

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PULP FICTION VIRILE DES ANNÉES TRENTE :  
UNE ÉTUDE DE L'INFLUENCE DE L'INFRASTRUCTURE ÉCONOMIQUE SUR LES CODES DE LA  
MASCULINITÉ INSCRITS DANS LES TEXTES DE HARDBOILED ET D' AVENTURES

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
PIERRE-LUC PAUZÉ

OCTOBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à tous ceux qui m'ont soutenu durant cette éreintante, mais significative expérience :

À mon père, Daniel, qui m'a fait découvrir le pouvoir de la littérature et des lettres, merci pour tes conseils. Ton coffre à outils m'aura certainement été utile durant ce travail.

À ma mère, Sylvie, qui a toujours tenté de m'enseigner sa discipline et sa détermination, merci pour tes encouragements. Tu as été mon guide tout au long du chemin.

À ma conjointe, Maude, qui, au quotidien, a célébré mes joies et calmé mes incertitudes, merci pour ton amour et ton soutien. Tu as mis la couleur dans mes journées en noir et blanc.

À ma grand-mère, Pierrette, qui est une source intarissable de rires et de réconfort, merci de m'avoir soutenu et d'avoir été ma « réviseuse en chef ».

À mes amis littéraires et non littéraires, à mes collègues et à ma famille, qui ont écouté sans fléchir mes sempiternels monologues sur mon mémoire, merci d'avoir été à mes côtés.

Et, bien entendu, un remerciement tout particulier à mon directeur de maîtrise, Antonio Dominguez Leiva, dont les conseils éclairants et les corrections justes et rapides ont guidé la rédaction de ce mémoire et repoussé les limites de celui qui l'a écrit.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'IDENTITÉ DU MÂLE REMISE EN DOUTE : VERS UN ÂGE D'OR DE LA PULP FICTION.....	9
1.1 Introduction.....	9
1.2 La Grande Dépression et l'impuissance masculine .....	11
1.3 Les débuts de la pulp fiction .....	25
1.4 Les racines des récits d'aventures et de détectives .....	38
1.5 Conclusion .....	47
CHAPITRE II	
LE LECTEUR MASCULIN ET SA RELATION CATHARTIQUE AVEC LES PERSONNAGES DE HARDBOILED DICKS ET D'AVENTURIERS.....	49
2.1 Introduction.....	49
2.2 Le hardboiled dick et l'aventurier.....	52
2.2.1 L'expertise.....	52
2.2.2 Le dévouement à la cause.....	63
2.2.3 L'honnêteté .....	75
2.3 La remasculinisation par le corps et ses aptitudes .....	79
2.3.1 Le corps masculin.....	79
2.3.2 Les facultés musculaires.....	84
2.3.3 Les facultés intellectuelles .....	90
2.4 Conclusion .....	95
CHAPITRE III	
LA RELATION DE L'HOMME AVEC L'AUTRE : LA FEMME ET L'ÉTRANGER COMME FAIRE-VALOIR D'UNE MASCULINITÉ EN PÉRIL.....	97
3.1 Introduction.....	97

3.2 Séductrice et fragile : la femme comme agent de remasculinisation .....	99
3.2.1 Le corps féminin.....	100
3.2.2 La fragilité féminine.....	110
3.2.3 La force féminine .....	120
3.3 La menace et la proie : l'étranger comme agent de remasculinisation .....	126
3.3.1 L'apparence distincte de l'Autre .....	127
3.3.2 L'assujettissement de l'Autre.....	137
3.4 Conclusion .....	141
CONCLUSION.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	149

## RÉSUMÉ

Durant le XX<sup>e</sup> siècle s'opère en Occident une transformation manifeste du rôle de l'homme dans sa société, notamment à la suite de la crise économique de 1929, qui a grandement complexifié l'achèvement de sa tâche de pourvoyeur unique, qu'il s'est lui-même attribuée. Au même moment, la pulp fiction connaissait aux États-Unis son âge d'or. Ce mémoire de maîtrise s'intéressera aux conséquences qu'a eues l'infrastructure économique sur la représentation des codes sociaux reliés à la manifestation de la virilité dans les pulps de hardboiled et d'aventures, véritables véhicules de la remasculinisation du prolétariat. Par l'analyse comparative de textes provenant de différents magazines de l'entre-deux-guerres, nous tâcherons de relever, dans les mécanismes de construction du personnage de héros masculin, puis des personnages de femme ou d'étranger, les éléments ayant subi des mutations durant les années trente. Nous constaterons que, bien que la transition vers la crise économique soit principalement marquée par la continuité, plusieurs codes virils attribués au héros mâle ont évolué. Le passage de l'archétype vers le prolétariat ainsi qu'une recrudescence de la colère et de la violence sont parmi les évolutions du protagoniste de détective ou d'aventurier que nous avons observées. Celles-ci seraient attribuables à l'usure graduelle mais accentuée des valeurs viriles, inhérentes à la construction identitaire des hommes, qui s'effectue durant la crise économique. Pour les personnages féminins ou étrangers, qui servaient de faire-valoir au concept de la masculinité, nous relèverons aussi quelques modifications aux caractéristiques stéréotypées. Le corps de la femme est davantage révélé dans une objectification sexualisée flirtant avec la censure de l'époque. Le personnage pouvait être la victime, l'alliée ou l'ennemie du héros, mais était toujours dans un état de soumission par rapport à lui. L'étranger et l'étrangère, pour leur part, sont principalement animalisés et transformés en proies que le protagoniste mâle et caucasien devra prendre en chasse pour rétablir les valeurs considérées justes, les valeurs viriles.

Mots-clés : Pulp fiction, littérature populaire, hardboiled, détective, aventure, masculinité, XX<sup>e</sup> siècle, stéréotype, magazine.

## INTRODUCTION

La virilité est un concept millénaire qui, déjà durant l'Antiquité, formulait un code de vie à suivre pour tous les hommes. De l'*andreia* grecque au *vir* latin, la langue a façonné dans l'univers masculin une suite de termes caractérisant ce qui constituait le « mâle ». Ces mots portaient les premières racines de l'état d'être et de la hiérarchisation genrée, car non seulement proposaient-ils à l'homme des qualités à posséder, mais aussi un esprit de rivalité qui permettait d'identifier, comme le mentionne Georges Vigarello dans son *Histoire de la virilité*, « celui qui représente au mieux, et au plus loin, le masculin<sup>1</sup>. » C'est la conception de l'homme en éternelle compétition contre ses frères et à la poursuite de la reconnaissance d'un statut, d'un rang au sein de son groupe, mais aussi celle de son identité propre, celle-ci étant intrinsèquement déterminée par sa valeur en tant que mâle.

Le terme *vir*, dont découlent *virilis* et virilité, illustre tout particulièrement cette éthique nécessaire à la formation de l'identité masculine. En effet, il définit à la fois le rôle social qui l'accompagne, comportant les notions de mari et de soldat, et sa distinction de genre, en étant directement opposé à la féminité. L'absence d'un terme qui serait un équivalent au féminin à la virilité montre bien qu'il s'agissait avant tout d'un phénomène qui s'inscrit avant tout dans l'histoire de la masculinité. Ainsi, comme mari, l'homme devait être capable de soutenir sa femme et sa famille, et comme soldat, il devait démontrer sa force et son courage pour les défendre contre de possibles envahisseurs. En faisant preuve de vertu (*virtus*), donc, il se distinguait des autres et fondait son éthos, par lequel il était jugé et reconnu.

Intrinsèquement relié à la domination nécessaire à la hiérarchie, le concept de la virilité a traversé les âges en se modulant aux besoins et spécificités des époques. L'éducation familiale, religieuse ou scolaire s'est chargée d'enseigner aux enfants dès le plus jeune âge les stéréotypes de genre et les rôles sociaux qui incombaient à l'homme et à la femme et qui étaient imités de génération en génération. Que ce soit par le labourage des champs ou l'assemblage manuel en usine, par les prouesses militaires ou les talents de pugiliste dans des

---

<sup>1</sup> Georges Vigarello, *L'Invention de la virilité : de l'Antiquité aux Lumières*, Tome 1 de *Histoire de la virilité* sous la dir. d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2011, p.11.

tavernes de quartier, ou encore par une musculature développée ou des vêtements distingués, la redéfinition de l'idéal social de masculinité s'est toujours effectuée à travers la recherche d'équivalents modernes aux valeurs antiques. Cependant, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, la renégociation des mécanismes par lesquels les espaces masculin et féminin étaient délimités a mis en péril, d'une part, la transmission séculaire des codes virils, et d'autre part, leur application dans le quotidien immédiat. La restructuration et la mécanisation des usines tout d'abord, la Grande Guerre ensuite, ont complexifié la réalisation de la masculinité en effaçant peu à peu les lieux de revirilisation.

C'est précisément cette transformation des rapports entre l'objet masculin et l'objet féminin, mais aussi de ceux entre l'objet masculin et lui-même qui forme l'essence de ce travail. Le mâle du XX<sup>e</sup> siècle était-il condamné à être, comme Anthony Clare l'a décrit dans son livre *Où sont les hommes? La masculinité en crise*, un phallus agonisant<sup>2</sup>? Le trouble profond qu'il semblait vivre à l'époque pourrait, effectivement, s'apparenter à une crise de la masculinité. Celle-ci serait en fait la conséquence de la perte des repères, depuis longtemps enseignés, et de la difficulté nouvelle pour les hommes à réaliser leur virilité, jusqu'alors élément clé de leur identité. En ce sens, elle constituait les derniers relents d'un habitus encre, amalgame stéréotypal de rôles et d'avantages sociaux que l'homme s'était indument attribués, qui, pour la première fois, semblait s'essouffler. Loin d'être en voie de disparition, le mâle était en transition, comme le reste de sa société, mais semblait incapable de composer avec la chute de son piédestal, qu'il croyait juste et acquis de droit, lui qui constituait une norme depuis des siècles inscrite dans les coutumes.

« As individuals struggling to find meaning in the world, we create [...] symbols to help us return to those earlier experiences so that we can again feel secure and without anxiety<sup>3</sup>, » écrit Michael Kimmel, dans son livre *Manhood in America*. Nous nous intéresserons plus spécialement à cette capacité des hommes de l'entre-deux-guerres, période particulièrement touchée par les changements sociaux, à sublimer leurs insécurités à travers des activités

---

<sup>2</sup> Anthony Clare, *Où sont les hommes? La masculinité en crise*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 2004, p.9.

<sup>3</sup> Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, New York, Free Press, 1996, p.119.

revalorisant leur masculinité : comment les hommes, dont la supériorité acquise à la naissance était désormais remise en question, ont-ils matérialisé leurs craintes?

Les magazines de pulp fiction, petits carnets très peu onéreux succédant aux dime novels<sup>4</sup>, ont offert aux hommes, et tout particulièrement aux prolétaires mâles, une échappatoire à celles-ci. Faisant leur apparition au début du siècle, ils ont connu un rapide essor dans les stands à journaux en proposant de courts textes où les héros, souvent très virils, multipliaient les scènes d'action. Par des sondages réguliers, les éditeurs ont cerné les intérêts de leurs lecteurs et ont adapté le contenu des magazines en fonction de ceux-ci, afin de faire mousser les ventes : « The pulp magazines had illustrated an early version of 'narrowcasting'. Rather than try to compete for the broad audiences of mainstream magazines, their hyper-masculine stories and advertisements targeted the subgroup of workers otherwise ignored by middle-class presses<sup>5</sup>. » S'ils n'offraient bien souvent que des récits de détectives, d'aventures ou de western au départ, les auteurs ont diversifié les thèmes de leurs textes, souvent inspirés par les transformations sociales de l'époque : des récits de guerre et d'aviation durant la Grande Guerre, des récits de gangster durant la Prohibition, etc. La pulp fiction se pose donc en véritable miroir des craintes de leurs lecteurs prolétaires, vivant dans un monde que Benoît Tadié décrit comme un monde dynamique, mais agité :

Dans ces textes marqués par l'agencement d'un style rapide, télégraphique, et d'une violence exacerbée, il semble qu'on puisse lire le paradoxe même de la société américaine de l'époque : une torsion simultanée vers l'avant et l'arrière, un saut vers la modernité en même temps qu'une désintégration humaine, politique et sociale. [...] D'un côté, le dynamisme inégalé : l'émancipation de la femme américaine, les gratte-ciel de New York et Chicago, la civilisation de l'automobile, les quelque 20 000 néomillionnaires et multimillionnaires issus de la Première Guerre mondiale, la mécanisation du travail et de la vie quotidienne, les exploits de Lindbergh ou l'essor du *star system* hollywoodien. Mais l'envers du décor, c'est l'agitation des démobilisés, la violence des luttes syndicales, l'hystérie anti-rouge [...], les émeutes raciales, la corruption généralisée de la politique et, symbole autant que moteur des dérives de l'époque, le 18<sup>e</sup> Amendement de la Constitution, qui interdit, de janvier 1920 à

---

<sup>4</sup> Francis Saint-Martin, *Les Pulps : l'âge d'or de la littérature populaire américaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p.22.

<sup>5</sup> Brenton J. Malin, «Viral Manhood: Niche Marketing, Hard-boiled Detectives and the Economics of Masculinity», *Media, Culture and Society*, Vol. 32, no 3 (juin 2010), p.377.

décembre 1933, la production, la vente ou le transport – mais non l’achat ni la consommation – de l’alcool sur le territoire américain<sup>6</sup>.

C’est durant les années trente que la pulp fiction connaît son apogée. Jamais auparavant ces petits magazines bon marché ne s’étaient vendus en aussi grandes quantités et en aussi nombreuses variétés. Que cet âge d’or se produise durant la crise économique n’est sûrement pas coïncidence :

« For perhaps the worst thing about this Depression was its inexorable continuance year after year. Men who have been sturdy and self-respecting workers can take unemployment without flinching for a few weeks, a few months, even if they have to see their families suffer; but it is different after a year... two years... three years...<sup>7</sup> »

La situation était ardue pour les hommes de la Grande Dépression, et la pulp fiction offrait un divertissement qui ne nuisait pas au budget réduit des prolétaires qui se serraient la ceinture. Une question reste : si ce type de fiction a connu son âge d’or durant les années trente, est-ce que l’infrastructure économique aurait pu influencer son imaginaire culturel et y engendrer des mutations?

Notre hypothèse est qu’il y a bel et bien, dans les textes figurant dans ces magazines, une transformation de la symbolisation de la masculinité qui serait attribuable aux difficultés que vivait la société à la suite de la crise économique de 1929. Nous tâcherons d’étudier, dans un groupe de textes provenant de l’après-guerre et portant sur les détectives et les aventuriers<sup>8</sup> – les figures les plus populaires de héros durant cette période –, l’évolution des codes, autant narratifs que langagiers, permettant la revirilisation des lecteurs mâles, caucasiens et prolétaires. Plus précisément, nous désirons analyser la construction, d’une part, des personnages masculins, héros invétérés de la pulp fiction, et d’autre part, celle des Autres, les personnages féminins ou étrangers qui peuplaient les textes et qui avaient généralement le rôle de faire-valoir, pour y observer les mécanismes récurrents et les possibles mutations qui

---

<sup>6</sup> Benoît Tadié, *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p.65.

<sup>7</sup> Frederick Lewis Allen, *Since Yesterday: The 1930s in America (September 3, 1929 – September 3, 1939)*, New York, Harper & Row Publishers, 1972, p.49.

<sup>8</sup> Nous joindrons à cette analyse des textes érotiques (spicy pulps) dérivant de ces deux genres, ainsi que des œuvres appartenant à la science-fiction. Ceux-ci seront intégrés dans notre corpus secondaire.

auraient pu être occasionnées par les profondes remises en question des consommateurs de fiction des années trente.

Pour ce faire, nous avons opté pour une analyse comparative qui cadrera dans les études sur le genre masculin. Nous fonderons celle-ci sur les travaux sur la pulp fiction de l'entre-deux-guerres : tout d'abord, dans une perspective historique, avec les écrits de Clive Bloom, Francis Saint-Martin et David Madden, puis, dans une perspective appliquée, avec ceux de Robert Sampson et Don Hutchison. Ces recherches nous permettront de bien situer le corpus dans son époque, et d'y définir les multiples techniques de production et de distribution qui caractérisent cette littérature populaire. Les spécificités des genres de *hardboiled* et d'aventures seront de plus un enjeu de ce travail. Nous pourrons explorer leur structure et leurs limites de genre en nous référant aux œuvres de Benoît Tadié, Robert Kenneth Jones, John G. Cawelti, ainsi que Carolyn Strange et Tina Loo, puis leur reconnaissance et leur intégration des attentes du lecteur masculin dans une optique économique à travers les textes de Erin A. Smith, Brenton J. Malin, Christopher Breu, Mathieu Letourneux ainsi que Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky. Dans le but de constater, en ce qui a trait à la représentation des codes de la virilité, s'il y a une évolution des modalités du pacte unissant l'auteur à ses lecteurs durant l'entre-deux-guerres, nous ferons appel aux théories de la masculinité de George L. Mosse, André Rauch, Jean-Jacques Courtine et Daniel Worden. En suivant ces trois axes, ce travail identifiera, dans le vaste corpus qui le compose, les rouages à travers lesquels les auteurs de pulp fiction pouvaient participer à la remasculinisation de leur lectorat. La comparaison des textes nous mènera finalement à relever en quoi les changements économiques vécus par les hommes des années trente (chômage, pertes de salaire, travail de la femme et de l'immigrant) peuvent avoir influencé le canevas de cette littérature mécanique et industrialisée.

Notre corpus principal sera composé de dix textes provenant de différents magazines ayant tous existé durant les années vingt et trente aux États-Unis et sera divisé également en deux catégories : les récits de *hardboiled* et les récits d'aventures. De cette façon, nous profiterons d'un corpus assez large et varié qui nous permettra de comparer les deux genres sur les nombreuses composantes des héros masculins de fiction. De ces cinq textes qui forment chacune des deux catégories, nous en avons cerné deux ayant été écrits avant la crise

de 1929<sup>9</sup> et trois autres représentant la Grande Dépression<sup>10</sup>. Cet axe de comparaison, beaucoup plus déterminant dans notre analyse, nous donnera l'occasion de mettre en lumière les aspects en continuité durant l'entre-deux-guerres et ceux qui ont subi une mutation. À ces dix œuvres, s'ajouteront trois autres qui formeront un corpus secondaire, celui-ci assurant la plus grande variété possible dans l'échantillon.

Le choix des textes figurant dans les deux corpus s'est révélé être une difficulté, vu la rareté des œuvres de pulp fiction. Imprimés sur du papier de très mauvaise qualité dans le but de réduire les frais d'impression à l'époque souvent exorbitants, les magazines étaient destinés à être jetés après lecture. Aujourd'hui, il ne reste donc que très peu d'exemples de ces textes autrefois si populaires, ce qui explique que la sélection des œuvres au corpus était plus ardue. La grande majorité de celles-ci ont été trouvées en format électronique, numérisées à partir du texte original. Malgré cette rareté, nous avons été en mesure de regrouper des récits qui représentent bien les mécanismes d'écriture des auteurs de pulp fiction. Afin de sélectionner des œuvres qui avaient plu aux consommateurs, nous avons identifié des textes dans lesquels figuraient des personnages sériels. Comme les éditeurs ne commandaient de multiples épisodes que des aventures de héros qui avaient eu du succès, nous pouvons être assurés que ces personnages répondaient effectivement aux exigences des lecteurs de l'époque.

Notre mémoire se divisera en trois chapitres. Dans un premier temps, nous approfondirons les assises de ce travail en étudiant les racines de la pulp fiction de détectives et d'aventures. Ce faisant, nous nous intéresserons tout d'abord à la Grande Dépression et à ses conséquences sur la société américaine. Nous constaterons comment cette crise économique a participé à l'effritement, déjà enclenché depuis le début du siècle, de l'idéal de virilité et surtout de ses zones de manifestation. L'impossibilité de remasculinisation a enchaîné une suite de remises en question de ses codes, et c'est la représentation de ces

---

<sup>9</sup> Du *hardboiled* : « The Snarl of the beast », écrit par Carroll John Daly en 1927, et « Senga in the Club Hibou », écrit par R.T.M. Scott en 1929. De l'aventure, *Tarzan of the Apes*, écrit par Edgar Rice Burroughs en 1914, et « Golden Lure », écrit par George Goodchild en 1922.

