facilitant une stratégie commerciale pré-réfléchie, mais ils anticipent également des censures potentielles. Ce qui pourrait empêcher la circulation optimale de ce nouvel imaginaire est consciencieusement retiré et remplacé ; tout élément trop subversif est évacué. De toute évidence, proposer à la jeunesse des images inappropriées aurait signé l'arrêt de mort de Nick Carter. L'importation de ces nouvelles représentations collectives nécessite donc en premier lieu une décomposition et une distillation de leurs différents éléments constitutifs afin de favoriser leur assimilation.

2. Le cas des adaptations nationales : fertilité de l'imaginaire européen de l'Amérique et succès des épigones de romans de détectives et de cow-boys

L'assimilation des nouveaux supports que représentent les fascicules d'Eichler passe par un autre type de traduction que celle, littérale, des textes originaux américains. Partout en Europe fleurissent des épigones de Nick Carter et de Buffalo Bill. Beaucoup sont initiés par Eichler lui-même, mais d'autres maisons d'édition entrent rapidement dans la course, notamment à Berlin et à Dresde, qui constituent jusqu'à ce qu'éclate la Seconde Guerre mondiale les épacentres de la production de fascicules sur le continent. Ces épigones présentent d'étonnants et d'inédits cas de syncrétismes culturels et littéraires. On y lit les conflits persistants entre de vieilles formes de récit résistant encore à l'influence américaine tout en s'inscrivant dans de nouveaux formats, et les logiques introduites par la fiction à la Nick Carter. On discerne également, dans cette complexe superposition de types littéraires et d'imaginaires nationaux, des spécificités locales absorbées par des modèles narratifs

mondialisés, mais toujours largement identifiables, et qui fonctionnent encore comme des repères pour le lecteur. La plupart de ces séries étant récupérée dans un pays voisin et réemployée sous un titre à peine modifié, ou au contraire réutilisée dans un tout autre univers fictionnel tout en gardant exactement la même structure narrative, il devient extrêmement difficile de retracer le trajet exact de ces personnages grandissant à l'ombre de Nick Carter et de Buffalo Bill. Leurs traits nationaux sont ajoutés et effacés à mesure de leur passage dans diverses aires géographiques ; leurs personnalités deviennent de plus en plus lisses et conformes à leur fonction première - résoudre un mystère, poursuivre un Indien, en bref : captiver le lecteur par l'agencement d'un récit au rythme haletant - pour faciliter ces réadaptations successives. En d'autres termes, le personnage et les péripéties qu'il traverse se plient désormais à une logique d'édition fordiste internationalisée qui dépasse largement le désir de répondre à des normes littéraires commerciales et à satisfaire les attentes du grand public qui existait déjà au XIX^e siècle. Cette standardisation ne signifie pas pour autant une complète homogénéisation de l'offre : au contraire, chaque personnage, s'il ne s'illustre ni par sa profondeur psychologique ni par l'originalité de ses aventures, offre une intéressante vision de ce nouvel imaginaire américanisé qui pénètre à toute vitesse les jeunes esprits européens. Cette pénétration, cependant, ne peut opérer encore une fois qu'à travers le recours à des formes et des topoï familiers. Chacun de ces épigones propose ainsi une lecture originale de l'image de l'Amérique et du genre renouvelé du roman criminel, hybridant diverses références et empruntant très librement à des univers variés. Nous nous pencherons maintenant sur quelques exemples de cow-boys et détectives américano-européens pour mieux saisir les modalités de ces métissages féconds et internationaux, avant de nous arrêter pour finir sur quelques cas de fascicules ayant résistés aux mesures de censures prises au début de la guerre et dont les caractéristiques hybrides acquises pour contourner ces mesures en font des objets particulièrement intéressants.

L'Amérique de pacotille des imitations de Nick Carter : évolution des supports et des logiques narratives du roman criminel européen

Si, dès son arrivée en Europe, Nick Carter fait concurrence à des détectives européens traditionnels, tels que Sherlock Holmes et ses imitateurs, l'offre en fascicules ne tarde pas à s'inspirer de ses aventures, et, l'année même de son introduction dans les pays avoisinants l'Allemagne, le marché est envahi par des clones du personnage américain qui cherchent à recevoir eux aussi leur part du gâteau. Il faut cependant bien avoir en tête que ce succès demeure un phénomène non majoritaire. Les romans criminels sont loin d'effacer les lectures qui les ont précédés, et, jusqu'à l'entre-deux-guerres, c'est plutôt le roman d'aventure qui domine le marché. En Allemagne, des séries comme *Durch Länder und Meere* ou *Jürgen Peters der Schiffsjunge*, qui racontent, comme leurs noms l'indiquent, des histoires de longs voyages en bateau à voile à travers toutes les mers du monde, sont toujours vendues en plus grosses quantités que les Nat Pinkerton et Lord Lister. Eichler lui-même édite également ce genre de récits. Jusqu'à la guerre, les vieux thèmes de la littérature d'aventure pour la jeunesse brillent de leurs derniers feux : pirates et indiens continuent de faire rêver, en parallèle à une fascination croissante pour l'univers de la grande ville moderne¹²⁷. C'est seulement dans les années 1920 que la mutation en cours dès 1905 se réalise pleinement et que s'opère un réel renversement des tendances : avec le développement du film muet, on assiste à un véritable âge d'or du détective américain. Entre 1919 et 1933, pas moins de soixante-quinze séries relatant les aventures de détectives, policiers et autres justiciers aux patronymes anglo-saxons paraissent en fascicule en Allemagne¹²⁸. Le renouvellement des imaginaires qui avait débuté avec les dime novels ne fait alors plus de doute, et les genres européens du siècle passé se font de plus en plus rares.