<sup>10</sup> Du *hardboiled* : « House of crime », écrit par Theodore A. Tinsley en 1933, « The Black Hush », écrit par Maxwell Grant en 1933, et « Beyond Justice », écrit par Robert Leslie Bellem en 1935. De l'aventure : « Green Shiver », écrit par Perley Poore Sheehan en 1932, « The Claws of the Dragon », écrit par Robert Leslie Bellem en 1934, et *Red Nails*, écrit par Robert E. Howard en 1936.

mêmes codes qui sera exacerbée entre autres à travers la pulp fiction, que nous aborderons en seconde partie de chapitre. Nous détaillerons les raisons économiques et sociales qui ont mené à l'éclosion, dès 1896 avec le magazine *Munsey's*, de ce phénomène de la paralittérature. Elle-même née à la suite d'une crise économique, la pulp fiction n'a cessé de se développer dans les décennies qui ont suivi en rétablissant métaphoriquement les valeurs et les symboles de masculinité, notamment à l'aide de ce que John G. Cawelti appelle des formules :

« formulas work by reflecting values and assumptions shared by a community of readers within a culture. For example, the formula of the hard-boiled detective story calls for an isolated individualistic investigator encountering social corruption in the form of secret alliances among criminals, the police, and the social elite. It clearly embodies the American myth of individualism, which expresses suspicion of large concentrations of political power at the same time that it encourages individuals to create such concentrations<sup>11</sup>. »

Nous pourrions voir à ce moment sous quelles formes les codes de la virilité étaient intégrés dans la pulp fiction et comment ils permettaient de répondre aux besoins du lecteur. En dernière partie de chapitre, nous nous concentrerons sur les genres qui peuvent être considérés comme les ancêtres des œuvres de hardboiled et d'aventures, les récits de gangsters et de western. L'étude de ceux-ci nous montrera les mécanismes qui sont à la genèse des genres qui nous intéressent plus particulièrement.

Le second chapitre s'attardera aux caractéristiques du protagoniste mâle. Nous tâcherons d'identifier les différents aspects qui faisaient du héros détective ou aventurier un archétype de masculinité. Sans forcer de comparaisons dans un genre qui, durant la soixantaine d'années qui marquent son existence, a été traversé par de multiples contradictions, nous tenterons en premier lieu de cerner les valeurs et qualités qui étaient généralement attribuées par les auteurs aux personnages virils. Celles-ci nous permettront du même coup de lister les nombreux vecteurs de la masculinité qui faisaient défaut et qui nécessitaient d'être renforcés fantasmagoriquement dans l'univers littéraire des prolétaires à travers ce que Christopher Breu appelle une fantaisie de correspondance :

---

<sup>11</sup> John G. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004, p.134.

« Fictional characters and "real-life" masculine ideals, then, is a fantasy of correspondence, in which fiction and everyday life are presented as inextricably bound together, meanings from the one shaping and reformulating those from the other and vice versa<sup>12</sup>. »

Sous les angles de l'apparence physique, des capacités et des valeurs, nous comparerons les héros fictionnels afin d'illustrer, en deuxième lieu, les mécanismes de revirilisation présents dans les œuvres de *hardboiled* et d'aventures. L'opposition de textes de l'après-guerre et de la Grande Dépression sera bien entendu propice à l'observation des évolutions et des possibles mutations occasionnées par les transformations économiques.

Le chapitre final de ce travail s'intéressera pour sa part au rôle de faire-valoir occupé par les personnages féminin ou étranger dans la pulp fiction de l'entre-deux-guerres. Bien souvent situées aux antipodes de celles des héros, les caractéristiques des femmes et des étrangers étaient marquées par la faiblesse et la peur. Par l'étude de ces personnages, nous pourrions constater comment ceux-ci, par l'absence de qualités masculines, voire la manifestation d'aspects considérés à l'époque comme féminins, participaient activement à la remasculinisation des lecteurs mâles et caucasiens. Non seulement la reconstruction virile de l'identité se faisait-elle donc par la réalisation par procuration d'actes considérés comme mâles, mais elle se faisait aussi par défaut, par opposition aux Autres, dépeints comme fragiles. La soumission métaphorique de ces individus assurait aussi au lecteur, même si ce n'était que pour la durée d'un court texte, la restauration de son piédestal d'antan. Pendant la lecture de ses récits de détective ou d'aventurier, il retrouvait un univers où l'homme trônait sur sa société.

---

<sup>12</sup> Christopher Breu, *Hard-Boiled Masculinities*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005, p.11.

## CHAPITRE I

### L'IDENTITÉ DU MÂLE REMISE EN DOUTE : VERS UN ÂGE D'OR DE LA PULP FICTION

#### 1.1 Introduction

Le jeudi noir. Cette journée marque le début d'une crise qui a fait le tour de la planète en l'espace de quelques mois et qui s'est étalée sur une décennie. Le 24 octobre 1929 s'enclenche l'effondrement de la Bourse de New York, alors que les investisseurs, pris de panique, vendent à grande vitesse leurs actions, entraînant du coup les cours vers le bas. Devant l'incertitude du marché, la consommation des Américains ralentit, incitant alors l'industrie à freiner sa production. Pendant que les gains enregistrés par les compagnies s'égrainent rapidement, une vague de faillites et de mises à pied parait à l'horizon, engageant dans son passage des milliers de travailleurs vers le chômage. La classe populaire américaine sombre dès lors dans la morosité et s'accroche au moindre pécule lui restant, entrevoyant les temps durs qui semblaient s'installer à la grandeur du pays.

Telle était la situation pour une bonne partie de la population qui, observant ses revenus baisser rapidement, tâchait de survivre dans la jungle urbaine que constituaient les grandes villes américaines marquées par la Grande Dépression. La position de l'homme moyen semblait d'autant plus précaire que tout ce qui formait son identité sociale s'évanouissait graduellement. Pourvoyeur pour la famille; travailleur loyal et acharné; membre fort et autonome de sa communauté; tout ce qui lui permettait de construire son individualité masculine lui était enlevé, durant les années trente, ne lui laissant que peu d'options pour réaffirmer sa virilité.

Une de ces options s'est révélée à travers la littérature populaire. Le milieu du livre et du magazine, malgré le Krach boursier, s'est adapté aux nouvelles données du marché pour continuer de fleurir durant cette décennie en fournissant notamment à ses lecteurs masculins des œuvres fictionnelles peuplées de personnages illustrant une virilité assurée dans des

péripéties mettant à rude épreuve leur caractère, qualité même du mâle type. En ajustant la qualité d'impression, le format des pages, le genre des textes ainsi que le prix de leurs magazines aux désirs du lectorat de la classe populaire, les éditeurs ont établi une véritable norme, un canevas sur lequel tous les acteurs du milieu littéraire allaient se baser pendant près de soixante ans. La conjoncture économique et les transformations sociales ont ainsi mené à la création d'un nouveau support littéraire; la pulp fiction faisait son apparition dans les kiosques de magazines dans toutes les villes américaines et gagnait vite en popularité, vivant même son âge d'or durant la Grande Dépression.

Dans ce chapitre, nous tâcherons d'explicitier la situation économique et sociale des années trente américaines en mettant en lumière, tout d'abord, les conséquences de la crise économique sur la société. Plus précisément, nous étudierons les conditions des lecteurs et consommateurs de littérature populaire et, surtout, celles qui ont été ressenties par les hommes prolétaires. Michael Kimmel présente d'ailleurs très bien dans quelle situation ils se retrouvaient :

« For one thing, [...] military glory had proven elusive to the typical G.I. Joe, and cases of "paralysis, convulsions, paraplegias, tics and tremors of the battle-weary (and battle-shy) soldiers" flooded the psychiatric literature after the war. For another thing, the workplace was anything but stable and reliable. The optimism ushered in by the Roaring Twenties was ushered out by the Great Depression and wide-spread unemployment in the 1930s. Never before had American men experienced such a massive and system-wide shock to their ability to prove manhood by providing for their families<sup>13</sup>. »

Les hommes ont en effet vécu très durement ce ralentissement économique, expérimentant comme résultat une transformation de leur habitus social. Nous nous pencherons davantage sur la situation de l'homme blanc, car la Grande Dépression, dans les changements qu'elle a apportés, a été rude pour celui-ci, qui s'était construit un piédestal l'installant au faite de la hiérarchie sociale.

Une seconde section aura pour sujet les différents types de magazines et genres littéraires qui ont été à la genèse de la pulp fiction, feuillets auxquels nous nous intéresserons plus spécifiquement dans le reste du travail pour leur capacité à répondre aux besoins précis

---

<sup>13</sup> Michael Kimmel, *op.cit.*, p.192.

du public masculin des années trente. Les racines de ce format littéraire remontent jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et mènent à son ancêtre immédiat, les dime novels. Il sera question des caractéristiques génériques qui ont été retenues entre les différentes époques de cette littérature populaire et qui ont été reprises dans les textes de pulp fiction qui nous intéressent. Nous pourrions par la suite détailler les éléments marquants de cette littérature de fiction : les facteurs de sa popularité durant la crise économique, mais aussi ceux de son déclin, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale et de l'entrée des États-Unis au sein des troupes alliées.

Nous réserverons les dernières pages de ce chapitre à deux genres littéraires tirés de la pulp fiction qui ont été populaires dans les décennies précédant l'arrivée des récits de policiers et d'aventures, la fiction de gangsters et de western. Alors que la première a connu son apogée pendant les années vingt, durant la Prohibition, la seconde s'inspire de récits d'aventuriers plus anciens. Ces récits présentant des héros américains explorant les frontières de leur territoire seront étudiés afin de voir les similitudes génériques entre la pulp fiction de western et celles d'aventures et de détective. De la même façon, nous pourrions observer comment les récits de gangsters ont fourni aux lecteurs des années vingt une échappatoire aux conflits engendrés par la Prohibition, tout comme l'ont fait les textes de *hardboiled* dix ans plus tard.

## 1.2 La Grande Dépression et l'impuissance masculine

Afin de bien comprendre les effets de la grande dépression sur l'identité masculine, il est nécessaire de remonter quelques années en arrière, au moment même où cette idée semble se former. Si plusieurs événements marquants de l'histoire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles américains, tels que les crises économiques ou encore la Prohibition, auraient pu jeter les bases de l'homme des années trente, il est commun de dire que la Grande Guerre en est le noyau. En effet, les conséquences du conflit mondial, à travers l'entraînement militaire et le combat au front, semblent comporter une transformation de la conception du genre masculin et mettre fin à celle du gentleman de l'ère victorienne. Tom Pendergast, dans son livre *Creating the Modern Man*, observe d'ailleurs ce changement de mentalité à l'aube des années vingt, alors que se ressent un « désenchantement des valeurs du dix-neuvième siècle » à la suite de la

Première Guerre mondiale et des changements dans l'industrie de la consommation<sup>14</sup>. L'entrée en guerre des États-Unis et la préparation des soldats à celle-ci ont très certainement participé à la formation de nouvelles normes masculines. Le camp militaire, de par sa rigueur et sa discipline, comporte tout à fait les bases du code de vie des hommes des années trente. Celui-ci enseignait une force à la fois physique et mentale qui embrassait les standards de masculinité qui s'installaient alors dans la société. On encourageait en effet dans ces camps un contrôle de soi et de ses émotions ainsi qu'une hygiène de vie axée sur l'entretien de la force physique par des exercices rigoureux<sup>15</sup>. George L. Mosse mentionne d'ailleurs que cet entraînement militaire pouvait se substituer à l'enseignement de la virilité qui se faisait normalement dans la société :

« The education to manliness was directed toward making boys hard, sculpting their bodies, and giving them a proper moral posture. Within the constant preoccupation of how to make boys into men, worries about immaturity counted for less than fears of effeminacy: the attainment of a certain standard physical and moral fitness<sup>16</sup>. »

Si l'entraînement militaire était un élément important dans la construction d'une identité masculine, l'expérience de la guerre elle-même l'était d'autant plus. Le fait de se retrouver entre hommes dans les tranchées pour combattre un ennemi commun favorisait l'établissement d'une fierté mâle. Les hommes vivaient, se battaient et mourraient côte à côte sur le champ de bataille, et l'armée nécessitait cette unité pour atteindre son plein potentiel. Le lien entre masculinité et nationalisme n'est d'ailleurs pas étranger à la guerre. Les soldats se donnaient effectivement corps et âme à la victoire de leur pays, symbole de leur courage, « vertu masculine et militaire » associée à « l'instruction du citoyen<sup>17</sup> ». Ce besoin de placer son être viril entre les mains de sa nation et de son idéal afin de mettre un terme à la menace

---

<sup>14</sup> Tom Pendergast, *Creating the Modern Man: American Magazines and Consumer Culture*, Columbia, London (Mis.), University of Missouri, 2000, p.206.

<sup>15</sup> George L. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press, 1996, p.109. Il est important de mentionner que bien qu'il reconnaisse l'apport de la Première Guerre mondiale dans l'image de l'homme des années 30, Mosse suggère que celle-ci ait plutôt été créée durant la période napoléonienne. Selon lui, la Grande Guerre aurait cristallisé et approfondi les normes masculines présentes depuis une centaine d'années.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> André Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes : De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette, 2004, p.23.

étrangère faisait partie de la définition même de l'homme moderne. Mosse rapporte notamment, dans son œuvre *The Image of Man*, que la proximité avec les frères d'armes sur le champ de bataille permettait d'affirmer une force masculine tout en effaçant les doutes qui pouvaient être reliés à celle-ci, car la guerre devenait un test de virilité<sup>18</sup>. La capacité de l'armée à former des hommes se trouve ainsi, selon lui, non pas dans ses valeurs, mais bien dans l'aspect initiatique du combat : dans les tranchées, les hommes prouvaient leur caractère masculin à leurs frères d'armes en restant forts et courageux. Affronter ainsi l'adversité assurait la reconnaissance de leur aspect de mâle tout en éclipsant tout comportement social antérieur qui aurait pu le remettre en doute. Au final, il est possible d'observer un nouveau type d'homme à la fin de la Grande Guerre. Mosse reprend l'analyse de Jünger pour illustrer les nouvelles normes masculines de l'après-guerre : ce sont des « men of steel loaded with energy, ready for combat. Typically enough, their outward appearance was crucial: supple, lean, muscular bodies, striking faces with eyes that had seen a thousand deaths<sup>19</sup>. » C'est avec ce standard de virilité que les soldats vont revenir en territoire américain, affirmant la leur grâce à cette camaraderie d'hommes au front.

Toutefois, pour beaucoup de ces hommes, la fin de la guerre n'a pas été la fin de leurs peines. En effet, cette fierté d'avoir survécu à la guerre et ce sentiment d'héroïsme se sont rapidement estompés devant la conjuncture de leur société. Alors que le président Harding mentionnait que cette période ne serait pas celle de l'héroïsme, mais bien celle de la guérison, les soldats qui revenaient de la guerre expérimentaient une grande déception. Ceux-ci, forts d'une masculinité nouvellement affirmée, voyaient un retour au pays en douceur, pensant reprendre leur travail et leur vie quotidienne aussi rapidement qu'ils les avaient quittés. La réalité fut cependant toute autre. « Heroism had lost its currency in the postwar<sup>20</sup>, » écrit d'ailleurs avec justesse Michael Kimmel. L'économie américaine, accélérée par la fin de la guerre et la reconstruction de l'Europe, n'offrait pas autant d'emplois que ne l'auraient espéré les vétérans. Encore chamboulée par les récents changements sociaux, l'industrie était instable et peu prometteuse pour les hommes en recherche d'emploi. Ceux, qui, quelques

---

<sup>18</sup> George L. Mosse, *op. cit.*, p.111.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>20</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p. 192.

mois auparavant, fondaient leur identité et leur fierté sur leur force et leur courage, se voyaient au retour de la guerre sans terrain ni lieu où affirmer leur masculinité, d'autant plus qu'ils se retrouvaient en face d'une nouvelle compétition.

Si, au départ des hommes pour l'armée, les femmes n'occupaient que très peu de place sur le marché du travail, à leur retour, par contre, plusieurs d'entre elles ont décidé de garder leur emploi, aux dépens des soldats. Pour ces derniers, ceci a constitué un choc, car « the Great War was a masculine event, in spite of the role it may have played in encouraging the greater independence of women. The men at the front saw women largely in a passive role as nurses or prostitutes<sup>21</sup>. » Pour ces hommes qui avaient combattu au front, presque uniquement entourés des leurs, et pour qui prouver leur masculinité à travers leur force et leurs capacités devenait un enjeu capital, la peur d'être efféminé était constante. Les inquiétudes concernant cet aspect n'étaient donc pas encore effacées. Ce contraste entre les réalités d'avant et d'après-guerre assombrissait ainsi davantage le retour des soldats aux États-Unis. La décennie suivante allait toutefois apporter un vent de fraîcheur et de renouveau sur l'économie américaine qui, du même coup, allait aussi améliorer passablement la qualité de l'emploi sur le territoire.

Bien que les années folles aient offert plus d'emplois aux Américains, le taux de chômage ne tarda pas à redescendre, alors qu'en octobre 1929 se déclencha la crise boursière la plus importante que l'économie mondiale ait jamais connue. De par sa durée de vingt-deux jours, elle est celle qui a duré le plus longtemps de l'histoire boursière<sup>22</sup>. Dans les dernières journées du mois d'octobre, les investisseurs, pris de panique devant la baisse graduelle des taux, ont vendu massivement leurs actions, certaines d'entre elles d'ailleurs achetées à crédit. La bulle financière qui avait été créée durant les années vingt a éclaté, menant à des pertes astronomiques pour bon nombre d'investisseurs. Les conséquences furent catastrophiques. Dans les mois suivant le début de la crise, le ralentissement économique a forcé un grand nombre de compagnies à fermer, alors que plusieurs banques faisaient faillite. Confrontés à un marché très instable, les consommateurs se sont faits conservateurs dans la gestion de

---

<sup>21</sup> George L. Mosse, *op. cit.*, p.107.

<sup>22</sup> Jean Heffer, *La Grande dépression : Les États-Unis en crise (1929-1933)*, Paris, Gallimard, 1976, p.52.

leurs avoirs. Les budgets devenus plus serrés, l'économie est tombée au ralenti, ce qui a entraîné des chutes de profits pour les entreprises, qui, pour maintenir leur viabilité, ont été contraintes de faire des mises à pied.

Jusqu'en 1931, les conséquences de la crise économique étaient encore relativement légères; les économistes parlaient toujours d'un réajustement du système de gestion de l'argent américain. Par contre, selon les estimations, entre 7,5 et 8 millions de chefs de famille se retrouvaient au chômage. Alors que les investissements étrangers et les achats de produits américains par l'Europe commençaient à chuter, les fermiers ont eux aussi été touchés par la crise. L'année suivante, on passait à 12 millions de chômeurs aux États-Unis<sup>23</sup>. C'est en 1933 que le pays a vu son plus grand nombre de citoyens se retrouver au chômage : les estimations vont de 14 millions à 17 millions de chômeurs, selon les dires des différentes associations et les définitions variées que l'on pouvait accoler à l'époque au terme de chômeur<sup>24</sup>. Durant les pires périodes de la crise, le pourcentage de la population se retrouvant sans emploi oscillait entre vingt et vingt-cinq pour cent<sup>25</sup>, ce qui montre assez bien l'ampleur de la situation.

Parmi les hommes qui avaient pu garder leur emploi au lendemain des années 1932 et 1933, bien peu pouvaient affirmer ne pas avoir ressenti une baisse de leur niveau de vie. En effet, la majorité des travailleurs, durant la crise économique, ont vu leur salaire diminué par leur employeur. La conjoncture économique ne permettait pas de garder beaucoup d'employés au travail, donc, afin de maintenir le plus possible de gens au service des entreprises, la direction offrait généralement des postes de travail coupés. Selon une étude faite parmi les entreprises de la région de Détroit entre avril 1930 et avril 1931, le nombre de travailleurs au chômage a doublé, mais celui des travailleurs à temps partiel, quintuplé<sup>26</sup>. Ce salaire réduit permettait aux chefs de famille d'amener un certain revenu à leur famille, mais celui-ci était rarement suffisant. Ces familles, bien que recevant encore une rémunération, se

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 59-60 et 138.

<sup>24</sup> Frederick Lewis Allen, *op.cit.*, p.45.

<sup>25</sup> Jean Heffer, *op. cit.*, p.139.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.140.

retrouvaient dans une situation bien précaire, et on observe que cette dernière ne semblait pas vouloir s'améliorer. En 1932, une étude basée sur 6000 entreprises étalées aux quatre coins du pays donnait une meilleure compréhension de la condition des foyers subissant des pertes de revenus. Cette étude a révélé que 63 % des employés travaillaient seulement à temps partiel. Il s'agit donc d'une mince minorité de la population qui pouvait se targuer de toujours posséder un emploi à temps plein. C'est d'ailleurs parce que les employés qui travaillaient à horaires réduits faisaient généralement partie de la classe ouvrière.

Dans les régions très industrialisées, où les usines ne fonctionnaient qu'à une fraction de leur capacité maximale lorsqu'elles étaient encore ouvertes, la situation était encore bien pis. Un sondage effectué dans les communautés prolétaires de Buffalo en novembre 1932 donne un portrait plus large des conditions de l'emploi dans la classe populaire : moins de la moitié des travailleurs (48,3 %) étaient encore employés à temps plein, et 22,5 % de cette population profitaient d'un emploi à temps réduit. Le taux de chômage était donc de 31,2 %, soit près du tiers des travailleurs. Cette difficulté sur le marché du travail semble d'ailleurs avoir été surtout vécue par les gens des classes populaires. Selon Jean Heffer, qui a analysé la période de la grande dépression, la classe moyenne n'a pas vraiment ressenti les effets de la crise économique. L'étude de Winona Morgan, s'étalant entre 1927 et 1933, le montre bien. Dans le groupe sélectionné, 73 % des pères de famille avaient gardé le même emploi entre les deux années où les données ont été recueillies, alors que 10 % occupaient un emploi différent, mais dans le même domaine qu'en 1927. Parmi les autres, 4,5 % des hommes avaient été sur le chômage à un moment ou à un autre pendant les six années et 1,8 % n'avaient pas d'emploi en 1933<sup>27</sup>. Avec le tableau que nous venons de dresser, nous possédons une vision plus précise de la proportion dans laquelle ces hommes des classes populaires ont été affectés par la grande dépression des années trente. Toutefois, il est aussi nécessaire d'en comprendre l'ampleur ainsi que les conséquences.

La rareté de l'emploi aux États-Unis affectait sérieusement l'éthos mâle de cette tranche de la société. Entièrement ou partiellement au chômage, le prolétaire ne pouvait plus aussi

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.129. Il est à noter que l'étude a été fondée sur des questionnaires identiques distribués à 331 mères de famille. Bien que cet échantillon soit réduit, il permet tout de même de fournir une image d'ensemble de la situation de la classe moyenne.

facilement qu'auparavant démontrer sa masculinité dans sa communauté. Le marché du travail devenait pour lui un terrain très glissant et plutôt instable, mais c'était généralement par ce biais qu'il pouvait affirmer sa force et son autonomie. Pour Jean-Jacques Courtine, il est impensable de séparer l'emploi de l'équation de la virilité : « C'est dans l'expérience, dans les liens tissés par les communautés ouvrières que s'éprouvent les valeurs de courage et de virilité<sup>28</sup>. » Or, privés de cette communauté indispensable à la construction d'une identité masculine, les hommes de la classe populaire se sentaient diminués dans leur capacité de pourvoir à leurs besoins et ceux de leur famille. Échouer à cette tâche équivalait à échouer à être mâle. Michael Kimmel aborde justement cet aspect comme conséquence de la vague de chômage qui frappait les États-Unis à cette période : « For most men the Depression was emasculating both at work and at home. Unemployed men lost status with their wives and children and saw themselves as impotent patriarchs<sup>29</sup>. » L'auteur établit clairement le lien entre crise économique et crise de la masculinité. En effet, ce sentiment de faillir aux besoins de sa famille a dû être ressenti par beaucoup de ces hommes au chômage, car un grand nombre de familles ont dû se rabattre sur l'aide populaire mise en place à l'époque pour subsister.

Les économies durement accumulées au fil d'années de labeur acharné pour mettre de côté le moindre pécule pouvant rester à la fin du mois fondaient rapidement à chaque mois de chômage qui passait, mais les familles attendaient généralement d'épuiser leurs fonds avant de demander de l'aide, car, comme le souligne Jean Heffer, « en Amérique, la tradition individualiste a toujours considéré la pauvreté comme la conséquence d'une disposition naturelle à la paresse<sup>30</sup> ». Dans cet extrait, il est possible de cerner toute l'importance attribuée au travail et au dépassement de soi dans l'acquisition d'une fierté professionnelle. Nous aborderons cet aspect dans les prochaines pages, mais il est nécessaire de souligner pour l'instant que l'homme se caractérisait comme tel grâce à ses réalisations sur son lieu de travail. Ce sont ses accomplissements qui lui permettaient de maintenir son emploi pour

---

<sup>28</sup> Jean-Jacques Courtine, *La Virilité en crise?: XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, T. 3 de *Histoire de la virilité* sous la dir. de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2011, p.303.

<sup>29</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.199.

<sup>30</sup> Jean Heffer, *op. cit.*, p.148.

subvenir à sa famille. Le fait de recourir à une aide financière, qu'elle soit publique ou privée, faisait directement vibrer cette corde sensible, inhérente à sa conception en tant que mâle<sup>31</sup>. Frederick Lewis Allen, dans son œuvre *Since Yesterday : 1930 s in America*, dresse un portrait très clair de cette situation :

« to say this is to give no living impression of the jobless men going from office to office or from factory gate to factory gate; of the disheartening inevitability of the phrase, "We'll let you know if anything shows up"; of men thumbing the want ads in cold tenements, spending fruitless hours, day after day and week after week, in the sidewalk crowds before the employment offices; using up the money in the savings bank, borrowing on their life insurance, selling whatever possessions could be sold, borrowing from relatives less and less able to lend, tasting the bitterness of inadequacy, and at last swallowing their pride and going to apply for relief – if there was any to be got<sup>32</sup>. »

Et une fois que ces options étaient épuisées, il n'était pas rare de voir des familles sans le sou déménager ou se faire expulser de leur logis. Celles-ci emménageaient chez des proches, ce qui menait à une surpopulation des logements. Afin d'économiser, le chauffage était coupé et la nourriture rationnée, alors qu'on retrouvait trois ou quatre personnes par chambre. Malgré tout, les prolétaires tâchaient de garder leur fierté et poursuivaient leurs recherches d'emploi. Dans les transports en commun se retrouvaient les chanceux qui profitaient encore d'un poste, mais aussi ceux qui tentaient d'en trouver un – manière, pourrait-on aussi dire, de sauver la face devant le reste de la communauté. Cette apparence devant les autres prolétaires était prioritaire dans la conception de l'identité masculine du travailleur. S'il était au chômage, l'impossibilité de prouver ses capacités d'homme nuisait souvent à sa confiance, devenant, dans certains cas, une obsession. Plusieurs candidats finissaient même par refuser le poste qui leur était offert par peur d'échouer. Pour ces derniers, l'incertitude quant à leur

---

<sup>31</sup> Fernand Gigon, *Jeudi noir : le jour du grand krach de 1929*, Paris, Robert Laffont, 1976, p.209. Les chômeurs devaient souvent marcher sur leur orgueil et opter pour les peu nombreuses options qui leur étaient offertes à l'époque pour manger. Parmi celles-ci, on retrouve les centres de distribution gratuite de soupe ou de sandwiches, les « penny restaurants, qui proposaient des repas à prix modique, les organismes de charité comme l'Armée du Salut, qui distribuaient souvent du café et du pain, ainsi que les quelques restaurants qui distribuaient dans les allées qui donnaient sur leur cuisine les restants de la cuisine et des assiettes.

<sup>32</sup> Frederick Lewis Allen, *op. cit.*, p.45. L'auteur précise que le «relief money» était plutôt rare, car les organisations charitables étaient débordées et que les villes avaient généralement déjà épuisé les fonds disponibles qu'elles pouvaient distribuer à la population.

aptitude à remplir les demandes de l'emploi les poussait à rebrousser chemin. Cette crainte d'être inadéquat était d'ailleurs le principal résultat dans les tests psychopathologiques faits durant la crise économique<sup>33</sup>. De plus, la rareté de l'emploi avait aussi une conséquence sur ceux qui en possédaient déjà un. En effet, la grande disponibilité de la main-d'œuvre rendait la stabilité des postes très précaire, les employés étant facilement remplaçables. Ces derniers vivaient donc un stress et une inquiétude constants, ce qui minait les conditions de travail, car la compétition était rude<sup>34</sup>.

Le monde du travail et de l'industrie vivait, depuis les années vingt, une grande transformation en ce qui a trait à la gestion de la main-d'œuvre et le fonctionnement de la production. Durant l'entre-deux-guerres se sont installés de nouveaux systèmes d'organisation du travail, nommés « taylorisme » et « fordisme », qui ont métamorphosé la production de produits en industrie ainsi que les conditions des employés. Ces méthodes suggèrent en premier lieu une séparation de la conception et de la production en laissant la première à des ingénieurs ou de hauts diplômés et la seconde aux ouvriers. Cette modification a amené une mise en doute du savoir de la main-d'œuvre. Les postes de contremaîtres étaient auparavant attribués aux employés ayant travaillé au sein de l'entreprise durant une très longue période de temps. Par conséquent, ces derniers avaient à la fois obtenu une grande connaissance des produits construits dans la compagnie, mais aussi, une reconnaissance par leurs pairs de leur savoir. Au cours de ses années de service, l'employé avait prouvé à sa communauté qu'il avait la force et la loyauté nécessaires pour avoir une promotion dans l'entreprise. L'emploi de nouveaux dirigeants caractérisés par de hautes études dépossédait ainsi les ouvriers de leur autonomie<sup>35</sup>. Or, selon Erin A. Smith, cette autonomie au travail serait un élément primordial du code de vie du prolétaire, avec une bonne éthique de travail et un comportement mâle autour des collègues et des superviseurs<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>34</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.193.

<sup>35</sup> Erin A. Smith, *Hard-Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphie, Temple University Press, 2000, p.77.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.95.

Outre la réorganisation de la hiérarchie professionnelle s'opère aussi, à l'époque, dans le cadre de l'arrivée du taylorisme et du fordisme, une redéfinition des tâches des ouvriers. Afin d'accélérer le processus de production, les employés étaient attribués à des postes chronométrés très précis. Si, auparavant, ces derniers participaient à toutes les parties de la production des produits, désormais, ils seraient divisés en équipes dans lesquelles ils ne s'occuperaient que d'une seule étape de la fabrication. Bien qu'elle ait favorisé une accélération de la production, cette mutation du travail en usine a engendré chez les employés une perte d'entrain et de fierté, car l'usage de leur savoir-faire se voyait diminué. Le personnel de l'usine était responsable d'une seule tâche qu'il répétait sans cesse. Selon Jean-Jacques Courtine, la mise en place d'un tel système a eu plus d'une conséquence néfaste sur la conscience de soi des ouvriers : « La racine des principes tayloriens – prescription des modes et des temps opératoires, chronométrage – dépossède les ouvriers d'une grande part de leur autonomie d'organisation<sup>37</sup>. » De plus, il ajoute que la perte de cette initiative caractéristique d'un respect du savoir de l'ouvrier remettait en doute sa virilité même :

La disparition de l'initiative ouvrière pour une grande part du personnel des usines taylorisées installe une contestation insidieuse des valeurs de la virilité, non seulement du côté des capacités, désormais restreintes à une exécution encadrée, mais aussi en faisant apparaître une usure nouvelle, due à des engagements modestes, brefs et répétés<sup>38</sup>.

Les hommes, qui basaient l'affirmation de leur masculinité sur leur capacité à construire des produits de qualité à l'usine, sur la possibilité d'y être autonome et sur la reconnaissance de leur savoir et de leur force, ne pouvaient plus autant qu'avant assurer leur éthos mâle, à la suite du remaniement de l'organisation de la production. La troisième modification apportée au fonctionnement de l'usine n'a pas non plus favorisé cette réalisation individuelle à travers le travail.

Le fordisme, concept nommé en l'honneur de son créateur Henry Ford, suggérait, en plus de la restructuration des effectifs, une mécanisation des opérations, notamment par l'intégration de convoyeurs. Le remplacement de la force humaine, qualité typique du

---

<sup>37</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.317.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.319.

« vrai » homme des années trente, par la force mécanique, plus rapide, plus précise et moins épuisable, dépouillait une fois de plus l'ouvrier d'une de ses facultés identitaires. André Rauch aborde d'ailleurs la mécanisation de la production industrielle dans son livre *L'Identité masculine à l'ombre des femmes* : « Lorsque la mécanisation du travail s'est substituée à l'usage de la force, la virilité a perdu de sa vitalité. Elle sombre dans un ordinaire va-et-vient mécanique dont la course est aussi pervertie que la pratique passive de l'homosexualité<sup>39</sup>. » La rapidité d'exécution et la précision prédominaient désormais sur la force physique et l'effort personnel; les ouvriers devaient se résoudre à exécuter, au côté des machines, des tâches beaucoup moins exigeantes. Les muscles et l'endurance, qui séparaient auparavant les hommes virils des autres, n'étaient maintenant plus les variables prioritaires dans l'obtention d'un poste dans une usine. « L'image d'un corps ouvrier, masculin, puissant, disposé au travail et à la lutte<sup>40</sup>, » qui était installée dans la conscience sociale depuis plusieurs dizaines d'années, se métamorphosait, alors que ces attributs n'étaient plus aussi nécessaires qu'auparavant. Les groupes de prolétaires risquaient de plus de s'étioler, car les postes s'ouvraient de plus en plus aux femmes et aux immigrants.

En effet, à partir de la Grande Guerre, mais surtout au cours des années vingt, les femmes et les immigrants ont fait leur entrée sur le marché du travail. Nous avons déjà quelque peu abordé le sujet en traitant du choc vécu par les soldats à leur retour de la guerre, alors que ceux-ci voyaient plus souvent des femmes occuper des emplois. Les citoyennes devenaient effectivement plus présentes sur la scène publique et obtenaient aussi des droits qui n'étaient naguère offerts qu'aux hommes. Par exemple, à partir de 1920, les Américaines ont pu voter, rendant plus universel le monde de la politique, autrefois uniquement masculin. En ce qui a trait au marché du travail, les statistiques montrent aussi une augmentation de la présence de la gent féminine. Entre 1880 et 1930, la quantité de femmes qui possédaient un emploi a grandi deux fois plus vite que la population de femmes adultes. Durant les années trente, c'est la moitié des femmes célibataires et le quart des femmes adultes qui avaient un travail<sup>41</sup>. Les hommes de la classe populaire se sont difficilement adaptés à cette modification

---

<sup>39</sup> André Rauch, *op. cit.*, p.73.

<sup>40</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.303.

de leur lieu de travail, car ils assistaient à la disparition de ce qu'Erin A. Smith appelle leur « all-male community<sup>42</sup> ». Le fait de se retrouver entre hommes, au travail comme en dehors, permettait d'affirmer sa masculinité; une lutte pour établir une hiérarchie installant à son sommet le mâle alpha. L'arrivée de femmes et d'immigrants aux endroits normalement réservés aux hommes blancs venait non pas déséquilibrer la hiérarchie mâle, mais bien la hiérarchie sociale qui acclamait la dominance du Caucasiens sur les autres. « The disappearance of distinctions between their skilled, white, manly selves and those unskilled, not-so-white, effeminate or even female others was cause of concern<sup>43</sup>. » Outre le fait que l'existence psychosociale d'une caste dominante d'hommes blancs était en péril, la présence accrue de nouveaux individus dans cette communauté maintenant hétérogène affectait la formation et l'éducation des jeunes hommes. En effet, la construction d'hommes virils ne pouvait se faire qu'à l'écart des autres, selon André Rauch : « Sous couvert d'une expérience symbolique, qui se passe de toute compagnie féminine, l'isolement sert de rite initiatique masculin. Seule une communion d'adeptes maintenus à l'écart des femmes et de la famille permet d'engendrer l'homme nouveau<sup>44</sup>. » Nous pouvons le constater, la disparition graduelle des all-male communities nuisait à la capacité des hommes à affirmer leur masculinité, déjà affaiblie par la réorganisation des tâches ouvrières, dans les années vingt, et par la conjoncture économique, dans les années trente.

La pression de performer en tant qu'homme était aussi, à l'époque, exacerbée par la montée du fascisme. La colère et le manque de confiance de la population à l'endroit des systèmes politiques et économiques en attiraient plusieurs vers ce courant de pensée issu de l'Europe. À la fin de la Grande Guerre, le Vieux Continent, et principalement sa jeunesse et sa classe populaire, était de plus en plus séduit par les idées révolutionnaires fascistes. Le mouvement prônait en particulier une participation sociale à la guerre et au combat politique, déterminée comme une preuve de virilité. Or, c'est cette participation des hommes qui était

---

<sup>41</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.30.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>44</sup> André Rauch, *op. cit.*, p.77.

délaissée durant les années trente et qui entraînait une certaine démasculinisation; un phénomène « ne tir[ant] pas son origine d'un quelconque efféminement du rôle masculin, ni même du récent affranchissement des femmes », mais bien de « la soumission des hommes aux conventions et aux civilités démocratiques, sources de passivité et d'indolence<sup>45</sup> ». Le mouvement appelait donc particulièrement les classes populaires et la jeunesse à se rebeller et à combattre l'idéologie mise en place par les classes dirigeantes, lesquelles étant de plus en plus remises en doute alors que la crise économique s'éternisait. Outre une certaine révolution politique, le fascisme stimulait aussi la production d'une identité fondée sur un physique fort et développé. En effet, un corps droit et musclé symbolisait le patriotisme et la capacité à se dresser contre le gouvernement en place. On encourageait ainsi une éducation axée sur l'entraînement et le développement de la force musculaire pour les jeunes hommes. Ces derniers étaient bombardés, à la radio ainsi que dans les journaux et les magazines, de publicités les incitant à entretenir leur corps par un entraînement rigoureux. Machines d'exercice, poids et haltères, plan d'entraînement : tout ce qui pouvait contribuer au développement de la masse physique était essentiel à l'affirmation de la masculinité.

Cependant, si la culture physique devenait le standard d'apparence virile, elle était surtout une norme difficile à atteindre pour les mâles des années trente. L'optimisation de l'organisation de la production au travail faisait que beaucoup d'hommes ne nécessitaient pas une grande force physique. De plus, l'éducation supérieure prenait aussi de plus en plus d'importance dans l'obtention des postes administratifs au travail, rendant la culture du corps obsolète pour grimper dans l'organigramme et affaiblissant aussi la motivation des ouvriers à maintenir leur masse musculaire. Or, comme l'écrit Courtine, l'apprentissage de la masculinité se faisait au travail, à travers la manifestation devant les pairs de ses capacités :

Les ambitions scolaires en matière de formation de l'homme accompli ne coïncident pas avec les attentes des couches populaires pour qui ni l'accès à un savoir élémentaire, tout utile qu'il puisse être, ni la gymnastique ne peuvent être regardés comme des sources de virilité. Pour la paysannerie et le monde ouvrier, le statut d'homme est

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 69.

intimement lié à l'emploi de la force dans le cadre d'une activité productive ainsi qu'à la maîtrise d'un savoir-faire qui ne s'acquiert pas sur les bancs d'école<sup>46</sup>.

À l'usine, les postulants ayant une faible masse musculaire, autrefois rédhitoire, étaient désormais acceptés, diluant du même coup l'unilatéralité du développement du corps ainsi que son caractère initiatique. En conséquence, parce qu'elle tendait à être facultative au travail, l'atteinte de l'apparence virile perdait son caractère capital dans la détermination de la masculinité. Les hommes qui justifiaient cette dernière par leur corps musculeux et leur force physique étaient ainsi dépouillés d'une autre façon d'affirmer leur état de mâle.