Avant la guerre, on observe déjà des négociations entre l'attraction exercée par l'imaginaire américain importé par Eichler et l'attachement à des genres proches lui préexistant. La Mignon Verlag, maison d'édition basée à Dresde et principale concurrente d'Eichler, lance ainsi une série à mi-chemin entre le roman d'aventure et

¹²⁷ *Groschenhefte*, op.cit., p.50.

¹²⁸ *ibid*, p.77.

le roman criminel. *Lord Percy vom Excentric Club. Der Held und kühne Abenteuer* est publiée à partir de 1907 et raconte les aventures de Percy Stuart, un noble anglais souhaitant devenir membre de l'Excentric Club de Londres. Pour cela, il doit accomplir cent quatre-vingt-dix-sept tâches, dont la plupart consiste à résoudre des affaires de cambriolages et de mystérieuses disparitions. La popularité de ce personnage lui permet de résister à l'inflation de 1914 et se perpétue après la guerre. Exporté en Italie, en Tchécoslovaquie et au Danemark, il semble au premier abord plus proche d'un Sherlock Holmes que d'un Nick Carter. C'est bien son snobisme et sa désinvolture à l'anglaise qui sont mis en avant, et non pas l'univers de la grande ville propre à son homologue américain. Pourtant, la structure narrative de la série est en réalité directement empruntée aux fascicules d'Eichler : il s'agit d'une série à histoire fermée, où chaque numéro comporte une aventure complète ; par ailleurs, les caractéristiques du personnage ne sont pas sans rappeler celles de Nick, puisque son agilité exceptionnelle et son talent pour les sports les plus diverses prennent souvent le pas sur son sens analytique. Son identité britannique n'est pas réellement déterminante, comme le montre d'ailleurs la mutation du personnage en un milliardaire américain entre 1914 et 1916, moment où les Anglais deviennent *persona non grata* en Allemagne et où les Etats-Unis sont encore neutres¹²⁹. Ce qui compte, c'est son pseudonyme exotique du héros, ses capacités hors pair, et surtout son adéquation avec un format dont l'assimilation précède celle des représentations qu'il véhicule. Ceci se confirme avec la réédition allemande des aventures du personnage entre 1920 et 1926, sous le titre *Der Excentric Club. Spannende Sport-Erzählungen* : son nom disparaît au profit de l'exhibition de ses compétences athlétiques, à l'heure où la pratique du sport devient un marqueur de la culture de la jeunesse et de la culture populaire en général. Comme chez Nick Carter, c'est ici la plasticité d'un personnage médiatique, également adapté au cinéma et plus tard à la télévision, qui témoigne de l'impact de l'importation de la culture de masse américaine sur les imaginaires européens. L'insertion du personnage dans des logiques familières aboutit finalement à un renouvellement profond du mode de fonctionnement de la fiction et de sa relation au lecteur.

¹²⁹ *Eroi del racconto popolare*, op.cit., p.315.

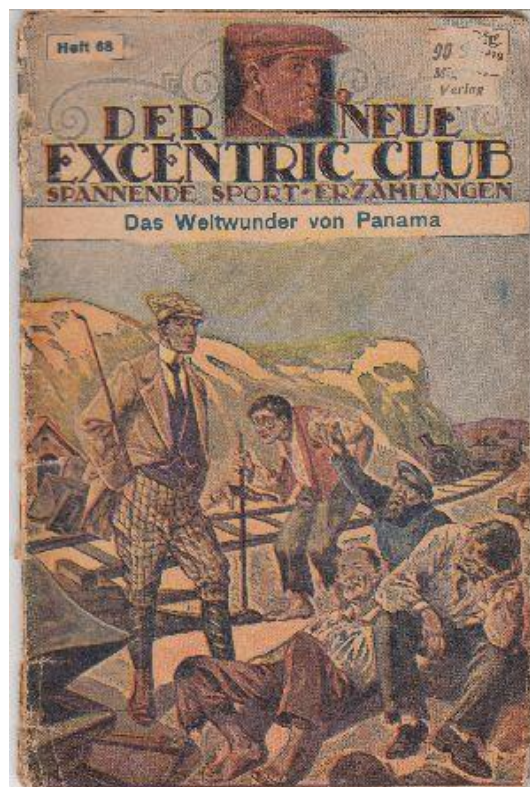


Fig. 12 : En-tête et sous-titre caractéristiques et imaginaire mondialisé rencontrent typographie art nouveau et costumes à l'Européenne sur la couverture de ce numéro de la série allemande Der Neue Excentric-Club. Dans les années 20, le support américain a été absorbé et sa structure persiste sous une apparence d'acclimatation.

D'autres séries allemandes exploitant la figure du noble robin des bois des temps modernes répondent à un modèle semblable, mais avec un succès moindre. *Lord Lister, genannt Raffles der großen Unbekannte*, où l'on peut lire les aventures d'un riche voleur commettant des délits pour la beauté du geste, rencontre elle aussi un certain succès en Europe. La figure du noble voleur, généralement de nationalité britannique, continue de faire partie du roman de détectives. Eichler tente également d'exploiter ce filon en publiant une adaptation des épisodes mouvementés de la vie de Claude Duval, un voleur des rues pendu en 1670 dont le nom continue de circuler dans la fiction populaire du XIX^e siècle, mais le succès n'est pas au rendez-vous. Entre 1905 et 1914, quelques autres histoires de voleurs émergent ainsi dans divers pays d'Europe, mais elles disparaissent très vite. Seules les aventures de Lord Lister continuent d'être publiées jusqu'en 1911, date de leur interdiction par les acteurs du *Schundkampf*¹³⁰. Ces héros perpétuant un vieux type européen échouent à convaincre

¹³⁰ Groschenhefte, op.cit., p.35.