Dans le milieu industriel, en particulier, un certain mécontentement se faisait entendre. Les ouvriers, dont la force, le savoir-faire et l'expertise n'étaient plus reconnus et dont l'emploi ne consistait plus qu'à exécuter machinalement les mêmes tâches toute la journée, ne pouvaient plus faire valoir ces qualités qui faisaient autrefois d'eux des hommes. Leur motivation au travail et leur autonomie évanouies, plusieurs employés ont fait savoir leur mécontentement par une série de contestations. Certains ouvriers, en guise de protestation, s'appliquaient à saboter la production, se blessaient volontairement ou faisaient preuve d'absentéisme régulier dans ce que Jean-Jacques Courtine décrit comme des « stratégies défensives<sup>47</sup> ». En réaction devant le mécontentement des employés, bon nombre d'industries ont haussé les salaires, grâce aux profits engendrés par la mécanisation et le travail à la chaîne instaurés dans leurs usines. Toutefois, des études indiquent que cette augmentation de salaire a eu un effet néfaste sur la mentalité des employés, qui se considéraient comme « achetés » ou dédommagés pour le temps qu'ils passaient sur leur lieu de travail plutôt qu'engagés pour leurs capacités et leur expertise. Un glissement s'est alors opéré chez les prolétaires, qui se présentaient maintenant au travail non pas pour la satisfaction qu'ils obtenaient précédemment à la suite d'une tâche bien accomplie, mais bien pour le chèque qui leur était attribué en compensation. Disposant d'une somme gonflée, les ouvriers ont gagné un pouvoir d'achat supplémentaire et ont retrouvé leur dignité et leur respect à travers les biens de consommation qu'ils pouvaient désormais s'offrir, participant ainsi à l'accélération

---

<sup>46</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.171.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.319.

de la vie économique des années vingt<sup>48</sup>. L'affirmation de leur masculinité prenait la même voie, les achats devenant le témoignage de leur caractère de mâle. Comme le précise Smith, « the loss of formerly all-male sites for work and leisure required a variety of material and ideological compensations<sup>49</sup> ». Une panoplie d'objets de consommation sont venus combler ce manque; la publicité suggérait aux hommes une grande quantité de biens que l'on disait typiques des gens virils, véritable déclaration de masculinité.

La compensation idéologique se faisait aussi à l'intérieur des lectures que les prolétaires se procuraient. La littérature populaire, sensible aux besoins des lecteurs, fournissait aux hommes qui voyaient leur quotidien s'écrouler des textes renforçant leur mode de pensée et les rassurant dans leurs doutes. Au courant des années vingt et de la grande dépression, les éditeurs de magazines se sont adaptés aux demandes des lecteurs et à la conjoncture économique en donnant naissance à la pulp fiction. Ces feuillets allaient rapidement gagner une bonne proportion du marché de la littérature populaire au point de vivre son âge d'or durant les années trente.

### 1.3 Les débuts de la pulp fiction

Pour comprendre l'univers de la pulp fiction, il est nécessaire de connaître les origines de cette littérature, qui s'étalent sur plus d'un siècle. Ces magazines, sur lesquels nous nous pencherons dans cette section, proviennent d'une longue suite de genres littéraires s'étant adaptés à leur société affectée par plusieurs maux au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les mouvements de population, la pauvreté, les guerres, les innovations technologiques et maintes autres transformations sociales ont affecté le quotidien des Américains durant cette période, et les textes de fiction permettaient d'atténuer le choc et l'anxiété que pouvaient engendrer ces changements. C'est le caractère adaptatif de la littérature populaire qui a permis aux auteurs de modifier leurs œuvres afin de les approcher des besoins de leurs lecteurs, le but étant, bien entendu, de mousser leur vente.

---

<sup>48</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.100.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.31

Les premiers pulps ont vu le jour au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, découlant de petits livrets propagés par les institutions religieuses. Ces dernières avaient pour but de sauver de la criminalité grandissante la population qui s'entassait rapidement dans les villes industrialisées dans les années 1830. L'exode rural vers les milieux urbains chamboulait l'ordre social, et, bientôt, la pauvreté s'installait dans les quartiers surpeuplés des villes américaines en plein développement. Au retour des soldats de la guerre de Sécession, les conditions dans les villes sont devenues de plus en plus difficiles; on a alors vu une hausse de la criminalité. Les petits dépliants religieux, contenant une ou deux histoires moralisantes, n'obtenaient pas un grand succès. Le taux d'alphabétisme était relativement bas, et les histoires axées sur la religion ne retenaient pas énormément l'attention des lecteurs. Des éditeurs se sont par contre inspirés de ces livrets pour produire des journaux génériques, qui fourniraient au prolétariat, pour qui les livres reliés étaient trop chers, des histoires basées sur ces crimes dont ils étaient témoins dans les villes. En effet, la criminalité n'a cessé d'augmenter jusqu'à atteindre son paroxysme autour de l'année 1870. Les conditions de travail étaient difficiles, et plusieurs grèves ont été déclenchées. Ces manifestations étaient généralement refoulées dans la violence, ce qui ne manquait pas de stimuler une certaine agitation sociale dans les rues<sup>50</sup>. Les lecteurs semblaient donc vouloir lire des textes s'inspirant de leur quotidien, déjà grandement composé d'action et de violence.

Entre 1840 et 1890, vont apparaître trois genres de littérature populaire aux États-Unis. Épaulée par la révolution de la « penny press<sup>51</sup> » des années 1830, l'industrie de la revue a publié les « story papers ». Ces feuillets comportaient six à huit pages et environ le même nombre d'histoires et coûtaient cinq à six cents. Publiés hebdomadairement, ces journaux de fiction fournissaient également à leurs lecteurs des correspondances, des connaissances ésotériques ainsi que des blagues et des conseils de mode<sup>52</sup>. Une autre apparition dans le

---

<sup>50</sup> Francis Saint-Martin, *op.cit.*, p.15.

<sup>51</sup> La « penny press » est une révolution de la presse journalistique : l'arrivée de la presse à vapeur a rendu la production de journaux beaucoup plus rapide et sensiblement moins coûteuse, ce qui a permis l'impression de masse. Les lecteurs pouvaient acheter leur quotidien à un cent, comparativement au prix habituel de six cents, d'où le nom donné à cette innovation.

<sup>52</sup> Michael Denning, *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Londres, New York, Verso, 1987, p.10.

monde de la littérature populaire a été celle de la « cheap library ». Composées de cahiers de seize ou trente-deux pages de huit pouces sur onze pouces, ces banques de textes sont arrivées sur le marché en 1875, mais ont disparu très rapidement dans les années 1890. La panique de 1893, l'arrivée des éditions ajoutées de journaux le dimanche et la signature de l'accord international de protection des œuvres littéraires et artistiques, interdisant du coup le piratage des textes anglais dans les revues américaines, ont mené à l'arrêt de vente de ces livrets<sup>53</sup>. Par contre, un troisième type d'œuvres populaires étant apparu entre 1840 et 1890 a survécu à ces changements économiques, et il s'agit des « dime novels », généralement admis comme les ancêtres directs de la pulp fiction.

Les dime novels ont vu le jour au cours des années 1860. Les livrets, qui mesuraient quatre pouces sur six pouces, comportaient environ cent pages. Contrairement à ce que leur nom suggère, ils ne coûtaient pas dix cents, mais bien cinq cents. Leur format les rendait facilement transportables durant la guerre, et leur coût permettait aux soldats de se procurer de la fiction à un prix modeste<sup>54</sup>. Les histoires de fiction qu'ils comportaient offraient donc une distraction sur le champ de bataille, ce qui a favorisé leur découverte par la population<sup>55</sup>. Toutefois, leur attrait pour la société ne s'est pas évanoui après la guerre et s'est même exacerbé jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, selon Robert Sampson, les dime novels ont connu leur âge d'or durant les années 1900<sup>56</sup>. La raison principale de leur succès a été l'adaptation que les éditeurs leur ont fait subir. En effet, ces derniers étaient très à l'affût des changements d'intérêt chez les lecteurs. Par exemple, au moment où les journaux débordaient de récits de combats opposant cowboys et Indiens sur la côte ouest-américaine, les auteurs fournissaient des textes présentant des héros des frontières affrontant mille et un dangers pour découvrir le territoire. Rapidement, le personnage de Buffalo Bill est apparu sur le frontispice des dime

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>55</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, « From Pulp Hero to Superhero: Culture, Race, and Identity in American Popular Culture, 1900-1940 », *Studies in American Culture*, Vol. 30, no 1 (Octobre 2008), Récupéré de <[http://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=as\\_facpub](http://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=as_facpub)> p.3.

<sup>56</sup> Robert Sampson, *Glory Figures*, vol. 1 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University, 1983, p.13.

novels. Plus tard, alors que le déplacement de la population vers les villes s'accroissait, les récits se sont teintés de couleurs urbaines. Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les plus grandes villes américaines dépassaient le million d'habitants; les problèmes de pauvreté ne semblaient pas s'atténuer, et des microsociétés composées d'immigrants se formaient. Cette disparité sociale menait à une hausse de la criminalité à travers la création d'économies parallèles<sup>57</sup>. Dans les années 1880 et 1890, le personnage du détective est rapidement devenu populaire auprès des lecteurs, qui cherchaient à s'évader du climat urbain où le crime organisé dominait<sup>58</sup>. En réaction, la firme Street & Smith a mis sur le marché un personnage qui est devenu le précurseur du fin limier, Nick Carter<sup>59</sup>. Ce dernier se chargeait de résoudre les crimes et d'administrer une certaine justice pour la société.

Le lectorat des dime novels était assez varié, bien qu'il s'adressait principalement à un public prolétaire. Le fait que les sujets soient surtout d'ampleur sociale et non pas dirigés vers une unique couche de la société rendait ces livrets intéressants pour une bonne part de la population. Daryl Jones écrit que:

«though dime novelists aimed their stories at a predominantly working-class audience, the appeal of the genre in fact pervaded the entire culture. Dime novels provided a source of entertainment and diversion for any individual of any social class who sought relief from the anxieties of the age<sup>60</sup>. »

L'orientation vers un public prolétaire se ressent tout de même à travers certains sujets très populaires dans les dime novels de l'époque. Le thème du self-made-man apparaît d'ailleurs comme très dominant au tournant du siècle. Chaque année, aux États-Unis, plus d'un million d'enfants étaient employés à partir de trois ou quatre ans dans des industries ou effectuaient des tâches subalternes pour leurs parents, malgré le taux de mortalité des enfants au travail qui était très élevé. Horatio Alger Jr, comme une pléthore d'autres auteurs, s'est

---

<sup>57</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.15.

<sup>58</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, *loc. cit.*, p.3.

<sup>59</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.16.

<sup>60</sup> Daryl Jones, *The Dime Novel Western*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University, 1978; cité dans Michael Denning, *op. cit.*, p.27.

inspiré de cette condition de la jeunesse américaine pour écrire des textes mettant au premier plan des enfants ou de jeunes adultes issus des basses couches de la société qui, grâce à leurs efforts acharnés, s'enrichissaient jusqu'à devenir millionnaires. Promouvant la poursuite du rêve américain et suggérant une ascension sociale accessible, ces œuvres permettaient, selon Francis Saint-Martin, d'entretenir le « mythe de la réussite [qui], savamment entretenu, ne produisit pas d'autre effet que fantasmagique sur les hordes de lecteurs éblouis qui lisaient les romans d'Horatio Alger, sans avoir un sou en poche<sup>61</sup> ». Le succès des dime novels se fonde donc sur la direction qui leur était donnée par les éditeurs. Suivant de près les goûts du lectorat, mais aussi les maux sociaux qui le perturbaient, ceux-ci pouvaient guider la composition de leurs livres afin d'offrir à leurs lecteurs des œuvres qui revêtaient une certaine assurance quant à leurs incertitudes. Toutefois, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les dime novels ont commencé à péricliter.

Un nouveau concurrent dans le milieu de la littérature a fait à ce moment son apparition, mettant du même coup en danger la part qui revenait aux dime novels. Plus luxueux et de meilleure qualité, les magazines ont su satisfaire les envies du lecteur à un prix similaire à celui des romans. Les nouvelles technologies en matière d'impression permettaient aux éditeurs de magazines de fournir un excellent produit à très petit coup, ce qui a grandement nui aux producteurs de dime novels. De plus, en 1893, les États-Unis ont été touchés par une crise économique importante qui a affecté le pouvoir d'achat des Américains. Ceux-ci, devant respecter un budget serré, ne dépensaient plus autant pour l'achat de textes de littérature populaire. Rapidement, les éditeurs de magazines ont baissé leurs prix. En 1896, Frank Munsey a réduit considérablement la qualité du papier utilisé pour imprimer son opuscule *The Argosy* pour abaisser les coûts de production et le rendre plus accessible pour les Américains de la classe ouvrière. Cette soudaine baisse de prix a attiré l'attention de ces consommateurs qui ne pouvaient pas se permettre de déboursier plus cher pour l'achat d'un magazine. En quelques années, *The Argosy* attirait plus d'un demi-million de lecteurs qui se le procuraient hebdomadairement<sup>62</sup>. À l'opposé, les dime novels perdaient de l'intérêt chez la

---

<sup>61</sup> Francis Saint-Martin, *op.cit.*, p.16-17.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.22.

population, ne pouvant pas s'adapter comme le faisaient les magazines. Bien qu'ils aient cohabité pendant plusieurs décennies, les premiers ont fini par disparaître en 1920, laissant les seconds rois et maîtres du milieu de la littérature populaire. Tom Pendergast mentionne d'ailleurs ce qui faisait des magazines un si bon outil de diffusion :

« Produced, even manufactured, by increasingly large corporations, edited by sharp businessmen attuned to the public interest, filled with reading matted intended for the broadest possible audience, and stocked with ads for nationally branded products, these magazines were the perfect expressions of the emerging modern corporate capitalist culture<sup>63</sup>. »

La stratégie adoptée par Frank Munsey de réduire la qualité du papier qui composerait ses magazines a mené à la création de la pulp fiction. Le terme provient de la pulpe de papier, qui n'était que sommairement agglomérée dans les feuilles que choisissait Munsey. L'adoption de ce type de papier lui a permis de réduire considérablement le coût de production et d'offrir aux consommateurs de la classe populaire un produit abordable. De plus, son *The Argosy* s'est rapidement démarqué de la compétition, non seulement en baissant les prix, mais en profitant de la publicité pour couvrir les coûts de publication<sup>64</sup>. En effet, les espaces publicitaires étaient très nombreux dans ce genre de revue, car ils constituaient une bonne partie de ses revenus. *Munsey's*, un autre magazine de l'éditeur du même nom a grandement participé au développement de la pulp fiction. Son nombre de pages est rapidement passé de 112 à 160, à 192, à 260 dans ses premières années de vie. Or, le tiers ou la moitié de ces pages était réservé à la publicité<sup>65</sup>. L'industrie publicitaire était donc indispensable à la production de pulps et suivait la progression des magazines de près. Nous approfondirons davantage ce sujet au chapitre deux de ce travail, mais, pour l'instant, nous nous attarderons à la composition de ces nouveaux magazines, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle.

Durant les quinze premières années de vie des pulps, les opuscules visaient l'ensemble de la famille en proposant des textes variés qui étaient susceptibles de satisfaire tous les

---

<sup>63</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.30.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.35.

lecteurs<sup>66</sup>. Cependant, à la lecture du courrier signé par ces derniers, les éditeurs ont décelé la nécessité de spécialiser leurs périodiques. Si le consommateur avait une préférence pour un genre en particulier, il devait être capable de trouver une revue y étant entièrement dédiée. À partir de 1912, les magazines d'intérêt général ont commencé à laisser leur place à d'autres uniquement réservés à des sujets précis<sup>67</sup>. Trois ans plus tard, reprenant l'image du célèbre Nick Carter sur sa couverture, le *Detective Stories Magazine* faisait son apparition. En 1919, c'était le tour de son équivalent western de voir le jour en ayant comme noyau Buffalo Bill<sup>68</sup>. Le but avoué des éditeurs était désormais de fournir aux lecteurs une grande variété de sujets à travers leurs différents magazines. Les textes étaient écrits à la volée par les auteurs en suivant des normes bien établies dans une optique de production de masse. Le travail de ces derniers était donc voisin de celui qui se faisait à la manufacture. Payés un à cinq cents par mot, les auteurs pouvaient écrire 3000 à 5000 mots par jour<sup>69</sup>. Tom Pendergast note qu'une transformation s'est opérée entre les premiers magazines et les pulps des années 1910 :

« In the old-style magazines, editors sought to bring together the best that was thought and written; their emphasis was on the dignity and sophistication of the act of reading. In these new magazines, the goal was to catch readers' attention with the most arresting pictures, the most entertaining stories. The emphasis was on satiating the readers' desire for information that was new and exciting<sup>70</sup>. »

Un peu comme leur société, les lecteurs voyaient leur goût évoluer au fil du temps. Pendant qu'ils suivaient les développements de la Grande Guerre dans les journaux, les civils américains entretenaient une certaine passion pour ces histoires venues de loin, qui, bien qu'effrayantes et désolantes, ouvraient leurs yeux vers de nouvelles contrées. Pour leur part, les soldats mobilisés appréciaient s'évader de l'univers militaire en lisant de courts récits remplis d'action. Bien rapidement, de nouveaux magazines ont fait leur apparition : ceux-ci étaient dévoués à des histoires militaires, dans lesquelles les troupes américaines

---

<sup>66</sup> Robert Sampson, *op. cit.*, p.13.

<sup>67</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.26.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>69</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.21.

<sup>70</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.33.

remportaient des victoires à l'étranger; des histoires d'aviation, qui transportaient le lecteur dans le cockpit des avions de chasse américains; ou encore à des histoires de sous-marins, qui décrivaient la vie des soldats à 75 mètres sous la mer<sup>71</sup>. Ces textes ont ainsi participé au développement du culte du héros chez les Américains déjà exaltés par les victoires américaines en sol étranger.

Durant les années vingt, la compétition pour obtenir la plus grande part du marché de la littérature populaire était encore plus forte; chaque année, de nouveaux éditeurs tentaient leur chance dans le milieu, ce qui remplissait à craquer les kiosques de magazines. On assiste d'ailleurs à cette époque à une recrudescence marquée du nombre de titres qui étaient publiés hebdomadairement, notamment grâce au perfectionnement des méthodes d'impression<sup>72</sup>. Pour obtenir l'attention des dix millions de lecteurs, il était important d'offrir la plus grande variété de sujets possible<sup>73</sup>. La prohibition et ses conséquences sur les États-Unis allaient justement susciter dans les grandes villes beaucoup d'intérêt dans la population et, donc, fournir de nouveaux sujets à traiter dans les pulps. Les journaux avaient régulièrement pour première page les plus récentes frasques des membres du crime organisé alors que s'affrontaient les clans de gangsters pour la possession des casinos et des bars clandestins. Le quotidien des villes comme Chicago ou New York était imprégné de ce climat de guerre entre forces policières et gangsters. À l'instar des journaux, la pulp fiction s'est, elle aussi, appliquée à capter l'essence de cet intérêt pour le crime organisé et la retranscrire dans ses pages. L'opinion de la population envers les gangs était ambiguë – nous allons pour l'instant nous restreindre à ce qualificatif, mais nous reviendrons sur le sujet dans la dernière section de ce chapitre – et a incité les éditeurs de pulps à diversifier leur offre. En effet, une part de la population semblait ressentir une certaine compassion à l'endroit des gangsters, alors que les autres se rangeaient du côté de la justice et de la loi. En conséquence, des magazines ont été publiés pour répondre aux besoins des consommateurs; alors que certains rapportaient de manière fictionnelle les derniers coups d'Al Capone, les autres suivaient les justiciers qui

---

<sup>71</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.31.

<sup>72</sup> Brenton J. Malin, *op.cit.*, p.375.

<sup>73</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.19.

traquaient les criminels. C'est d'ailleurs dans les années vingt que l'on dénote l'arrivée du personnage de The Shadow. Francis Saint-Martin le décrit comme le parfait opposant aux gangsters de l'époque :

Terriblement populaire, le personnage incarnait la Némésis impitoyable du monde criminel. On en fit un héros autonome, riche à millions, absolument incorruptible et capable des actions les plus extrêmes contre la pègre. À peine diffusé en kiosques, le premier numéro de ses aventures s'arracha. La voie était ouverte aux autres héros des single character pulps qui allaient proliférer<sup>74</sup>.

Un peu plus tard dans la décennie, de nouveaux titres sont apparus pour satisfaire les lecteurs avides d'émotions fortes et de dépaysement. C'est ainsi que naissent les *Weird Tales*, en 1923 et les *Amazing Stories*, en 1926. Les textes du premier avaient pour sujet le fantastique, alors que ceux de l'autre, la « scientfiction », qui sera finalement nommée science-fiction. Bien que *Weird Tales* n'ait jamais profité d'un grand capital pour publier ses textes, il reste qu'il a pu se démarquer assez rapidement dans les années vingt pour se forger un lectorat fidèle. Pour sa part, Gernsback, l'éditeur d'*Amazing Stories*, un passionné de la nouvelle technologie et des produits de la science, a décidé de lancer sur le marché ce magazine qui serait dévoué à l'exposition des résultats des récentes avancées technologiques. La démonstration de ces nouvelles possibilités n'a pas manqué de capter l'attention des lecteurs.

Au début des années trente, une petite maison d'édition publiait une revue qui allait créer une onde de choc dans le milieu; *Spicy Detective* était un recueil axé sur les récits d'enquête, mais aussi sur la mise en avant-plan de scènes érotiques. Les éditeurs avaient remarqué que la caractéristique qui reliait la grande majorité de la pulp fiction était l'attrait pour la sexualité. Clive Bloom explique d'ailleurs cette situation en écrivant que le « pulp is the illicit dressed up as the respectable, but it is not disguised, nor does it hide its true nature from the consumer. Thus it becomes a type of coded play: as seduction agreed in advance by both sides but unspoken by either<sup>75</sup>. » Dans cette époque marquée par un certain puritanisme,

---

<sup>74</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.43.

<sup>75</sup> Clive Bloom, *Cult Fiction : Popular Reading and Pulp Theory*, New York, St. Martin's Press, 1996, p.133.

il était risqué d'emprunter cette voie, mais, dans l'espoir de se démarquer sur le marché du magazine populaire, les éditeurs tâchaient d'effleurer la limite sociale sans pour autant la dépasser – ceux qui, sans le vouloir, découvraient un peu trop le corps féminin ou donnaient trop de détails dans un moment érotique en payaient souvent le prix. Le magazine *Munsey's*, l'un des premiers à avoir été publié sous la forme des pulps, affichait régulièrement des images illicites, où des femmes, le corps en partie dévoilé, prenaient des poses sexy. Bien qu'avec le temps Frank Munsey ait retiré ces illustrations parce que trop choquantes, la réputation du magazine lui a fermé les portes de plusieurs librairies<sup>76</sup>. Pour cette raison, la plupart des revues osées étaient offertes par des maisons d'édition qui n'avaient pas encore de réputation établie dans le milieu. Ces dernières n'avaient donc rien à perdre et tout à gagner à risquer la publication d'œuvres érotiques, malgré la protestation que certains acteurs du marché de la littérature populaire pouvaient exprimer<sup>77</sup>.

En 1912, *Snappy Stories* s'est proposé comme le premier magazine à vocation érotique qui respectait les normes sociales associées à la sexualité. Sans montrer d'images trop osées ni exposer trop de détails dans les textes, les lecteurs pouvaient satisfaire leurs envies en lisant des récits teintés d'érotisme<sup>78</sup>. Toutefois, l'apparence osée qui était donnée à *Snappy Stories* ou *The Parisienne*, un autre magazine qui jouait sur l'érotisme pour séduire les lecteurs, était sobre en opposition à l'audace dont faisait preuve la maison d'édition Culture avec la parution de son premier numéro de *Spicy Detective*. En effet, sa page couverture était beaucoup plus détaillée et attirait, par son image explicite et ses couleurs vives, les consommateurs masculins de l'époque. À l'intérieur, les illustrations étaient abondantes et généreuses et permettaient au lecteur de mieux se figurer les scènes sensuelles dans lesquelles s'engageaient les détectives<sup>79</sup>. Bientôt, le magazine s'accompagnait de ses nouveaux frères *Spicy Adventure Mystery* et *Spicy Adventure Western*. Les opuscules de cette nouvelle maison d'édition ont été assez populaires au cours des années trente, malgré les embûches que la diffusion comportait. En effet, il était assez difficile de rendre disponibles ces textes

---

<sup>76</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.35.

<sup>77</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p. 45

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.47.

érotiques, car plusieurs distributeurs refusaient de les offrir dans leurs kiosques ou ne les gardaient en réserve que sous le comptoir<sup>80</sup>. Au cours des années quarante, la vague d'excitation entraînée par la lecture de ces récits illicites s'est atténuée, rendant le marché plus étroit pour Culture. La maison d'édition a tenté de modifier la réputation de ses opuscules en troquant l'adjectif *spicy* pour le mot *speed*, mais il était trop tard, et les revues ont disparu au milieu de la décennie.

À l'instar de cette littérature osée, c'est l'ensemble de la pulp fiction qui commençait à périlcliter durant les années quarante. Plusieurs facteurs combinés par les conjonctures économique et politique ont entraîné la fin de ce genre littéraire. Durant les années trente, un concurrent aux pulps est apparu à l'intérieur des journaux. Tout d'abord compléments aux différents quotidiens américains, les comics se sont rapidement émancipés pour se vendre indépendamment dans les kiosques. Beaucoup moins chers que les magazines – les bandes dessinées coûtaient en moyenne dix cents, alors que la plupart des éditeurs avaient augmenté le prix de vente de leurs revues à vingt-cinq cents –, ils ont supplanté les pulps dans le cœur de plusieurs consommateurs. Cependant, ce n'est pas avant les années quarante et l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale que le marché de la pulp fiction a réellement commencé à s'effriter. Le transport des magazines était plutôt difficile, de par leur format carré et leur couverture cartonnée. Les soldats ont préféré emporter sur le champ de bataille les comics, qui, beaucoup plus flexibles, se glissaient bien dans les sacs. Pour accompagner les troupes, le livre de poche est lui aussi devenu un indispensable. Son format et sa conception souple faisaient qu'il se trimbalait aisément. Affiché au même prix que les pulps, il offrait le même type de récit et se tenait beaucoup mieux en main. Il se révélait ainsi le parfait remplaçant pour les magazines. Un autre élément qui nuisait à la production de la pulp fiction est le papier. En effet, il devenait de plus en plus difficile de s'en procurer, en cette période de trouble mondial. Entre 1944 et 1947, le coût de sa production a bondi de soixante-dix pour cent, sans compter le rationnement qui était imposé à la population. Les pulps, grands consommateurs de papier, devenaient très ardues et coûteuses à produire de manière hebdomadaire. Afin de résister à ce changement, les titres, qui auparavant se multipliaient et

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.49.

se déclinaient sous de multiples genres, devaient désormais s'agglomérer. Dans une revue, il était possible par exemple de compter trois titres.

En 1953, un distributeur important de magazines a pris la décision de ne plus faire le transport des pulps à cause de leur format, qui s'entreposait difficilement. Le peu d'éditeurs qui n'avaient pas encore fermé boutique en conséquence des nouvelles données du marché littéraire ont dû faire un choix : certains ont opté pour la fermeture, alors que d'autres ont modifié le format de leurs opuscules afin de les rendre conformes aux demandes des distributeurs. C'est à ce moment que les trente années de domination du milieu littéraire populaire de la pulp fiction ont pris fin<sup>81</sup>.

Pour atteindre cette popularité pendant une si longue période et même vivre leur âge d'or durant une période de trouble économique, les magazines ont été modelés autour des besoins présents des consommateurs ciblés, les hommes de la classe populaire. En effet, l'industrie du pulp s'intéressait beaucoup à son lecteur. Dans le but de fournir à celui-ci le modèle de récit qu'il désirait, le genre d'action qu'il demandait et le type de héros qu'il espérait, les éditeurs et auteurs inséraient régulièrement dans leurs magazines des sondages. Ceux-ci demandaient au lecteur de classer des récits en ordre de préférence ou de présenter des suggestions de sujets à aborder. En sondant l'intérêt des lecteurs, ils restaient en contact avec les dernières tendances en matière de fiction. C'est d'ailleurs un aspect qu'amène Clive Bloom, dans son livre *Cult Fiction* : « Pulp knows its audience and that audience determines its life, which is purely ephemeral, eventually carefully collected and preserved<sup>82</sup>. » En se réinventant sans cesse, les produits de la pulp fiction sont devenus les produits du peuple; ce dernier pouvait demander une revue à son image, selon ses goûts, et risquait de la recevoir si la demande était assez forte. Pour Robert Sampson, les magazines de cette époque, de par leur capacité d'adaptation, sont devenus une trace du passé, cristallisée dans leurs pages massicotées : « Since the magazines depended on mass sales and were inordinately sensitive to readers' volatile enthusiasms, the fiction is an intimate record of the past<sup>83</sup>. » C'est cette

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.52-57.

<sup>82</sup> Clive Bloom, *op. cit.*, p. 150.

<sup>83</sup> Robert Sampson, *op. cit.*, p.11.

faculté qui rend la pulp fiction particulièrement intéressante à étudier, car elle a figé dans le temps les préférences, mais aussi les inquiétudes et les anxiétés de leurs lecteurs.

Le lecteur ciblé est décrit comme étant jeune et marié et ayant un emploi manuel dans un milieu industriel<sup>84</sup>. Il a une faible ou une moyenne éducation et possède très peu de moyens<sup>85</sup>. Or, comme nous l'avons observé précédemment, cet homme de la classe populaire vivait de grandes inquiétudes au début du XX<sup>e</sup> siècle, et tout spécialement lors des années trente, durant lesquelles la fréquente incapacité à engranger un salaire décent et stable minait toute confiance précédemment acquise. Les éditeurs de pulps ont donc vu la possibilité de créer un public lecteur pour des textes montrant une masculinité forte et affirmée. Brenton J. Malin explique justement ce fait :

« The pulps targeted a less moneyed audience, taking advantage of connections between manhood and class that had linked America's working-class men with toughness and authenticity as far back as the founding of the country, when the self-made man had been offered as a counter to the aristocratic British Dandy<sup>86</sup>. »

Cette stratégie s'est révélée particulièrement efficace durant cette période, car l'image de l'homme fort et viril semblait pâlir au fur et à mesure que le taux de chômage augmentait et que les fonds monétaires des familles diminuaient. La grande dépression a donc amené les meilleures conditions pour voir s'épanouir le marché de la pulp fiction, car leurs produits fournissaient aux consommateurs un divertissement léger et peu cher : « The depression had created a reading public whose tensions found some ruffle in the heartless action of pulp fiction<sup>87</sup>. » La demande en divertissement n'avait d'ailleurs jamais été aussi élevée que durant les années trente. L'augmentation du nombre de postes de radio dans les foyers a transformé les reportages radiophoniques en moyen de distraction pour la population, au moment même où celle-ci pouvait suivre les derniers développements dans les actes de violence perpétrés par le crime organisé. Entre 1920 et 1933, le nombre de meurtres a subi une hausse de soixante-dix-sept pour cent aux États-Unis à la suite du déclenchement de la prohibition.

---

<sup>84</sup> Erin A. Smith., *op. cit.*, p.23.

<sup>85</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.24.

<sup>86</sup> Brenton J. Malin, *op. cit.*, p.376.

<sup>87</sup> Robert Sampson, *op. cit.*, p.26.

L'intérêt pour ce type de divertissement s'est par la suite exacerbé, lors de la crise économique, qui se faisait sentir dans le budget de la grande majorité des foyers américains. Alors que ces trois facteurs occupaient l'esprit des gens de la classe populaire, il était normal que les pulps deviennent si populaires<sup>88</sup>. Ceux-ci avaient la capacité de transposer sur papier des émotions et des peurs dérivées du quotidien que vivait une majorité de la population et que ne pouvaient pas aussi bien retranscrire les genres canoniques de l'époque, suggère d'ailleurs Clive Bloom en 1996<sup>89</sup>. Cette capacité découle aussi probablement du fait que les auteurs de textes dans les magazines provenaient généralement du même milieu que leurs lecteurs. Ils partageaient ainsi les mêmes craintes et incertitudes que le lecteur cible, ce qui leur permettait de transmettre et de renforcer la vision du monde de ce dernier<sup>90</sup>. Ce type de littérature populaire pouvait donc compenser le sentiment de diminution ressenti par le prolétaire masculin moyen durant les années trente en lui présentant de manière fictionnelle un univers lui assurant une réaffirmation de sa force et de son caractère, ce qui garantissait en retour au magazine un public fidèle.

Les genres qui nous intéressent plus particulièrement dans ce travail, les récits de *hardboiled* et d'aventures, ont eux aussi été populaires durant les années trente grâce à la compréhension du lecteur par les éditeurs et les auteurs. En s'inspirant des genres précédents, ces derniers ont pu adapter leur concept à la société urbaine en pleine évolution en adoptant des personnages à l'image virile qui pouvaient redorer le blason de cette masculinité en déclin chez les classes populaires.

#### 1.4 Les racines des récits d'aventures et de détectives

Si les genres de *hardboiled* et d'aventures ont été acclamés durant la grande dépression, c'est en partie parce qu'ils découlaient de genres tout aussi populaires dans les années précédentes. Ceux-ci ont suivi l'ascension des *dime novels* à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>88</sup> Eric Godtland, *True Crime Detective Magazines (1924-1969)*. (trad. de l'anglais par Bernard Clément). Cologne: Taschen, 2008, p.73.

<sup>89</sup> Clive Bloom, *op. cit.*, p.134.

<sup>90</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.26.

pour s'étendre jusqu'à l'âge d'or de la pulp fiction. Le cowboy et le gangster sont deux personnages mythiques de la littérature américaine qui, de par leurs caractéristiques génériques, ont pu inspirer les auteurs dans l'écriture de milliers de textes et susciter la passion de millions de lecteurs de toutes les générations. La compréhension du fonctionnement des genres du western et du gangster est nécessaire à celle des genres de hardboiled et d'aventures, car les normes qui ont rendu les premiers si populaires sont souvent les mêmes que celles qui ont mené les seconds dans le cœur des lecteurs de la grande dépression.

L'imaginaire du Far West et du cowboy est un des plus anciens mythes américains. Alors que les États-Unis étaient en pleine expansion vers l'ouest, les pionniers exploraient les territoires étrangers afin d'implanter des colonies. Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la frontière s'approchait rapidement de la côte du Pacifique, agglomérant au passage toujours plus de nouveaux états à ceux qui étaient déjà colonisés. La fascination pour les explorateurs de l'ouest et pour la vie dans ces régions éloignées des treize états initiaux découle principalement du sentiment de dépaysement que pouvaient ressentir les citoyens de l'Est américain. Selon Martin Green, l'importance du mythe des frontiersmen et des cowboys provient du fait qu'ils symbolisaient l'installation sur des territoires étrangers de la force américaine. L'identité de ce pays ainsi que le nationalisme naissant de ses habitants dépendaient en partie des explorateurs des territoires de l'ouest et de ceux qui les peuplaient malgré les dangers qu'ils confrontaient. La zone ouest des États-Unis devenait finalement ce que Green appelle le « white race's land of adventure<sup>91</sup> ». De plus, ce mythe s'est aussi déployé grâce aux légendes qui en provenaient. En effet, le fait que les moyens de communication n'aient été basés principalement que sur le bouche-à-oreille jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle a fait en sorte de laisser planer un certain mystère sur les événements qui se déroulaient dans l'ouest. Les nouvelles des frontières se transmettaient donc de village en village, se métamorphosant au passage, et lorsque des faits intéressants se produisaient et que le mot se rendait jusqu'aux journalistes des grands quotidiens de l'Est américain, le décalage entre le moment de l'événement et l'arrivée du reporter laissait le temps aux témoins d'exagérer ce

---

<sup>91</sup> Martin Green, *Seven Types of Adventure Tale: An Etiology of a Major Genre*. University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 1991, p.99.

qu'ils avaient pu voir<sup>92</sup>. Ces légendes alimentaient ainsi les journaux et l'imaginaire des Américains. Comme ces derniers désiraient lire davantage de ces nouvelles rocambolesques, une économie s'est érigée autour de la rédaction de textes de western. Tout d'abord dans les journaux, puis dans les recueils de fiction, tout un chacun pouvait faire la lecture d'aventures décrivant les combats opposant les cowboys aux Indiens. L'arrivée des dime novels, au début de la guerre de Sécession, a soulevé un peu plus haut la passion entretenue par les Américains pour l'univers du western. La vente de ces romans s'accélérait autant que pouvaient le leur permettre les auteurs de l'époque, qui écrivaient quantité d'histoires remplies d'action et de combat. John A. Dinan, auteur de *The Pulp Western*, mentionne d'ailleurs dans quelles conditions se faisait la rédaction de ces œuvres : « Western fiction was cranked out in some cases at thousands of (pre-typewriter) words an hour by authors whose nearest acquaintance with the Great plains was in White Plains, New York<sup>93</sup>. » L'attrait du lectorat pour ce genre littéraire était sans contredit très important et n'a pas cessé de l'être jusque dans les années vingt. Durant cette période, les dime novels qui se vendaient le mieux et qui étaient sacrés ouvrages à succès étaient constitués d'aventures de cowboys, ce qui témoigne de cet intérêt porté aux récits du genre<sup>94</sup>.

À l'arrivée des magazines de pulps et dans le déclin du dime novel, les textes inspirés du western sont restés aussi populaires. Une des raisons pour lesquelles le genre a survécu à la disparition des romans à cinq cents provient possiblement de l'action qu'il procurait assidument aux lecteurs. En faisant l'achat de magazines attirés à la publication de récits de cowboys, le consommateur était assuré d'y retrouver beaucoup d'affrontements. En effet, le cadre fictionnel du genre permettait aux auteurs « a great potential for intra-personal hostilities, ranchers vs. the homesteaders, the marshal vs. the outlaw, railroad vs. the landowner, the railroad vs. the landowners, cowboys vs. the Indians, and so forth<sup>95</sup> ». Il était

---

<sup>92</sup> John A. Dinan, *The Pulp Western: A Popular History of the Western Fiction Magazine in America*. Boalsburg (PA), BearManor Media, 2003, p.2.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.58.

ainsi possible de faire entrer en action un ennemi armé à tout moment afin de surprendre le lecteur tout en attisant encore plus les péripéties de l'histoire. Les retournements de situation satisfaisaient les besoins en divertissement du consommateur tout en l'incitant à se procurer le numéro suivant. Une seconde raison expliquant la popularité du western dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle se retrouve dans le personnage du cowboy. En effet, un individu cavalant généralement seul, d'apparence virile et témoignant une force hors de l'ordinaire et affrontant la plupart du temps des Indiens ou des hors-la-loi, symbole de son courage, représentait assez bien les qualités et caractéristiques de l'homme idéal de l'époque<sup>96</sup>. C'est probablement ce qui a permis au mythe du cowboy de se perpétuer au-delà des années trente, car l'homme de la classe ouvrière de la grande dépression pouvait sympathiser avec le personnage du cowboy, seul dans un milieu hostile où tous les jours constituaient un combat.

Si Dinan étire l'âge d'or des œuvres de western jusqu'à la seconde moitié des années quarante, il semble que leur popularité ait commencé à faiblir à l'aube des années 1900. En effet, au moment où le gouvernement annonçait que les frontières américaines étaient fermées et complètes, l'univers du frontiersman et du cowboy perdait un peu de son actualité, au profit de nouvelles figures d'aventures. L'ascension des villes américaines et le déplacement des populations vers celles-ci participaient aussi au désalignement du quotidien des lecteurs de celui des aventuriers de l'ouest<sup>97</sup>. En milieu urbain, les confrontations qui se faisaient entre l'homme blanc de la classe populaire et le rôle grandissant des femmes et des immigrants dans la société se prêtaient plus à l'apparition de nouveaux aventuriers qui allaient résoudre les mêmes incertitudes que résolvaient les frontiersmen et les cowboys, mais cette fois-ci, dans des pays lointains – la Grande Guerre avait notamment élargi les horizons de la population américaine, qui découvrait en même temps que ses soldats des régions beaucoup plus étrangères que celles de l'ouest du continent. Au cours des années vingt, par contre, un genre littéraire a commencé à devenir très populaire, parce que beaucoup plus moderne.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>97</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, *op. cit.*, p.1-2.