leurs jeunes lecteurs : seuls ceux qui font preuve d'un peu d'exotisme par leur appartenance à une vague entité anglo-saxonne parviennent à se faire une petite place aux côtés des véritables détectives. Contrairement à Percy Stuart, Lord Lister reste trop proche de types littéraires familiers et se voit progressivement évincé par la multitude de héros au nom américanisé qui proposent des aventures plus modernes et plus excitantes. Parmi eux, l'on retrouve John Wilson, John Spurlock, Bill Cannon, Jack Franklin, et surtout Nat Pinkerton, "le roi des détectives", qui se présente très ouvertement comme une réécriture allemande de la série des *New Nick Carter Weekly*. Entre 1905 et 1908, vingt séries mettant en scène des justiciers aux noms anglo-saxons paraissent en Allemagne ; seulement deux parmi elles parviennent à survivre plus de deux ans. L'une d'elles s'intitule *Nat Pinkerton, Der König der Detektivs*, et elle est exportée depuis l'Allemagne vers l'Autriche, la France, l'Italie et l'Espagne. Commercialisée par la Dresdner Roman-Verlag à partir de 1907, elle s'inspire d'un détective réel, Allan Pinkerton, qui ouvre à Chicago la Pinkerton National Agency au milieu du XIX^e siècle et, durant sa retraite, rédige ses mémoires en huit tomes. Le paratexte du fascicule met en avant cet effet de réel en insistant sur la véritable existence de son personnage, reprenant ainsi exactement le pacte fictionnel de Nick Carter. Dans le trois-cent-cinquième numéro français, on publie même une photo de l'un de ses fils en assurant qu'il s'agit du détective et qu'il vit en ce moment même à Londres ! On peut lire également sur la quatrième de couverture de chacun des numéros : "Nat Pinkerton n'est pas un personnage imaginaire. Cet homme doté d'une énergie et de dons extraordinaires a réellement vécu. C'est sublime et magnifique que nous le voyons ici, quand, malgré de terribles dangers, il s'élance sur les traces de bandits dont il veut libérer l'humanité au péril de sa santé et de sa vie¹³¹". Difficile de distinguer entre cette description et celle qui introduit Nick Carter. En effet, Nat Pinkerton en est une pure imitation, vendue pour un prix plus dérisoire encore (seulement dix Pfennigs) et qui connaît un succès respectable, puisque quatre cent sept fascicules en sont vendus en Allemagne jusqu'à l'arrêt de la série en

¹³¹ "Nat Pinkerton ist keine Phantasiegestalt. Er hat wirklich gelebt als ein Mann von ungewöhnlicher Energie und hoher Begabung. Wie erhaben und herrlich steht er da als Mensch, wenn er, den furchtbaren Gefahren trotzen, auf der Spur eines Schurken sich befindet, von welchem er die Menschheit selbst mit Gefahr seiner Gesundheit und seines Lebens befreien will." *Nat Pinkerton, Der König der Detektivs*, Dresdner Roman-Verlag, 1907.

1915¹³². On chante en permanence l'énergie et la gloire de Nat pour le rendre comparable à son homologue, et l'on situe ses aventures dans une Amérique purement générique qui révèle l'ignorance totale de ses auteurs. Dans le numéro cent-quarante-sept, paru en France sous le titre de *Robert Putney, le Voleur d'enfants*, on suit Nat lancé sur les traces d'une famille de brigands, traversant un "pont jeté sur le Harlem" avant de se perdre dans les "rues et ruelles au sud de Jefferson City", tandis que son assistant, Paul, siffle le "Yankee Doodle" pour rendre crédible son déguisement d'espion. Ces indications sans queue ni tête, qui n'ont d'autres fonctions que d'orner le texte de mots magiques attisant l'intérêt du lecteur, masquent mal des ressorts narratologiques encore très marqués par le roman-feuilleton français. Ainsi, lorsque Nat met la main les coupables, qui ont monté un réseau d'enlèvement d'enfants de milliardaires afin d'en obtenir des rançons ronflantes, il découvre un débarras regorgeant de richesses exubérantes et mal agencées, dont, selon le narrateur, "on devin[e] au premier examen que des gens sans culture et sans finesse [ont] seuls pu acheter et ordonner une telle installation". Les organisateurs de ce réseau sont en effet de misérables ouvriers terrés dans une ruelle sordide, qui se complaisent dans leur malice et cherchent à voler aux honnêtes bourgeois qui élèvent en paix leur progéniture. La figure du mauvais pauvre, personnage essentiel des bas-fonds parisiens dont la généalogie remonte au Moyen-Âge¹³³ structure ici le récit. D'autres marqueurs importants de la littérature populaire le jalonnent, comme par exemple l'opposition systématique entre Nat et les inspecteurs de police : tandis que Nick coopère avec eux, Nat s'en démarque toujours et les humilie par ses prouesses et son intelligence hors du commun, jouant ainsi un couple classique de la fiction policière du XIX^e siècle. Dans cette idée de l'Amérique mise en scène par des Allemands, on peut donc identifier des schémas typiquement européens, qui visent moins à tempérer consciemment cette américanité qu'à aller encore davantage dans le sens du lecteur. Un personnage rebelle et indépendant est considéré plus intéressant qu'un détective certes autonome, mais toujours soumis à la loi. Les écrivains de la série combinent donc tous les traits les plus saillants du récit criminel moderne afin de proposer le récit le plus proche possible des attentes de leurs jeunes lecteurs. Cette composition

¹³² *Eroi del racconto popolare*, op.cit., p.118.