La pulp fiction de gangster prend de l'ampleur au courant des années folles. Le contexte historique, bien entendu, mais aussi les caractéristiques du genre ont fait d'elle un incontournable de la littérature populaire de cette période. En 1919, la signature du dix-huitième amendement rend illégaux la production, le transport et la vente de boissons alcoolisées à teneur en alcool supérieure à 0,5 %. Non seulement l'interdiction touchait-elle un secteur très important de l'économie, mais elle affectait également des traditions sociales fondamentales<sup>98</sup>. Surtout pour les communautés d'hommes prolétaires. En effet, selon Erin A. Smith, « drinking was a critical part of the ties that bound working men to one another<sup>99</sup> ». La Prohibition retirait aux mâles une des activités sociales les plus critiques dans la conception et l'affirmation de la masculinité. Une pensée commune de l'époque était d'ailleurs que cette décision politique était une tentative des classes supérieures d'obtenir davantage de contrôle sur les classes ouvrières. Comme les femmes occupaient déjà les activités sociales de la modération, l'importance de la virilité se voyait remise en doute<sup>100</sup>. De plus, l'arrivée du crime organisé et l'effondrement des plus grands groupes syndicaux, à la suite des attaques du milieu industriel et des autorités en 1922, ont en partie désuni les communautés prolétaires – une autre bataille perdue aux mains des classes dirigeantes<sup>101</sup>. Devant ces conditions, plusieurs ont fait le choix de se joindre au crime organisé, qui gagnait en importance grâce à la Prohibition. Francis Saint-Martin rapporte qu'il existait à l'époque un véritable climat de méfiance dans la société américaine : tout surplus d'argent ou montant supplémentaire gagné devenait suspect<sup>102</sup>.

Pendant ce temps, les frasques des différents clans de la pègre ne faisaient que se multiplier. Rapidement, la vente clandestine d'alcool est devenue le secteur des gangsters. Achat de distilleries ou de brasseries désaffectées et importation de produits alcoolisés du

---

<sup>98</sup> Annick Foucrier, *Les Gangsters et la société américaine (1920-1960)*, Paris, ellipses, coll. « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne », 2001, p.43.

<sup>99</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.98.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> Benoit Tadié, *op. cit.*, p.153.

<sup>102</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.42.

Canada et du Mexique : tous les moyens étaient bons pour gagner son pain. Ils le gagnaient d'ailleurs très bien, car les profits engrangés servaient à graisser la patte des corps policiers afin qu'ils ferment les yeux sur leurs activités suspectes. Les membres du crime organisé pouvaient ainsi vaquer à leurs occupations sans trop être importunés, d'autant plus que la loi n'était pas acceptée par une bonne partie de la population. Si la Prohibition défendait la possession de produits alcoolisés, elle ne les rendait pas pour autant immoraux. L'interdiction était ainsi défiée ouvertement à tous les niveaux de la société, même à la Maison-Blanche. Les différentes instances de la justice étaient donc mises en doute et la confiance ne régnait plus au sein de la population<sup>103</sup>.

Les disputes entre les clans pour les territoires les plus rentables ont par la suite mené à un accroissement du nombre de meurtres et d'attaques armées. Les camions de livraison se faisaient régulièrement détourner, l'espionnage et les trahisons étaient nombreux et les affrontements entre clans se faisaient réguliers. À Chicago seulement, entre 1922 et 1926, on dénombrait 215 gangsters décédés dans les attaques de groupes ennemis et 160 ont perdu la vie sous les balles des autorités<sup>104</sup>. Dans les journaux, le reportage de ces crimes se retrouvait toujours en première page, car le public était avide de détails et qu'il était prêt à déboursier pour les avoir. Afin de faire mousser les ventes, les photos imprimées dans les quotidiens devenaient de plus en plus explicites, jusqu'à ce que certains d'entre eux cessent de dissimuler le corps de la victime par un X pour permettre au public de voir le macchabée<sup>105</sup>. George Bataille avait notamment abordé le sujet, remarquant la transformation du crime en objet de divertissement pour la population :

Il semble que le désir de voir finisse par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi. Ainsi, la publicité devenant aussi large qu'il est possible, les guerres de gangsters américains pourraient exercer la fonction sociale connue sous la forme des jeux du cirque dans l'ancienne Rome (et des corridas dans l'Espagne actuelle)<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Annick Foucrier, *op. cit.*, p.44.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>105</sup> Benoit Tadié, *op. cit.*, p. 69.

<sup>106</sup> George Bataille, « Revues des publications, X Marks the Spot », *Documents*, no.7, 1930, p. 439; cité dans Benoit Tadié, *op. cit.*, p.69.

La plus grande couverture journalistique a eu comme résultat de glorifier certaines figures importantes du crime organisé. Par exemple, la tête dirigeante du clan irlandais, O'Banion, était une des personnalités les plus appréciées des médias et du public. Al Capone, pour sa part, a été détesté durant les premières années de son règne, mais, avant la fin des années folles, il était un des meilleurs vendeurs pour les journaux<sup>107</sup>.

Désirant profiter de cette vague de popularité pour le crime organisé, les principaux éditeurs de pulp fiction se sont empressés de publier des récits ayant comme lieu commun la pègre. Bientôt, sur les scènes de crime se retrouvaient aux côtés des photographes journalistiques des photographes de magazines. Les éditeurs, dans le but de se démarquer de la concurrence, mais aussi des journaux, envoyaient eux aussi des reporters qui avaient comme mission de rapporter les photos les plus détaillées avec les informations les plus croustillantes sur les crimes qui venaient de se dérouler<sup>108</sup>. La réaction de la classe populaire était toutefois divisée quant à la Prohibition et ses conséquences sur la société. Alors que plusieurs se rangeaient du côté des forces policières et de la loi, d'autres voyaient chez les gangsters des défenseurs d'une cause commune. En effet, l'opposition que ceux-ci symbolisaient devant les autorités et les institutions rappelait le désir des classes prolétaires de se rebeller contre leurs dirigeants. Le rôle du bandit était ainsi relié à une « white national manhood<sup>109</sup> ». Pour David Madden, le personnage du gangster n'est pas très éloigné de celui du cowboy, qu'il commençait à supplanter durant les années vingt et trente. Bien que le récit de western évolue dans un décor bucolique, avec ses vastes pâturages, ses animaux sauvages et ses plaisirs simples de la vie, décor que ne partage pas du tout le gangster dans les grandes villes américaines comme Chicago ou New York, il reste que ce dernier respecte le même code que le cowboy, dans ce que Madden décrit comme étant un univers bucolique urbain. Les deux personnages constituent des individus solitaires qui, pour survivre dans leur société, doivent respecter des règles et des traditions strictes. Ils partagent aussi un code social similaire basé sur la balle et le fusil, indépendant des réglementations et des lois établies. Enfin, n'utilisant que leur instinct, le cowboy et le gangster sont deux hommes suivant un

---

<sup>107</sup> Annick Foucrier, *op. cit.*, p.58.

<sup>108</sup> Eric Godtland, *op. cit.*, p.74.

<sup>109</sup> Christopher Breu, *op.cit.*, p.28-29.

mode de vie beaucoup plus axé sur les besoins du corps que ceux de l'esprit<sup>110</sup>. La volonté de certains lecteurs de la classe populaire des années vingt de troquer leurs magazines de western pour ceux des gangsters provient ainsi probablement de cette ressemblance entre les deux personnages. De plus, les membres de la pègre incarnaient un cadre spatio-temporel beaucoup plus similaire à celui dans lequel les consommateurs habitaient. L'archétype du personnage de gang serait ainsi un homme viril, « a man devoid of love and almost without lust ; a gunman who kills without hate or remorse ; an Italian with no "Italian" qualities ; a gang leader who cares for none of the rewards of leadership except the sense of power<sup>111</sup> ».

Les lecteurs de pulps qui, pour leur part, possédaient davantage la fibre de la justice que celle de la rébellion contre les autorités, pouvaient durant la Prohibition purger métaphoriquement la société de ses bandits au côté de leur détective préféré. Bien que le personnage du limier faisait partie des pages des premiers pulps, celui du *hardboiled dick* apparaît pour sa part durant les années folles. Selon Christopher Breu, le premier texte du genre apparaîtrait en 1927, signé de la main de Dashiell Hammett. Les pages de *Red Harvest* présentent le personnage de Continental Op, qui posséderait toutes les valeurs et caractéristiques des autres détectives qui allaient le suivre. Alliage de la rationalité du détective-gentleman et de l'autonomie et des capacités du frontiersman, le personnage de Hammett se situe comme la suite logique de ces deux genres<sup>112</sup>. Rationnel, mais aussi détaché moralement des règles sociales, Continental Op et les *hardboiled dicks* qui en découlaient étaient les archétypes de l'homme mâle et viril qui affrontait les conditions urbaines difficiles de la grande dépression. C'est aussi ce qu'affirment Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky par rapport aux origines du détective de *hardboiled* :

---

<sup>110</sup> David Madden, *Tough Guy Writers of the Thirties*. Coll. « Crosscurrents : Modern critiques », Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1968, p.187.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>112</sup> Christopher Breu, *op. cit.*, p.57-59. Plusieurs textes de *hardboiled* précédant *Red Harvest* peuvent être retrouvés dès 1922. C'est notamment le cas de l'oeuvre « The False Burton Comb » de Carroll John Daly, qui a été publiée par *Black Mask* en décembre 1922. Il est aussi à noter que le Continental Op apparaît pour la première fois en 1923 dans « Arson Plus ». L'intérêt de *Red Harvest* dans l'univers du *hardboiled* proviendrait selon Breu de la transformation que subit le personnage de Hammett en 1927: beaucoup plus détaché et rationnel, il représente davantage la rationalisation de l'économie qui caractérise la fin des années vingt.

« In the pulps, the gentleman detective was recast as a "hard boiled" loner possessed of a modern cynicism that questioned the fairness found in urban life. The pulp detective became the equivalent of a cowboy: a tough individual, possessing skill and courage, testing himself against the environment and the dangers created by this new type of living<sup>113</sup>. »

Si le cowboy devait régulièrement affronter des civilisations considérées comme primitives et affirmer sa dominance sur elles, le détective fondait sa force et son autorité sur les ennemis et les dangers urbains qui risquaient de mettre en doute sa masculinité. Les vastes étendues sauvages du western étaient converties en jungle urbaine, avec ses ruelles sombres et ses appartements miteux érigés dans les quartiers industriels des grandes villes américaines. Cette caractéristique le rapproche aussi du personnage du gangster, car, tout comme lui, le *hardboiled dick* devait apprivoiser l'hostilité du milieu urbain. Peu loquace, mais assez cynique par rapport à sa situation, il partageait également beaucoup de caractéristiques avec celui contre qui il était souvent opposé dans la littérature populaire. Courageux et habitué au son des balles et des fusils, il parcourait la ville en suivant son propre code, même si cela impliquait de contrevenir à la loi.

Pour sa part, le personnage de l'aventurier venait aussi se situer comme successeur de ces genres. Solitaire, il arpentait les territoires lointains de l'Asie ou de l'Afrique en affrontant les animaux sauvages et les civilisations étrangères qui entravaient son chemin. À l'instar du *frontiersman* et du cowboy, il faisait figure de pionnier et d'explorateur en démontrant tout le savoir-faire et la force de caractère américains. Il réussissait par contre là où ses prédécesseurs avaient perdu pied : il était moderne de par ses expéditions autour du monde. Si la population industrielle et urbaine des années vingt et trente perdait peu à peu l'intérêt pour les histoires de western, elle se passionnait toujours pour la découverte et l'aventure, goût qu'a notamment développé chez les Américains la Première Guerre mondiale. Le personnage de l'aventurier, tout comme celui du *hardboiled*, était donc inspiré de ceux qui l'avaient devancé. Ces caractéristiques en commun permettent ainsi de comprendre la genèse des genres qui seront étudiés dans les prochains chapitres.

---

<sup>113</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, *op. cit.*, p.4.

## 1.5 Conclusion

À la lumière des différents liens précédemment établis entre les genres littéraires qui sont apparus au courant l'ère de la pulp fiction, nous pouvons placer les textes de hardboiled et d'aventuriers à la suite logique de ceux de western et de gangsters. Inspirés par le succès que ces derniers avaient eu auparavant, les auteurs ont pu construire de nouveaux personnages suivant les mêmes caractéristiques génériques qui suscitaient l'intérêt des lecteurs des premières générations de magazines. Toutefois, la réutilisation de certains aspects des cowboys et des gangsters n'assurait pas la réussite des pulps de détectives et d'aventuriers. Ceux-ci possédaient une formule typique et des traits distinctifs qui plaisaient aux lecteurs mâles de la grande dépression et que ces derniers retrouvaient hebdomadairement dans leur magazine préféré. Centrés sur les besoins de leur lectorat, ces livrets fragiles étaient rédigés en prenant compte des demandes de celui-ci. C'est d'ailleurs cet aspect qui a assuré une certaine pérennité à la pulp fiction.

De leur apparition à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à leur disparition près de soixante ans plus tard, les magazines ont été modelés à l'image des hommes des classes populaires. Leurs éditeurs tâchaient de s'ajuster aux craintes et angoisses qu'ils vivaient dans le moment présent. Autant en ce qui a trait à la forme et que ce qui touche le contenu, le caractère adaptatif des pulps leur a permis de s'installer dans les kiosques américains pendant plus de la moitié du siècle dernier. Toujours à l'affût de l'intérêt de la population à travers les sondages, mais aussi la lecture des plus grands quotidiens américains, les éditeurs et les auteurs des magazines pouvaient varier et multiplier les titres afin d'élargir le spectre des sujets et de satisfaire un lectorat toujours plus grand. De la même façon, l'ajustement du prix des pulps, l'amélioration de la qualité d'impression de leurs pages couverture, mais aussi de leurs illustrations ainsi que la recherche d'images plus choquantes et plus détaillées que les précédentes sont toutes des améliorations apportées aux magazines par les éditeurs afin de répondre au besoin des consommateurs et se démarquer de la compétition.

C'est durant la grande dépression que ces magazines ont pu se développer davantage. Leur prix peu élevé et le divertissement qu'ils proposaient en faisaient le meilleur compagnon de l'homme de la classe populaire affecté par le chômage. Les conditions de vie difficiles et la constante anxiété ressentie provenant de l'instabilité du marché minaient la conception de

la masculinité. Souvent dépouillé de son emploi, source de fierté et de revenu, et de ses activités, notamment la brasserie, qui constituait un lieu de rencontre pour la communauté mâle, l'homme de la classe populaire pouvait retrouver un soulagement et surtout une façon de réaffirmer fantasmatiquement sa virilité remise en doute par les conditions sociales à l'intérieur de la pulp fiction.

Dans les prochains chapitres, nous ferons une analyse des caractéristiques des genres de hardboiled et d'aventures à travers la lecture détaillée de quatre textes provenant de cette période. Ces récits ont entre autres comme caractéristique commune la représentation de personnages sériels, c'est-à-dire qu'ils sont apparus dans plusieurs autres magazines de pulps, ce qui témoigne d'une certaine façon de leur popularité et de leur capacité à plaire au public. Il sera alors question des différentes normes attribuées socialement à la masculinité et de l'intégration de celles-ci dans la fiction des années trente. Cette mise en place de symboles de masculinité dans les textes de ces genres se faisait à plusieurs niveaux que nous aborderons dans les prochaines pages.

## CHAPITRE II

### LE LECTEUR MASCULIN ET SA RELATION CATHARTIQUE AVEC LES PERSONNAGES DE HARDBOILED DICKS ET D'AVENTURIERS

#### 2.1 Introduction

À l'aube des années trente, les textes de western et de gangsters vont perdre un peu de leur intérêt auprès des lecteurs, qui recherchaient dans la pulp fiction des histoires un peu plus adaptées à leur quotidien. C'est ainsi que les textes de hardboiled dicks et d'aventuriers vont connaître leur âge d'or, à l'instar du format de magazines qui les présentait. Chez les détectives rudes et froids, mais autonomes et dédiés à leur cause, les prolétaires masculins ont trouvé un modèle viril de travailleur en des temps où cette affirmation des capacités n'était guère facile. Le lectorat de la pulp fiction pouvait donc calmer ses angoisses professionnelles tout en répondant à ses besoins de réussite au travail avec son personnage de détective préféré. Dans ce chapitre, nous allons observer cette relation entre ce lecteur des années trente et le protagoniste de récits hardboiled et d'aventures. La variable économique de la Grande Dépression a très certainement influencé le choix des consommateurs de littérature de l'époque; les pulps, magazines abordables, attiraient bien entendu le lectorat de la classe ouvrière ayant peu ou pas de salaire. Toutefois, on peut se demander si l'attrait marqué pour la pulp fiction de l'époque n'était conditionné que par la capacité d'achat du public cible. Autrement dit, la structure de ces récits pourrait-elle avoir subi des mutations à la suite de la crise économique de 1929?

La construction des personnages et de la structure narrative des récits de pulp fiction était fortement adaptée aux intérêts et goûts des lecteurs de l'époque. La grande compétition entre les différents magazines incitaient les éditeurs à cibler très précisément les sujets qui captivaient les lecteurs afin d'obtenir une plus grande part du marché. Les stratégies éditoriales visant à cerner ce qui intéressait les classes populaires incluait entre autres des

sondages réguliers dans lesquels on demandait aux lecteurs de classer les sujets qui les touchaient ou les textes qu'ils avaient lus en ordre de préférence. En fonction des résultats de ces sondages, les éditeurs pouvaient publier de nouveaux magazines proposant des textes abordant les thématiques proposées par les lecteurs<sup>114</sup>. La multiplication des titres faisait partie du « narrowcasting » que prônaient les magnats de la pulp fiction. En identifiant les intérêts des consommateurs, ils pouvaient offrir à ces derniers des textes spécifiquement construits en fonction de leurs désirs. Bien que cette technique ne rapportait que très peu de revenus étant donné qu'elle diluait le lectorat ciblé, elle assurait au moins aux éditeurs la fidélisation des lecteurs<sup>115</sup>. Dans *Black Mask*, il était même fréquent de voir de la publicité demandant à ces derniers leur avis et leurs suggestions sur la sélection des textes: « This is your magazine: you are on its editorial staff; get on the job<sup>116</sup>! » Non seulement touchaient-ils le sujet sensible de l'emploi, mais ils pouvaient aussi récolter des informations très importantes sur les intérêts des lecteurs. Les caractéristiques des personnages principaux qu'il était possible de retrouver dans les textes de pulp fiction étaient donc choisies très sérieusement afin de rejoindre la plus grande part du lectorat ciblé possible. L'analyse de celles-ci permet ainsi de comprendre davantage les intérêts et les préoccupations de ces lecteurs des classes populaires.

À partir de récits de l'après-guerre ayant été publiés antérieurement et postérieurement au krach boursier, nous observerons dans les prochaines pages les différentes caractéristiques de ces personnages de détectives et d'aventuriers qui ont fasciné le lectorat masculin de l'époque afin d'identifier les possibles variantes qui auraient pu être occasionnées par les conditions économiques des États-Unis et de leur classe ouvrière. Les textes choisis en vue de l'analyse sont ceux d'auteurs qui se sont établis dans le milieu de la fiction et dont les personnages ont obtenu un certain succès<sup>117</sup>. Parmi les fins limiers étudiés se retrouvent

---

<sup>114</sup> Erin A. Smith, *Op. cit.*, p. 52.

<sup>115</sup> Francis Saint-Martin, *Op. cit.*, p.40.

<sup>116</sup> Erin A. Smith, *Op. cit.*, p.56.