¹³³ *Les Bas-Fonds*, op.cit., p. 56.

semble fonctionner, puisque l'on retrouve dans les années suivantes de nombreuses imitations de l'imitation : dans l'entre-deux-guerres paraissent encore trois séries allemandes reprenant le nom de Pinkerton, avec un prénom variant entre Nat et Allan, et après 1945, on retrouve encore des fascicules utilisant à nouveau ces rééditions. La recette est déclinée indéfiniment, non pas jusqu'à l'épuisement total de cet imaginaire, qui se perpétue encore jusqu'à nos jours, mais jusqu'à l'arrivée d'un autre support, et donc d'une autre révolution matérielle et littéraire : la bande dessinée.

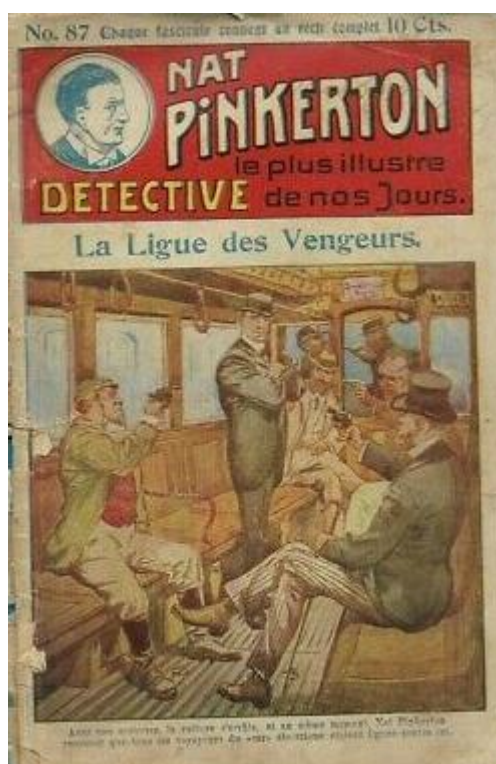


Fig. 13 : Un exemplaire de la série française des Nat Pinkerton : difficile de distinguer au premier coup d'œil entre épigone et original. Le style d'illustration, cependant, se rapproche davantage du type de dessins que l'on trouve dans la presse européenne que des traits secs et vifs des images des couvertures de Nick Carter.

Nat Pinkerton est sans doute l'épigone de Nick Carter qui a rencontré le plus grand succès. Ses histoires ont si bien fonctionné qu'on les réemploie même pour d'autres personnages, comme Ethel King, la version féminine de Nat éditée par Eichler, conçue pour toucher un jeune public féminin que l'on sait réceptif - on a vu que garçons comme filles font la queue derrière les kiosques pour acheter leur exemplaire des aventures de Nick Carter. Cette "détective par amour", lancée dans le monde du crime suite à l'assassinat de son mari, est elle aussi présentée comme un personnage

réel “dans la force de l’âge”. Seulement cent numéros de ses aventures paraissent en France : l’image d’une veuve “pistolet au poing” peine à se faire une place dans un marché dominé par des héros à la virilité écrasante. Motifs narratifs, noms et personnages circulent ainsi d’un pays à l’autre par le biais d’une superposition complexe d’emprunts et d’imitation autorisée par le relâchement de la figure de l’auteur. On accole les éléments que l’on sait fasciner pour obtenir des objets hybrides à l’américanité factice qui ne semble pas déplaire aux lecteurs. Ce qu’ils comprennent d’un Nick Carter, d’un Nat Pinkerton ou d’un Giuseppe Petrosino - devenu en Allemagne Josef Petrosino et ayant inspiré des épisodes de John Siloch¹³⁴ ! - est fondamentalement la même chose : ce sont les différentes faces d’un même univers à l’artificialité criante, qui exhibe sa clinquante modernité et son américanité en carton-pâte. Et, malgré les tentatives d’adaptation plus radicale, malgré les Toto Fouinard et Marc Jordan, malgré les fascicules tirés d’auteurs classiques comme Simenon ou Malet, c’est bien cet imaginaire exclusivement constitué de noms de lieux et de personnages et d’un vocabulaire métaphorisant la rapidité de ce monde futuriste qui survit à la guerre et qui s’impose définitivement dans les esprits dans les années 1920.

Circulation des Cow-boys et des Indiens

Si les romans de détectives représentent encore, avant la première guerre mondiale, une part relativement marginale des choix de lecture de la jeunesse européenne, avant de s’imposer définitivement dans la culture populaire durant l’entre-deux-guerre, les romans de l’Ouest, eux, jouissent d’une très grande popularité. Associés aux romans d’aventure, dont ils représentent en quelque sorte un pendant spécialisé, ils sont dévorés par jeunes et moins jeunes depuis des générations. La figure de l’Indien, qu’il soit bon et opprimé ou mauvais et sanguinaire, est bien implantée dans les imaginaires. Les épigones n’ont donc aucun mal à être commercialisés : les représentations de l’Ouest qu’ils véhiculent n’ont rien de très novateur. S’ils reprennent la structure narrative des aventures de Buffalo Bill et surtout adoptent le principe du personnage unique, leurs univers fictionnels n’ont pas