<sup>117</sup> Les titres figurant au corpus sont ainsi des œuvres illustrant des personnages sériels. On peut penser que ceux-ci, ayant attiré une certaine attention du lectorat, possédaient des caractéristiques auxquelles les consommateurs pouvaient s'identifier.

Aurelius Smith, produit de R.T.M. Scott, dans son aventure « Senga of the Club Hibou » ainsi que Dan Turner, le célèbre détective de Robert Leslie Bellem, qui tente de résoudre un crime dans « Beyond Justice ». Le premier dans les années vingt et le second dans les années trente traquaient les criminels de New York et d'Hollywood. Nous pourrions relever les similitudes entre l'apparence, la personnalité, le caractère et les capacités de ces personnages, et la conception de la masculinité de l'époque pour observer si les lecteurs mâles réaffirmaient métaphoriquement leur virilité de la même façon dans la pulp fiction policière de ces deux décennies. Cette étude se fondera aussi sur des héros surhumains de ce genre en Race Williams et The Shadow.

Dans la jungle urbaine comme dans la jungle sauvage, les personnages mâles pouvaient prouver tout aussi bien leurs aptitudes. C'est pour cette raison que beaucoup d'auteurs ont choisi des régions plus exotiques pour situer les péripéties de leurs personnages. Ces aventuriers défrichant des contrées éloignées intéressaient les lecteurs chez qui la Grande Guerre avait attisé une fascination pour les pays étrangers. Combattant à mains nues des animaux sauvages ou luttant contre des civilisations reculées, les explorateurs fictionnels aguichaient le lectorat par des scènes d'action et de combat étalant toutes leur force et leurs aptitudes. Nous nous pencherons donc aussi dans cette section sur le mythe de l'aventurier, en nous intéressant à des personnages ayant tout autant prouvé leur aptitude à satisfaire les besoins des lecteurs de leur époque. Tate Shevlin, autre personnage de Robert Leslie Bellem, est le protagoniste d'une série d'aventures se déroulant en Asie; Captain Trouble, le héros de textes de Perley Poore Sheehan, est pour sa part décrit comme un « American in the Orient who becomes a symbol of power and the answer to a prophecy », ce qui indique toute l'importance du rôle qu'il jouera dans cette région éloignée des Américains. Nous observerons dans les récits de Bellem et Sheehan la capacité de ces personnages à favoriser une remasculinisation de l'homme des années trente à travers des démonstrations de force, mais aussi à réaffirmer une hiérarchie sociale marquée par une claire domination américaine (et caucasienne) sur les peuples étrangers dans la pulp fiction. D'autres personnages fictionnels d'aventure compléteront le corpus tels que Tarzan et Conan, deux figures emblématiques de ce genre ayant vécu la majorité de leurs épopées durant l'après-guerre.

## 2.2 Le hardboiled dick et l'aventurier : la célébration des valeurs masculines

Le terme de hardboiled vient de l'expression « hardboiled egg », que l'on pourrait traduire par « œufs cuits-dur », faisant référence à la dureté de l'œuf à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Ces personnages sont à priori qualifiés par la dureté de leur caractère. Ils gardent leur sang-froid, mais savent agir lorsqu'il le faut. Ils connaissent le son de la détonation d'un fusil et le sifflement d'une dague lancée à leurs côtés; ils sont familiers avec la sensation des coups de poing et l'appel de l'action et du courage<sup>118</sup>. Un peu comme le détective, l'aventurier a appris à la dure. Pour réussir ses missions, il profite d'un corps agile et résistant, sculpté par les innombrables affrontements qu'il a menés contre des bêtes sauvages ou des ennemis qui entravaient son chemin. Ces caractéristiques générales, qui semblent s'appliquer à la grande majorité des personnages de ces genres littéraires, représentent à première vue les facultés qu'on s'attend d'un héros de posséder pour survivre dans l'univers exigeant que pouvaient se révéler être la grande ville ou la jungle.

Pour le lecteur des classes populaires des années trente, ce sont autant de qualités valorisées, mais rendues inutiles sur le marché de l'emploi de l'époque. Souvent incapables de se réaliser dans leur état de mâle au travail, ils semblaient souhaiter lire des textes ayant pour thèmes le travail et son marché ainsi que tout ce qui touchait leurs conditions économiques et sociales, comme il est possible de le voir dans un sondage organisé par Douglas Waples en 1930, qui s'est intéressé aux habitudes de lecture des hommes des classes populaires<sup>119</sup>.

### 2.2.1 L'expertise

Arrivé durant la décennie précédente, le taylorisme avait transformé le travail des ouvriers, remodelant la face des usines pour les rendre plus efficaces en valorisant le travail à la chaîne, répétitif et aliénant, aux dépens du respect de l'autonomie et de l'expérience des employés. Plusieurs d'entre eux ont donc cherché à pallier cette rétrogradation à travers la

---

<sup>118</sup> Erin Smith, *op. cit.*, p.28.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.101.

lecture d'œuvres de fiction. Erin Smith décrit d'ailleurs toute l'importance de ces dernières dans la satisfaction des craintes des prolétaires : « The piecework prose producers who were the first authors of hardboiled detective created texts that managed working class men's anxieties about modern life. These texts shaped readers in consumers by selling them what they wanted to hear: stories about manly artisan-heros<sup>120</sup> ». Les personnages de détective des magazines de pulp fiction de l'époque affichaient une grande assurance en leurs capacités, notamment grâce à leur expertise. L'auteur offrait donc au lecteur un héros à travers lequel il pouvait vivre par procuration; à travers lequel il pouvait renégocier les limites établies par son emploi<sup>121</sup>.

Parmi les détectives qui patrouillaient dans les rues des grandes métropoles à la recherche de criminels, il est possible d'identifier The Shadow comme l'un des plus capables. Le personnage radiophonique, qui a fait son apparition sur papier en 1931, est l'un des plus grands succès littéraires de la firme Street & Smith<sup>122</sup>, grâce à ses capacités presque surnaturelles et ses connaissances en matière de déduction. Dans « The Black Hush », récit écrit par Maxwell Grant dans l'édition du premier août 1933 de *The Shadow Magazine*, le héros fait justement grandement usage de cette qualité pour résoudre le meurtre de deux ingénieurs électriques à l'hôtel Olympia, dans la salle où devait se retrouver un gangster, Goldy Tancred. L'auteur inscrit régulièrement dans son texte des références à la grande expérience de son personnage; avant quiconque, le protagoniste, comme son rôle de détective le prescrit, réussira à débusquer le coupable. On peut justement lire dans les premières pages du récit que « Goldy Tancred — threatened — was the last person whom the police could suspect of complicity. But The Shadow deducted otherwise<sup>123</sup>. » En établissant la réflexion de son personnage comme étant contraire à l'évidence tout en maintenant secrets les indices

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>121</sup> Robert Sampson, *Glory Figures, op. cit.*, p.27.

<sup>122</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.114.

<sup>123</sup> Maxwell Grant, «The Black Hush», *The Shadow Magazine*, [Document PDF], (1er août 1933), récupéré de *The Internet Archive* <[http://archive.org/details/the\\_shadow\\_33.08.01](http://archive.org/details/the_shadow_33.08.01)>, p.12.

ayant mené à cette conclusion, Grant attribue à son détective privé un savoir-faire hors norme, supérieur à celui du lecteur<sup>124</sup>.

Non seulement l'expertise de *The Shadow* est-elle reconnue aux yeux du lecteur, mais elle l'est aussi dans les ruelles de New York. Goldy Tancred en fait d'ailleurs mention à un associé du justicier, Harry Vincent, qu'il avait capturé : « There's only one person who might put a crimp in our game. That's *The Shadow*<sup>125</sup>. » À l'opposé, les membres du crime organisé ne semblent pas se sentir menacés par la présence des forces policières. La narration fait notamment état d'un président de compagnie versant dans la corruption qui sentait « that his actions were also free from possible detection. Sleuths could do their utmost, they would never reach this stronghold<sup>126</sup> ». L'inquiétude vécue par les criminels devant l'expertise de *The Shadow* qui n'est pas partagée à l'endroit des détectives de la ville de New York est évidente. Maxwell Grant réduit l'impact des forces policières sur l'élimination du crime organisé pour mettre en valeur tout le savoir-faire de son personnage.

On retrouve ce même rapprochement entre les performances des forces policières et des détectives privés dans le texte de Robert Leslie Bellem, « *Beyond Justice* », publié dans le *Spicy Detective Stories* de novembre 1935. Pendant un concours de beauté dans lequel Dan Turner agit comme juge, un meurtre survient. En recevant son trophée, la gagnante est assassinée d'un coup de poignard durant un combat l'opposant à la candidate arrivée seconde, Estrellita Souzan. À la suite de l'enquête policière, on détermine rapidement que Souzan, qui s'est enfuie de la scène du crime, est la responsable du crime : « As far as the cops were concerned, it was an open-and-shut case<sup>127</sup>. » Pour Turner, par contre, ce n'est pas

---

<sup>124</sup> Le récit de *hardboiled* répond ainsi au pacte générique unissant l'auteur à son lecteur. Ce dernier s'attend, à travers le mystère que constitue la scène de crime, à identifier avec le détective le coupable un indice à la fois. Le suspense inhérent au roman policier et sa résolution finale en une clôture franche participent à la valorisation nécessaire du héros et, par conséquent, du lecteur.

<sup>125</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.81.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>127</sup> Robert Leslie Bellem, «*Beyond Justice*», *Spicy Detective Stories*, [Document PDF], (novembre 1935), récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=478>>, p.3.

aussi clair. En soirée, le suspect numéro un prend contact avec le détective privé pour lui demander de l'innocenter. Sachant qu'il est « the only one who can save [her]<sup>128</sup> », elle lui raconte toute l'histoire. Après avoir écouté ce que Souzan avait à dire, Turner comprend qu'elle n'est pas coupable et entreprend de blanchir son nom.

Bellem utilise la même comparaison avec la police que Grant. Les forces policières deviennent de cette façon le faire-valoir négatif de leur héros respectif en montrant au lecteur l'étendue de leur expertise. Pour les lecteurs des années trente, l'exposition d'une assurance en ses moyens était apaisante. Pour Erin Smith, il n'y a rien de surprenant dans cette sublimation des craintes des hommes de la classe populaire marqués par la Grande Dépression :

« [Taylorism] places Hardboiled pulp fiction squarely in a time characterized by intense struggles over who would control the pace and method of production. [...] Although the narrative structures of Hardboiled fiction were continuous with the logic of scientifically managed work, the plots were used by readers to voice opposition to the deskilling of work and to invoke a powerful nostalgia for a culture of artisans<sup>129</sup>. »

En se superposant au détective privé, le lecteur pouvait donc revivre dans ses aventures une part de cette autonomie perdue dans la restructuration des manufactures. Ainsi, sa masculinité, découlant en partie de sa faculté à participer activement à la production ouvrière avec son expertise, pouvait se renouveler. L'utilisation des forces policières pour améliorer la perception des connaissances du héros n'est pas non plus innocente. À la fin des années vingt et au début des années trente, la confiance de la population envers les autorités était faible, notamment durant la Prohibition. Raymond Chandler, dans la préface de *The Simple Art of Murder*, décrivait d'ailleurs bien cet univers dans lequel les détectives de fiction et ceux qui suivaient leurs aventures évoluaient :

« The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, and in which the nice man down the hall is boss of the numbers racket. A world where a judge with a cellar full of

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>129</sup> Erin Smith, *op. cit.*, p.80.

bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket. Where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money making. Where no man can walk down a dark street in safety... It is not a fragrant world, but it is the world you live in<sup>130</sup>. »

La frustration de la population devant les injustices du gouvernement et de la police trouvait dans les textes de hardboiled une certaine satisfaction. Le héros faisant régner la justice où les policiers n'étaient pas aptes à l'appliquer attirait bien entendu la sympathie du lectorat. The Shadow, qui, à son retour de la guerre, avait été davantage bousculé par l'incapacité des autorités à restituer l'ordre que par la criminalité elle-même, ne se fie d'ailleurs jamais à la justice : « The Shadow did not count upon the law for aid. He, himself, would take up the chase<sup>131</sup>. »

Si la manifestation de l'expertise semble jouer un rôle prédominant dans les textes des années trente, on peut observer la même situation dans les textes des années vingt. Dans le récit de R.T.M. Scott « Senga of the Club Hibou », Aurelius Smith enquête sur un meurtre commis par le gangster Bummer Gortz, parce que « the police have combed New York for him and failed<sup>132</sup>. » Quand le client s'étonne de ce que Smith possède certains renseignements qu'il ne lui avait même pas encore transmis, le détective répond : « My profession [...] requires me to know criminals in the same way that a bookmaker knows horses<sup>133</sup>. » Comme ses successeurs, Aurelius Smith fait usage de son expérience à son avantage. Il connaît bien ses ennemis et leurs habitudes, ce qui lui permet de prévoir leurs intentions.

Les détectives se démarquent aussi des forces de l'ordre sur le plan de l'autonomie, autre valeur permettant aux hommes de prouver leur virilité. En ce sens, ils se rapprochent

---

<sup>130</sup> Raymond Chandler, *The Simple Art of Murder*; cité dans Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York, Atheneum ; Toronto, Maxwell Macmillan Canada ; New York, Maxwell Macmillan International, 1992, p.217.

<sup>131</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.78.

<sup>132</sup> R.T.M. Scott, «Senga of the Club Hibou», *Real Detective Tales*, [Document PDF], (avril-mai 1929), récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=85>>, p.1.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.3.

grandement de leurs homologues du roman noir : comme eux, ils se distancient des policiers et profitent d'une certaine liberté d'action qui les décharge de la responsabilité de la loi et de la justice<sup>134</sup>. Pour sa part, R.T.M. Scott élimine l'ambiguïté dès la première ligne de son texte, lorsque son personnage principal s'exclame : « I am neither a professional murderer nor a legal executioner<sup>135</sup>. » De la même manière que Aurelius Smith, le personnage de Race Williams répond lui aussi à ce besoin d'autonomie chez le lectorat. Dans l'œuvre de Carroll John Daly « *The Snarl of the Beast* », publiée en 1927, il est aussi possible de voir cette distanciation faite entre les intérêts des forces de l'ordre et ceux du détective privé. Williams explique qu'il ne partage pas la même conception par rapport aux conséquences reliées aux crimes : « The police and I don't fit in together. I didn't wish a trial; a man's freedom often hangs on his past record, and my past was a beaut and no mistake<sup>136</sup>. » Il est possible de constater dans cet extrait que bien que les policiers et le détective combattent pour la justice, ils ne respectent pas le même code de justice. Le détective est d'abord et avant tout libre : « The police don't like me. The crooks don't like me. I'm just a halfway house between the law and crime; sort of working both ends against the middle<sup>137</sup>, » mentionne justement Williams. Entre le crime et la loi, il connaît les habitudes des criminels et sait les débusquer, mais il peut le faire notamment en n'hésitant pas à détourner le code de la loi pour les mettre hors d'état de nuire. Robert Sampson décrit d'ailleurs cette liberté dont le détective se dote : « They were called police detectives, but they were police detectives only by courtesy. They were of the police without being in the police. They functioned with delightful independence, as unhampered by rules and regulations as the dime novel detectives before them<sup>138</sup>. » Ils ont un but similaire à celui des forces de l'ordre, mais, contrairement à elles, ils n'ont pas de

---

<sup>134</sup> Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 2005, p.62.

<sup>135</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.1.

<sup>136</sup> Carroll John Daly, *The Snarl of the Beast*, [Format Kindle], 2<sup>e</sup> éd. Coll. « Intrigue », Winnetka (CA), Book Revival Press, 2015, récupéré de *Amazon.ca* <<http://www.amazon.com/Snarl-Beast-Carroll-John-Daly-ebook/dp/B00CNE9TNK/ref=tmmkinwatch0?encoding=UTF8&qid=&sr=>>, p. 12.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.1.

<sup>138</sup> Robert Sampson, *The Solvers*, Vol. 4 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University, 1987, p. 245.

limites à respecter autres que celles de leur propre code d'éthique pour l'atteindre. Le personnage du détective rappelle à ce titre l'artisan d'autrefois qui, grâce à son expérience, construisait un produit de qualité sans avoir à respecter les nouvelles normes établies à la suite du remaniement de la structure des industries. L'ouvrier et lui partagent d'une certaine façon le même combat : la possibilité de faire leur travail selon leurs règles et non celles qui sont établies par des gestionnaires.

Les personnages d'aventuriers profitaient de ces mêmes qualités. En exil de leur terre natale, ils étaient libres de toutes lois. Cette autonomie les « conduis[ait] d'un univers proche de celui du lecteur à un univers tout entier conçu selon les conventions de l'aventure. Le trajet du personnage a[vait] donc une valeur métapoétique, désignant, dans son périple, l'évasion recherchée par le lecteur<sup>139</sup>, » mentionne Mathieu Letourneux. De plus, ils faisaient grand usage de leur expertise pour survivre dans les zones les plus hasardeuses de la planète. Leurs connaissances du milieu leur permettent de se nourrir, de s'abriter et de se défendre dans un univers hostile.

Dans le récit *Red Nails*, Conan, personnage mythique de Robert E. Howard, fait par inadvertance la découverte d'une cité aux abords de laquelle gît une forêt. Il y retrouve Valeria, une pirate qu'il poursuivait depuis déjà longtemps. Alors qu'ils tentent de traverser les bois, les deux aventuriers se font attaquer par un dragon. Si, pour Valeria, la situation semblait perdue, pour Conan, il était tout simplement temps de cibler les points faibles de la bête pour se défendre : « "He hasn't got scales all over him," answered Conan. "There's more than one way of skinning a panther"<sup>140</sup>. » » Devant les yeux ébahis de sa comparse, le barbare se construit une arme visant à empoisonner leur assaillant avec des fruits toxiques qu'il avait identifiés plus tôt. La bête empoisonnée, les deux protagonistes ont pu quitter la forêt et se réfugier dans la cité. Les connaissances et l'expertise démontrées par Conan lui permettent d'établir son caractère viril devant le lecteur. Cette scène est d'ailleurs toute particulière, car

---

<sup>139</sup> Mathieu Letourneux, *Le Roman d'aventures: 1870-1930*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p.82.

<sup>140</sup> Robert E. Howard, «Red Nails», *Complete Conan*, [Édition Kindle], [s.d.], récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/Complete-Conan-Robert-E-Howard-ebook/dp/B00PRAGFIY/ref=sr\\_1\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1438105503&sr=1-1&keywords=complete+conan](http://www.amazon.ca/Complete-Conan-Robert-E-Howard-ebook/dp/B00PRAGFIY/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1438105503&sr=1-1&keywords=complete+conan)>. p.24.

le barbare fait appel à son expérience de la chasse, qualité directement reliée à l'établissement de la masculinité<sup>141</sup>, pour défendre sa personne. Ses compétences sont par la suite prouvées hors du commun par l'auteur lorsqu'un des rois de la cité précise que les : « dragons are immortal! [...] "They slay each other, but no man ever killed a dragon! The thousand fighting men of our ancestors who fought their way to Xuchotl could not prevail against them"<sup>142</sup>! » L'expertise du barbare vient ainsi ici susciter l'admiration de tous, y compris celle de Valeria, qui, à la suite de l'étalement de ses différents exploits, s'exclame : « Is there anything you haven't done?" [...] half in derision and half in fascination<sup>143</sup>. »

On retrouve chez Captain Trouble, personnage créé par Perley poore Sheehan dans les années trente, cette même qualité. Dans le texte intitulé « Green Shiver », le lecteur retrouve un Américain, Pelham Ruthledge Shattuck, ayant été choisi comme successeur de Kubla Khan, chef d'un clan en Asie. Il est envoyé en mission à Minchow, en Chine, pour rescaper une jeune orpheline américaine des mains d'un chef guerrier, le Green Shiver, ayant pris contrôle de la ville. Le savoir-faire du personnage est mis à profit régulièrement tout au long du récit pour atteindre la fillette et l'emmener en lieu sûr. Déployant toutes ses connaissances, il est apte à s'approcher très rapidement de ses ennemis<sup>144</sup>. Observateur – on dit qu'il a le regard sur tout<sup>145</sup> –, il s'impose comme étant le sauveur de la population : « But now they dared rise. Shadak Khan [Captain Trouble] had come to save them<sup>146</sup>. » Par ses connaissances, l'aventurier se hisse au sommet du clan de Kubla Khan et assure une certaine paix en Asie en éliminant des dirigeants malveillants.