¹³⁴ *Eroi del racconto popolare*, op.cit., p.151

de difficulté à se fondre dans un genre également largement exploité en Europe. Ces publications, de manière générale, sont assez homogènes, ce qui permet à la dynamique d'échange et de récupération des différentes séries nationales déjà en cours avec les imitations de Nick Carter de fonctionner de manière plus efficace encore. Dès 1905, constatant le succès de Buffalo Bill, la Verlagshaus für Volksliteratur und Kunst de Berlin lance une imitation très populaire : *Texas Jack, Der berühmteste Indianerkämpfer*, qui est à Buffalo Bill ce que Nat Pinkerton est à Nick Carter, raconte également les prouesses d'un personnage réel, Jack Hawkins, connu sous le nom de Texas Jack, qui a également fait partie de la tournée de Buffalo Bill et dont les dons de cavalier ont alimenté la légende. Ce personnage devient lui aussi très populaire et apparaît dans des maisons d'édition rivales qui l'utilisent sans le nommer. Eichler, qui souhaite rester dans la course, fait alors publier les aventures de Kansas Jack en Italie, qui, pour des raisons de droit d'auteur, ne récupère pas les épisodes de Texas Jack, mais d'une autre série, la *New Buffalo Bill Library*, alors publiée en Angleterre. Puis, finalement, Eichler réussit à obtenir les droits de la série des Texas Jack et les utilise pour son entreprise italienne. Étant à bout d'épisodes, et cherchant tout de même à exploiter la renommée de Texas Jack, il imagine alors un Buffalo Bill qui utiliserait la fausse identité de Texas Jack. Après la mort d'Eichler, ces échanges se perpétuent, puisque la Società Editoriale Milanese, qui succède à la Casa Editrice Americana de Milan, réutilise les numéros français de Texas Jack pour continuer la série des Texas Jack¹³⁵. L'internationalisation de l'imaginaire de l'Ouest facilite ainsi une circulation européenne inédite : titres anglophones, noms américanisés et illustrations similaires permettent l'exploitation à grande échelle de produits standardisés qui nourriront quelques années plus tard une nouvelle culture cinématographique réactivant en permanence ces vieilles représentations.

¹³⁵ *ibid*, p.119.

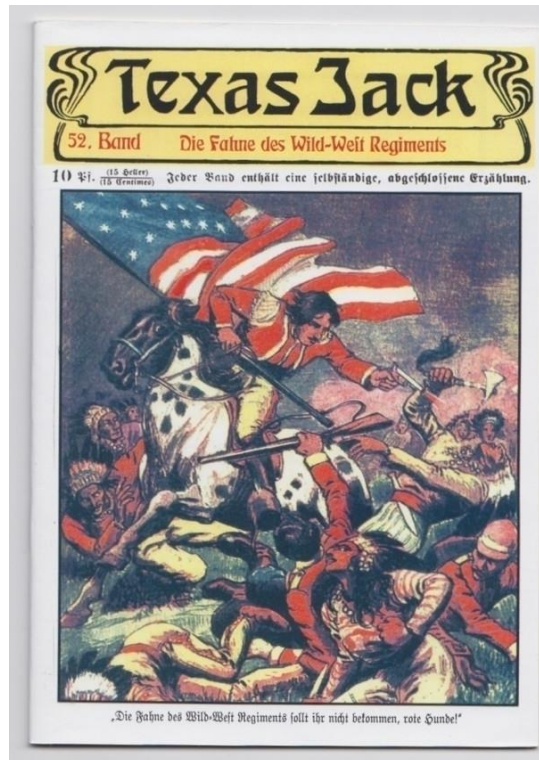


Fig. 14 : La langue allemande jurerait presque avec ce numéro de la série Texas Jack. Les illustrations s'appliquent à reproduire les codes des dime novels originaux, allant parfois jusqu'à la caricature en exhibant des symboles nationaux aux yeux fascinés de leurs lecteurs.

Une littérature de guerre américanisée

La montée en puissance des tensions entre les pays européens et l'éclatement de la Première Guerre mondiale favorisent un intéressant cas d'adaptation et de récupération des héros et des supports des dime novels américains. Tandis que la plupart des publications se voient interrompues, au plus tard en 1916, au plus tôt avant même la déclaration de guerre, les fascicules abordant des thèmes patriotiques et guerriers survivent à la censure et sont employés comme de véritables armes de mobilisation. D'après R. Schenda, leur effet sur la jeunesse est plus que certain : des milliers de titres circulent entre 1910 et 1918 et sont massivement achetés par les parents comme par leurs enfants. Alors que le *Schundkampf* bat son plein, ces publications sont au contraire encouragées par les censeurs, et le passage du *Volksbildung* au *Kriegsbildung* s'opère naturellement. Si quelques critiques portent sur des aspects formels assez superficiels, l'existence de cette littérature n'est jamais fondamentalement remise en question, et seul cinq titres racontant les exploits de

soldats au combat sont classés dans la liste de littérature à censurer établie par le chef de police berlinois¹³⁶.

Ce filon représente donc une opportunité commerciale non négligeable pour les maisons d'édition mises en difficultés. Les syncrétismes entre fascicules américains et littérature populaire européenne s'opèrent alors à plusieurs niveaux. D'une part, la littérature de guerre adopte également le format américain en mettant en scène des héros récurrents. Le plus grand succès de la Mignon Verlag de Dresde s'intitule ainsi *Heinz Brandt der Fremdenlegionär* : reprenant un thème très apprécié du Kaiserzeit, cette série nationaliste rapporte les aventures de deux frères tous deux soldats. Mais leurs exploits ne se limitent pas au front français : tout comme Nick Carter avec son monde criminel issu des quatre coins du monde, les deux personnages sont amenés à vivre des péripéties rocambolesques en Asie et en Afrique qui n'ont plus rien à voir avec les événements actuels et jouent avec un imaginaire mondialisé déjà bien intégré. Par ailleurs, les éditeurs de Heinz Brandt reprennent des éléments du pacte fictionnel mis en place avec l'introduction des héros américains. Là aussi, on insiste sur l'existence réelle des personnages, on prétend "révéler la vérité" sur l'expérience du front et de la cruauté française, ce qui a pour double effet de provoquer à la fois la fascination du lecteur et son aversion pour un ennemi plus réel que jamais. On retrouve même une fausse annonce au dos du fascicule : pendant la guerre, cinq cents Marks de récompense sont offerts à qui dénoncera ceux qui incitent la jeunesse à la désertion en véhiculant une mauvaise image des tranchées¹³⁷. Quant aux aventures même, elles ne sont pas sans rappeler les tribulations des détectives américains : les engins modernes et diverses technologies jouent un rôle au moins aussi important que les soldats. Bombes spectaculaires, ballons dirigeables et armes à la pointe de la technologie rythment l'intrigue, tout comme les prouesses physiques des héros. Les jeunes lecteurs retrouvent donc dans ces séries un imaginaire américain "désaméricanisé" : les éléments modernes sont acclimatés à une atmosphère anti-française et nationaliste.

¹³⁶ *Die Lesestoffe der Kleinen Leute*, op.cit., p.91.

¹³⁷ *Groschenhefte*, op.cit., p. 87.

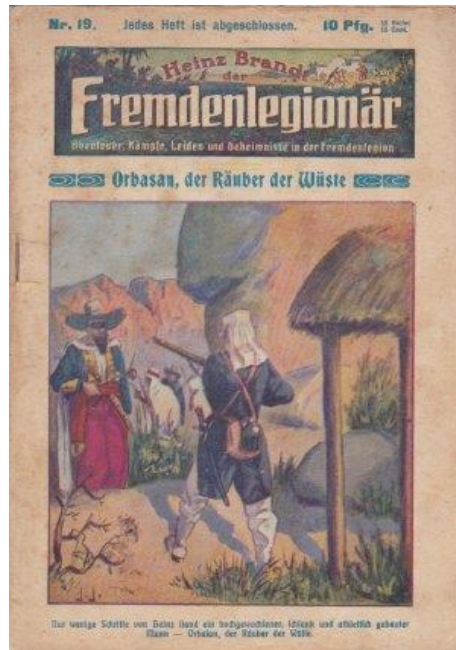


Fig. 15 : Un épisode de la série Heinz Brandt, der Fremdenlegionär : les soldats allemands y courent le monde. Là encore, mise en page et imaginaire poursuivent les logiques introduites par les fascicules d'Eichler.

Cet échange s'opère également dans le sens inverse, puisque les rares séries qui survivent à l'interdiction de publication introduisent dans leur narration des références à la tragique actualité de l'Europe. En 1914, une cinquième série de Nat Pinkerton paraît en Italie : intitulée Nat Pinkerton alla Guerra Europea, elle n'est pas inspirée d'épisodes allemands préexistants et met en scène un détective parcourant une Europe ravagée par les flammes. La situation internationale n'a par ailleurs que peu d'impact sur la narration, puisque Nat se bat tour à tour pour les uns et pour les autres sans aucun respect pour la réalité des alliances entre les peuples. La fonction d'exacerbation du nationalisme que l'on trouve dans la littérature de guerre allemande s'efface ici au profit d'une stratégie de contournement de la censure. Il s'agit de faire survivre un personnage à succès en justifiant son existence par son effet positif auprès de la jeunesse ; mais, malgré les efforts de ses éditeurs, le Pinkerton italien est également interdit de parution en 1915¹³⁸. L'américanité du personnage et de son support auront eu raison de son contenu. Mais Nat, nous l'avons vu, n'a pas dit son dernier mot, puisqu'il reviendra à plusieurs reprises et dans plusieurs pays après la fin des hostilités. Les contraintes de publication liées à la Grande Guerre révèlent donc

¹³⁸ *Eroi del racconto popolare*, op.cit., p.112.

un aspect crucial du phénomène qu'ont représenté les fascicules américains à leur arrivée en Europe : non seulement y ont-ils introduit des éléments narratifs nouveaux qui sont venus enrichir et moderniser des représentations anciennes, mais ils ont aussi et surtout métamorphosé en profondeur les logiques d'écriture, de lecture et d'édition de la littérature populaire. Leur plasticité transmédiatique a introduit des mécanismes inédits, directement liés à leur matérialité même. Si Nick Carter et Buffalo Bill s'effacent peu à peu avec les décennies, le pacte de lecture et les procédés médiatiques qu'ils ont inauguré en Europe se perpétuent bel et bien au-delà des ruptures historiques.

Conclusion

En ce début de XXI^e siècle, Nick Carter et ses valeureuses aventures dans les rues new-yorkaises n'hantent plus les jeunes esprits depuis longtemps et Buffalo Bill doit désormais davantage sa renommée à des marques de fast-foods qu'au récit de ses épopées. Et pourtant, les bouleversements médiatiques et industriels qu'ont provoqués ces personnages en Europe continuent de survivre dans nos pratiques de consommation culturelle. Les logiques littéraires qu'ils ont y introduites sont encore perceptibles dans les dynamiques toujours actuelles de sérialisation des imaginaires et la qualité transmédiatique des personnages-titres peuplant notre paysage quotidien. Ce que signifie alors l'américanisation des imaginaires par l'arrivée des fascicules d'Eichler sur le sol européen ne se limite pas à l'exploitation de noms, d'images et de topiques exhibant une américanité de carton-pâte aux yeux des jeunes lecteurs fascinés. Ce phénomène correspond d'abord à l'introduction d'un support nouveau qui entraîne la littérature populaire européenne vers une nouvelle ère, celle de la massification des imaginaires, de l'industrialisation fordiste des méthodes d'écriture, de traduction et d'édition et de l'invention d'un nouveau rapport à la fiction où le personnage s'extrait en permanence du texte pour ouvrir un monde merveilleux dépeint par des techniques publicitaires et transmédiatiques colonisant l'espace public. Les commentateurs européens ont bien compris cette métamorphose et ont lu dans la modernisation et la démocratisation de l'industrie culturelle une menace inquiétante de leur propre hégémonie. En concentrant autour des fascicules d'Eichler des représentations et des craintes nourries depuis déjà des décennies à l'égard de la figure ambivalente de l'Amérique, ils ont exprimé le désarroi d'une élite ébranlée par l'émergence d'un monstre inconnu, la culture de masse, accusé de mettre à mal leur propre identité aussi bien que le bon fonctionnement général d'une société fonctionnant sur la croyance en l'éducation et au contrôle du peuple. Avec la controverse des dime novels se dessine une perception nouvelle de la culture populaire, qui n'est plus seulement accusée de pervertir les esprits les plus naïfs, mais aussi de mettre en danger les fondements mêmes de la cohérence sociale, et de miner de l'intérieur ce que cette société peut donner de meilleur. La littérature populaire ne se contente plus d'être pernicieuse : elle envahit et contamine, elle se multiplie et

absorbe les plus hautes formes de culture, elle est cette hydre industrialisée qui dévore l'édifice culturel européen. En d'autres termes, elle est d'autant plus terrible qu'elle est étrangère. Déjà, avant la guerre, se dessine ainsi l'équation entre culture de masse et importations américaines. Déjà, les dime novels cristallisent les tensions qui se développeront à partir des années 1920 et plus encore après la Seconde Guerre Mondiale. Leur étude remet donc en question nos conceptions compartimentées de cette notion complexe d'américanisation : bien avant le Plan Marshall, le processus est enclenché. Bien avant qu'il ne devienne un terme employé par tous, les dynamiques qu'il recouvre sont en pleine marche, les débats sont entamés et l'enthousiasme du public européen pour la nation Américaine est bien réel.

En effet, ce que l'étude de la propagation des dime novels en Europe permet également de comprendre, c'est que l'américanisation de la culture européenne, avant d'être un terme repoussoir et polémique ou une menace planant sur la suprématie d'une littérature élitiste, correspond à un appétit bien réel pour une culture démocratique moderne qui développe de nouvelles formes d'enchantement et de divertissement, et que cet appétit signifie l'éclosion de multiples tactiques d'appropriation, d'imitation et d'hybridation. La traduction des dime novels, sous toutes les formes qu'elle peut prendre – linguistique, littéraire, intermédiaire – constitue un formidable vivier créateur qui renouvelle profondément les imaginaires, les formes et les rôles de la fiction populaire. L'image fantastique de l'Amérique moderne donne lieu à la création d'objets hybrides dont le réagencement créatif de stéréotypes de genre et de narration innervé des évolutions culturelles graduelles mais majeures. L'absorption des thématiques et des structures américaines par des formes plus anciennes, ou au contraire la transplantation d'un imaginaire européen ancien vers des supports sérialisés inédits, donne lieu au développement de personnages et de récits d'un genre nouveau, oscillant toujours entre une familiarité persistante et un désir de s'aligner à des normes extérieures de plus en plus prégnantes. C'est cette tension permanente entre le maintien de cadres fictionnels facilement identifiables et l'introduction d'éléments et de logiques tranchant avec le spectre connu de récits populaires, et donc la formidable plasticité des fascicules, capables de glisser vers un extrême ou un autre selon les contextes historiques, géographiques et socio-

culturelles, qui permet l'enclenchement d'un véritable processus d'américanisation de la culture européenne. Ce phénomène n'a donc rien d'une vague déferlante, ni d'une guerre, ni d'une épidémie. Il s'appuie au contraire sur de micro-mécanismes bien ancrés dans les repères culturels du passé et du présent, et il ne peut prendre forme que dans la consolidation partielle de certains aspects de cette culture européenne tant défendue. Les fascicules d'Eichler et leurs épigones nous montrent combien cette métamorphose est complexe, polyforme et durable : leurs héritiers survivront encore quarante ans sous forme papier et transmettront beaucoup de leurs traits caractéristiques à d'autres objets emblématiques de la culture de la jeunesse et de la culture populaire. Quant aux chapeaux melons et aux bisons d'Amérique, ils continuent à vivre dans nos esprits et dans ceux des plus jeunes, assurant la survivance de personnages qui ne sont pas à l'abri de se voir un jour réinventés une fois de plus sur nos écrans ou sur les étals des libraires.

Bibliographie

Sur les origines et mécanismes des dime novels américains :

- Bedore, Pamela, *Dime Novels and the Roots of American Detective Fiction*, 1. Publ. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Bold, Christine, 1983. 'The Voice of the Fiction Factory in Dime and Pulp Westerns', *Journal of American Studies* 17(i), p. 29-46.
- Denning, Michael, *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-class Culture in America*, Rev. ed. London U.a.: Verso, 1998.
- Hart, James David, *The Popular Book : A History of America's Literary Taste*, 2. Pr. ed. Berkeley : U of Calif., 1961.
- Levine, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Sur les perceptions européennes de l'Amérique :

- Barclay, David E., *Transatlantic Images and Perceptions : Germany and America since 1776*. Cambridge [u.a.]: Cambridge U [u.a.], 1997.
- Deicke, Gertrud, *Das Amerikabild Der Deutschen öffentlichen Meinung Von 1898-1914*, 1956.
- Kroes, Rob. *If You've Seen One, You've Seen the Mall : Europeans and American Mass Culture*. Urbana : U of Illinois, 1996.
- Kuisel, Richard F., *Seducing the French : The Dilemma of Americanization*, Berkeley .: U of California, 1993.
- Portes, Jacques, *Une fascination réticente : Les Etats-Unis dans l'opinion française, 1870-1914*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- Rydell, Robert W., and Kroes Rob, *Buffalo Bill in Bologna the Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago: U of Chicago, 2005. Web.
- Markovits, Andrei S, *Uncouth Nation : Why Europe Dislikes America*, N.J: Princeton University Press, 2007.

Sur la réception, les adaptations nationales et la circulation des fascicules américains et de leurs épigones en Europe :

- Björk, Ulf Jona, "The Dangerous Prairies of Texas: The Western Dime Novel in Sweden, 1900-1908", *Swedish-American Historical Quarterly* 55.3, 2004, p. 154-165.
- Cristofori, Franco, Menarini, Alberto (dir.), *Eroi dei Racconto Popolare*, Bologne : Edison, 1986.
- Galle, Heinz J., *Groschenhefte : Die Geschichte Der Deutschen Trivialliteratur.*, Frankfurt/Main : Ullstein, 1988.
- Galle, Heinz J, *Populäre Lesestoffe : Groschenhefte, Dime Novels Und Penny Dreadfuls Aus Den Jahren 1850 Bis 1950 ; Katalog Zur Ausstellung*. Köln: U- Und Stadtbibliothek, 2002.
- Galle, Heinz J., *Volksbücher Und Hefromane. 2, Vom Kaiserreich Zum „Dritten Reich“ — 40 Jahre Populäre Lesestoffe. 2., Durchges. Aufl. ed.* 2009.
- Gerteis, Klaus, and Universitätsbibliothek Trier, *Buffalo Bill Und Die "verfolgte Unschuld" : Groschenhefte Von 1871 Bis Ca. 1930 Aus Den Mappen Von Dr. Walter Gerteis ; Eine Ausstellung in Der Universitätsbibliothek Trier ; Bibliothekszentrale Der Universitätsbibliothek Trier, 18. Februar Bis 19. März 1999 / Zsgest. Und Arrangiert Von Klaus Gerteis*. Trier, 1999.
- Mollier, Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains. L'impossible Mission de l'Abbé Bethléem*, Paris : Fayard, 2014.
- Huck, Christian. "Travelling Detectives." *Transfers* 2.3, 2012, p. 120-43.

Letourneux, Matthieu. « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels », *Belphegor* [online], URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/2629>

Letourneux, Matthieu. « L'Amérique envahit la France ». Les épigones de Nick Carter et la redéfinition de l'imaginaire criminel urbain à la Belle Époque », *Médias 19* [online], Publications, Catherine Nesci et Devin Fromm (dir.), *American Mysterymania*, updated : 31/03/2018, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=23828>.

Maase, Kaspar, "Die Soziale Bewegung Gegen Schundliteratur Im Deutschen Kaiserreich: Ein Kapitel Aus Der Geschichte Der Volkserziehung." *Internationales Archiv Für Sozialgeschichte Der Deutschen Literatur* 27.2, 2002, p. 45-123.

Wanjek, Peter, *Der deutsche Heftroman : ein Handbuch der zwischen 1900 und 1945 im Deutschen Reich erschienenen Romanhefte*, Wilfersdorf : Karl Ganzbiller, 1993.

Approches historiques et culturelles de la culture de masse et de sa mondialisation et de la circulation des biens culturels à l'ère globalisée :

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis : U of Minnesota, 2000.

Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1984.

Damrosch, David, *What Is World Literature?*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2018.

Habana, Olivia Anne, (dir.), *Travelling Goods, Travelling Moods: Varieties of Cultural Appropriation*, New York : Campus Frankfurt, 2012.

Huck, Christian. *Wie Die Populärkultur Nach Deutschland Kam : Transatlantische Geschichten Aus Dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Textem Verlag, 2018.

Jefferies, Matthew. *Imperial Culture in Germany : 1871 – 1918*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003.

Jobim, José Luís (dir.), *Literary and Cultural Circulation*, Oxford: Peter Lang, 2017.

Kalifa, Dominique, Ambroise-Rendu, Anne-Claude (dir.), *La Civilisation Du Journal : Histoire Culturelle Et Littéraire De La Presse Française Au XIXe Siècle*. Paris: Nouveau Monde Éd., 2011.

Approches historiques et culturelles de la littérature pour la jeunesse et de la littérature populaire européennes :

Cook, James W., *The Arts of Deception : Playing with Fraud in the Age of Barnum*, Cambridge : Harvard Univ. Press, 2001.

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge : MIT Press, 1999.

Hall, Stuart, 'Notes on deconstructing "the popular".', in : Samuel, Raphael (dir.), *People's History and Socialist Theory*, London : Routledge & Kegan Paul, 1981.

Kalifa, Dominique. *Les Bas-fonds : Histoire D'un Imaginaire*. Paris: Éd. Du Seuil, 2013. Print.

Levêque, Mathilde, *Histoire de la littérature allemande pour la jeunesse*, Thierry Marchaise, 2017. Ebook.

Messerli, Alfred, *Lesen und Schreiben 1700 bis 1900*, Vol. 229. Tübingen: Niemeyer, 2002.

Nusser, Peter, *Trivilliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1991.

Nutz, Walter, *Trivilliteratur Und Populärkultur Vom Heftromanleser Zum Fernseh Zuschauer. Eine Literatursoziologische Analyse Unter Einschluß Der Trivilliteratur Der DDR*. 1st Ed. 1999. ed. Wiesbaden: Verlag Für Sozialwissenschaften, 1999.

Saler, Michael T., *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, Oxford Univ. Press, 2012.

Schenda, Rudolf, *Die Lesestoffe Der Kleinen Leute : Studien Zur Populären Literatur Im 19. Und 20. Jahrhundert*, München: Beck, 1976.

Thérenty, Marie-Ève, Vaillant, Alain (dir.), *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, Paris : Nouveau Monde Éd, 2004

Vareille, Jean-Claude, "Roman policier archaïque et aventure archaïque", in : *L'Aventure Dans La Littérature Populaire au XIXe Siècle*. Presses Universitaires De Lyon, 1985.

Wild, Reiner, *Geschichte Der deutschen Kinder- Und Jugendliteratur*, J.B. Metzler, 2016.