Un peu comme Conan, qui deviendra lui-même roi, le personnage créé par Sheehan permet donc au lecteur de vivre par procuration des aventures lui assurant émotions fortes,

---

<sup>141</sup> Le personnage du chasseur sera davantage abordé dans le troisième chapitre.

<sup>142</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.82.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>144</sup> Perley Poore Sheehan, «The Green Shiver», [Document PDF], *Thrilling Adventures*, (octobre 1932), récupéré de *Pulp Gen* <<http://pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=180>>, p.1-2.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.11.

mais aussi une réalisation de sa virilité grâce à l'expérience des protagonistes. À ce sujet, Julian Chambliss et William Svitavsky montrent toute l'importance du personnage de Conan pour les lecteurs des années trente : « Conan's success can easily be interpreted as an allegory for American self-sufficiency in the early 1930s. The advent of the Great Depression was seen as time for individuals to stand alone. Americans faced with economic uncertainty were told to look to self, family, and church, but not to government<sup>147</sup>. » Il s'agissait d'un élément rassurant pour le lecteur. Selon Letourneux, « ce pacte de lecture qui suppose le triomphe du héros nous dit quelque chose de la relation du lecteur au récit, car le modèle d'existence qui est proposé ne connaît qu'une ascension du héros, conduisant à son triomphe. La vie qui est dépeinte mène de l'aube à la plénitude, à l'accomplissement<sup>148</sup>. »

Dans la très célèbre œuvre de Burroughs, *Tarzan of the Apes*, publiée pour la première fois en 1912, il est aussi possible d'observer ce recours à l'expertise. Tarzan est le descendant d'une lignée très importante de nobles anglais, les Greystoke. Lorsque son père, Lord John Clayton, et sa femme, qui s'étaient établis dans la jungle, se font tuer par un groupe de gorilles, il se fait recueillir par erreur par Kala, une femelle du groupe, qui le méprend pour son enfant. Encore bébé, il fait son apprentissage des façons de faire dans cet endroit hostile grâce à l'attention de sa mère adoptive. En grandissant, ses acquis lui sont de plus en plus utiles, alors qu'il s'émancipe peu à peu du clan de gorilles, voyant s'agrandir le fossé que la différence d'espèce créait. Ses aptitudes de chasse, par exemple, sont particulièrement mises de l'avant. Sa lutte contre un lion qui tentait d'attaquer le groupe d'Américains arrivés avec Jane Porter est un bon exemple de son expertise : « The man before him was the embodiment of physical perfection and giant strength; yet it was not upon these he depended in his battle with the great cat, for mighty as were his muscles, they were as nothing by comparison with Numa's. To his agility, to his brain and to his long keen knife he owed his supremacy<sup>149</sup>. » Si son expérience lui permet de remporter ses luttes contre les animaux de la jungle, elle lui

---

<sup>147</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, *op. cit.*, p.13.

<sup>148</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.64.

<sup>149</sup> Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, [Édition Kindle], [s.l.: n.é.], 2012, récupéré de Amazon.ca <<http://www.amazon.com/Tarzan-Apes-Edgar-Rice-Burroughs-ebook/dp/B0083ZR3E0>>, p.120 .

permet aussi de se démarquer devant les autres humains, qui ne peuvent survivre seuls dans cet endroit. Jane fait justement la remarque sur celui qui est plusieurs fois décrit comme un « perfectly god-like white man<sup>150</sup> » : « a white man above the ordinary in physique and intelligence could never, I grant you, have lived a year alone and naked in this tropical jungle; but this man not only surpasses the average white man in strength and agility, but as far transcends our trained athletes and 'strongmen' as they surpass a day-old babe<sup>151</sup>. » On voit dans ces extraits toute l'importance que revêt l'expertise de Tarzan pour survivre dans la jungle : non seulement la chasse fait-elle de lui un homme, pour reprendre ses propres mots, mais ses longues années de vie dans la savane ont fait de lui un surhomme, voire une divinité parmi les hommes.

Toutefois, il semble que cette expertise ne soit reliée chez Burroughs principalement qu'à la génétique de Tarzan. Bien que les techniques et expériences qu'il a reçues de sa vie en Afrique constituent ce qu'on peut appeler son savoir-faire, l'auteur fait souvent reposer sur son glorieux héritage son avantage sur les hommes et les bêtes : « It was the hall-mark of his aristocratic birth, the natural outcropping of many generations of fine breeding, an hereditary instinct of graciousness which a lifetime of uncouth and savage training and environment could not eradicate<sup>152</sup>. » Le sang de cette riche famille que sont les Clayton aurait donc ainsi une incidence sur la capacité de Tarzan à survivre en nature. En ce sens, constate Francis Lacassin, cet enfant vivant dans la jungle correspond en tout point à l'archétype de l'enfant trouvé, dont l'identité finit toujours par être reconnue<sup>153</sup>. De son propre aveu, Burroughs précise ses intentions en créant son personnage :

« I was mainly interested in playing with the idea of a contest between heredity and environment. For this purpose I selected an infant child of a race strongly marked by hereditary characteristics of the finer and nobler sort and at an age at which he could not

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.180.

<sup>153</sup> Francis Lacassin, *Tarzan ou le Chevalier crispé*, Paris, Henri Veyrier, 1982, p.33. L'aspect héréditaire est d'ailleurs aussi transmis au fils de Tarzan, Jack, qui passera dans un opus ultérieur par les mêmes épreuves que son père dans la jungle.

have been influenced by associations with creatures of his own kind. I threw him into an environment as diametrically opposite that to which he had been born as I might well conceive<sup>154</sup>. »

Si les origines aristocratiques sont prédominantes dans les actions de Tarzan, ce n'est pas du tout le cas chez Conan. Le barbare, fils d'un forgeron, a fait ses classes dans différentes armées ainsi qu'à travers les missions qu'il s'est vu attribuer en tant que voleur ou mercenaire. Il constitue donc un aventurier des classes inférieures de la société. On peut d'ailleurs lire dans *The Dark Barbarian That Towers Over All*, de Don Herron, qu'à la différence de Burroughs<sup>155</sup>, Howard désirait d'abord et avant tout représenter dans ses textes les gens de la classe populaire :

« Howard's love for the common man and the outcast, and his dislike for organized authority in the form of governments, religions and bosses, make him unpalatable for critics who prefer aristocracy in their literature, but these are the qualities that place him firmly in the tradition of American literature. Howard's outlook was grounded in his age, class, and environment — in the America of the 1920s and 1930s. In many respects Howard is an ultimate American success story and American artist — a man who wrote some of the best stories of their kind and made money doing it, not an art-for-art's sake type, but a determined commercial artist who nonetheless wrote tales that stand up well beside the less commercial efforts of his peers<sup>156</sup>. »

La conception de l'homme viril comme étant un « self-made-man » serait donc à la fois véhiculée dans les œuvres des années vingt et des années trente. Ces valeurs ne seraient pas, si on se fie aux textes analysés, occasionnées par la variable économique du krach boursier, mais bien plutôt corollaire à une impossibilité nouvelle pour les hommes des classes

---

<sup>154</sup> John F. Kasson, *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man: The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York, Hill and Wang, [Édition Kindle], New York, Hill and Wang, 2011, 288 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/Houdini-Tarzan-Perfect-Man-Challenge-ebook/dp/B005HY5ZO0/ref=sr\\_1\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1455904051&sr=1-1&keywords=houdini+tarzan](http://www.amazon.ca/Houdini-Tarzan-Perfect-Man-Challenge-ebook/dp/B005HY5ZO0/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1455904051&sr=1-1&keywords=houdini+tarzan)>, p.2687.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.2291. À ce sujet, John Kasson précise que Tarzan, comme Conan, pouvait permettre de répondre à la frustration des travailleurs de son époque. Cependant, de par le style d'écriture plus travaillé, le roman s'adressait plutôt aux gestionnaires et aux fonctionnaires qu'à la classe populaire.

<sup>156</sup> George Knight, «Robert E. Howard: Hard-boiled heroic fantasist», In *The Dark Barbarian That Towers Over All*, sous la dir. de Don Herron, [Édition Kindle], [s.l.], The Cimmerian Press, 2014, 634 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs\\_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr\\_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2](http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2)>, p.2642.

populaires de se réaliser en tant que mâles par la reconnaissance de leurs acquis durant l'entre-deux-guerres. Toutefois, les valeurs attribuées à la virilité n'étaient pas uniquement reliées à l'étalement du savoir-faire du genre masculin.

### 2.2.2 Le dévouement à la cause

Il était très important pour l'homme des années trente de résister à la douleur physique et mentale que pouvait entraîner son quotidien. Selon Jean-Jacques Courtine, c'est ce qui faisait en sorte que le dévouement à la réussite était l'une des valeurs les plus importantes à posséder pour l'homme viril des années trente : « Le dévouement à l'effort authentifie d'ailleurs l'appartenance au monde des hommes et demeure longtemps le premier vecteur de l'apprentissage<sup>157</sup>. » Dans les communautés mâles, donc, la volonté de se donner corps et âme au travail et aux tâches masculines relevait de la virilité. C'était la vertu des hommes qui accordaient une plus grande importance à leur groupe qu'à leur propre personne.

Cette qualité est particulièrement présente chez le détective John Tattersall Lacy, qui se retrouve dans une novelette en quatre parties publiée dans la revue *All Detective* en 1933. La dernière de la série, intitulée « The House of Crime », oppose encore une fois le fin limier à son ennemi juré, le Scarlet Ace. Pour lui, cette cause est d'une ampleur nationale. Il mentionne : « He had accepted as a patriotic duty the invitation to fight organized racketeers with the only weapon they understood—bullets against bullets, death against death<sup>158</sup>. » Étant un vétéran de la guerre, Lacy accorde une grande importance à la protection de la nation et est prêt à risquer sa vie pour assurer la sécurité de ses concitoyens. Mené par sa cause, il fonce au péril de sa vie : il ajoute d'ailleurs que « in this disciplined war on crime the individual's life meant nothing, be it the newest marine recruit or the Iron Major himself<sup>159</sup>... » Le don de soi pour une cause jugée supérieure se retrouve aussi chez Robert

---

<sup>157</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.314.

<sup>158</sup> Theodore A. Tinsley, «The House of Crime», *All Detective*, [Document PDF], (octobre 1933), <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=15>>, p.1.

<sup>159</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.3.

Leslie Bellem, dans son personnage de soldat Tate Shevlin. L'aventurier, dans le premier texte de la série des « Claws of the Dragon », tente d'aider une jeune femme surnommée Golden Girl, qui se voit liée par l'honneur à rembourser une dette familiale à Chen Tsing Gat, en lui rendant divers services. Lorsque l'Américaine aux cheveux dorés lui demande s'il restera à ses côtés jusqu'au remboursement complet, l'aventurier démontre son allégeance éternelle : « "For ten unquestioning, loyal months, you have been my right arm, Tate Shevlin. You – you will not desert me now?" "Never," he responded slowly. "Not while breath remains in my body"<sup>160</sup>! » Cette réponse témoigne tout à fait du dévouement que le soldat accorde à la Golden Girl. On remarque toutefois que les motivations de Shevlin sont par contre plus romancées. En effet, c'est pour l'amour de la jeune femme blonde qu'il se sacrifie et non pas pour le bénéfice de l'État : « Beloved Golden Girl, I would risk my life a thousand times – for you – for your love<sup>161</sup>. » Quoique ses motivations diffèrent de celles qui animent le personnage de John Tattersall Lacy, il reste que les deux héros répondent au critère que remarque Mathieu Letourneux sur un des types d'aventuriers qu'il identifie : le soldat. Selon lui, les valeurs du vétéran sont axées sur les sentiments du devoir et du sacrifice, ce qui illustre bien toute l'importance du don de soi. Pour sa part, Benoît Tadié évoque un lien tangible créé entre les traumatismes vécus lors de la Première Guerre mondiale et la pulp fiction qui l'a suivie<sup>162</sup>.

Ce dévouement implique par contre la nécessité de se restreindre. Pour assurer la réussite de la mission, le héros se doit d'avoir un grand contrôle sur ses émotions et ses envies. La description que fait David Madden des personnages de tough guys de Dashiell Hammett, auquel il attribue la création de l'archétype du hardboiled, peut nous être utile pour comprendre la valeur de cette qualité :

---

<sup>160</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *Spicy Adventure Stories*, (novembre 1934), p.7.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>162</sup> Benoît Tadié, *op. cit.*, p.146. L'auteur suggère que la fascination pour la littérature de gangster serait en partie reliée à la marque laissée par la Grande Guerre. Le cynisme et le désintéressement retrouvés chez les protagonistes de hardboiled en seraient aussi selon lui les conséquences.

« he is free of sentiment, of the fear of death, of the temptations of money and sex. He is what Albert Camus calls "a man without memory," free of the burden of the past. [...]His refusal to submit to the trammels which limit ordinary mortals results in a godlike immunity and independence, beyond the power of his enemies. He himself has under his control the pure power that is needed to reach goals, to answer questions and solve mysteries, to reconstruct the (possible) motivations of the guilty and innocent alike<sup>163</sup>. »

Dans sa quête pour secourir la Golden Girl, Tate Shevlin doit régulièrement se restreindre pour rester concentrer sur sa mission. Alors qu'il se retrouve dans un train avec Moon-Blossom, qu'il croit être une alliée chinoise de la Golden Girl, mais qui est plutôt une espionne, il se voit dans une situation où il doit se limiter dans ses désirs. L'Asiatique, en essayant de distraire et de désarmer le soldat, s'applique à le charmer et à le tenter pour l'emmenner dans son lit, où il sera plus vulnérable : « Thanks, no. I may need a clear brain before this journey is over<sup>164</sup>, » répond-il à la jeune femme lorsqu'elle lui offre du vin de riz. Puis, quelques instants plus tard, alors qu'elle affiche son corps dans des vêtements moulant les courbes de son corps parfait en lui demandant pourquoi il refuse de lui faire l'amour, « Shevlin bit his lip to keep down the hot desire that raced suddenly through his veins. He closed his eyes to shut out the intriguing, wanton picture she made as she stood there before him in her glorious nudity<sup>165</sup>. » En refusant toutes ces distractions qui pourraient nuire à son jugement et à la réussite de sa mission, l'aventurier se présente comme une figure de certitude et de fiabilité à qui les lecteurs pouvaient faire confiance.

Dans « Green Shiver », Captain Trouble affiche aussi la capacité de se restreindre. À la fin de son aventure dans laquelle il était chargé de secourir une jeune Américaine des mains d'un chef d'armée asiatique sans scrupule, il accompagne la rescapée en lieu sûr. Au moment de la laisser partir, il contemple sa beauté et ressent l'envie de séduire la femme. Sachant qu'il lui reste encore du travail à accomplir, il tempère ses idées : « She was as beautiful as an artist's dream of a holy wraith. Shattuck felt a pang of regret at the thought of never seeing

---

<sup>163</sup> David Madden, *op. cit.*, p.81.

<sup>164</sup> Robert Leslie Bellem. «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.12.

<sup>165</sup> *Idem.*

her again. But he had work to do<sup>166</sup>. » Le fait d'accorder une importance supérieure au devoir qu'aux plaisirs représente encore une fois ce contrôle qui devait faire partie de tout homme. Selon Erin Smith, la présentation de personnages qui octroyaient à leur travail la totalité de leur temps rassurait les lecteurs expérimentés qui s'inquiétaient pour la sécurité de leur emploi<sup>167</sup>. Cette caractéristique est d'ailleurs aussi l'apanage de *The Shadow*. Plus que les autres personnages présentés plus tôt, l'homme des ombres est l'exemple même du fin limier dont le travail représente tout. Il travaille seul, et son identité n'est connue que de très peu de gens, ce qui éliminait une grande partie des distractions qui auraient pu nuire à son travail. De plus, s'opposant aux autorités de son époque, souvent tentées par la corruption, *The Shadow* ne reçoit aucun pot-de-vin, assurant la neutralité de son travail. Francis Saint-Martin précise l'importance de cette incorruptibilité chez le personnage :

« Le *Shadow* opérait seul et, dans les premiers temps, même les contacts qu'il entretenait avec ses agents étaient des plus limités. [...] Les agents contactés qu'il attachait à son service étaient rémunérés à la seule condition d'être toujours disponibles. De jour comme de nuit, même s'il ne leur était pas interdit de mener leurs propres activités ordinaires quand ils n'étaient pas en mission. Le *Shadow* exigeait une loyauté absolue, mais n'avait que faire d'amitié<sup>168</sup>. »

Le détective connaît donc l'importance du dévouement au travail et l'impose même à ses associés, qui travaillaient pour lui et le représentaient dans les rues de New York. Par contre, il semble que cette qualité ne soit pas appliquée à tous les héros de fiction des années trente. Plusieurs de ces détectives ne travaillaient que pour eux; un peu désabusés, un peu réalistes de la société dans laquelle ils vivaient. Selon Tadié, ce phénomène serait la conséquence des années de corruption qui ont mené, durant les années trente, à la croyance en une régression de l'espèce humaine<sup>169</sup>. Le détective d'Hollywood de Bellem fait par exemple abstraction de

---

<sup>166</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.12.

<sup>167</sup> Erin Smith, *op. cit.*, p.80.

<sup>168</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.122. Notons dans cet extrait que le texte racontant cette aventure de Turner a été publié dans la revue « *Spicy Detective Stories* », une revue à saveur érotique qui proposait des récits comportant des scènes plus osées que celles que l'on voyait normalement dans les stands de magazines. La qualité du refoulement était donc dans cette situation un peu plus difficile à respecter.

<sup>169</sup> Benoît Tadié, *op. cit.*, p.80.

cette loi de la restriction. À la suite du concours de beauté dans lequel la gagnante avait été assassinée, Dan Turner retourne chez lui pour retrouver dans son lit Estrellita Souzan, la principale suspecte. Plus tard, une fois le récit des événements terminé, la jeune femme avoue ne pas avoir d'argent pour payer, mais offre en contrepartie des services sexuels :

« I caught her meaning. She didn't have any geetus, but she had sex-appeal. Lots of it. I shook my head and said, "No soap, baby. I'm not in business for my health." "P-please—!" she whispered, and caught my hand. She carried it to her breast. A tingle jiggled up my arm. The trouble with me, I'm a sucker for dames. They're always cracking my good resolutions. And Estrellita's breasts were warm and soft. . . . After all, I'm human. What the hell<sup>170</sup>? »

Quoique ses personnages sortent parfois du rang, le créateur de Dan Turner et de Tate Shevlin accorde une grande importance au dévouement. Le thème de la réussite est par ailleurs omniprésent dans ses textes, car la narration de ses récits mentionne souvent les inquiétudes ou la honte de ses personnages devant un possible échec de leur mission<sup>171</sup>. On observe le regret chez Dan Turner lorsqu'il doit annoncer au chef de la section des homicides de Hollywood, Dave Donaldson, que la principale suspecte s'est enfuit : « I felt my pan getting brick-red. "She got away," I admitted<sup>172</sup>. » La narration à la première personne permet au protagoniste d'exprimer sa honte par la rougeur de son visage. De la même façon, on peut observer dans l'aventure de Tate Shevlin la honte de l'échec à travers un élan mélancolique : « He thought of the Golden Girl – the Golden Girl, who had trusted him. He had failed her! And now he would pay for his failure with his life<sup>173</sup>. » Les pensées de l'aventurier précisent toute l'importance accordée à la réussite, mais aussi le prix de l'échec : même s'il paiera de sa vie son erreur, c'est à la déception qu'il cause à la Golden Girl qu'il pense en premier.

---

<sup>170</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p.5.

<sup>171</sup> Il est important de noter que l'échec est très présent dans l'univers policier. La figure du loser est notamment largement représentée dans le roman noir, où elle participait à l'élaboration d'une ambiance morose.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>173</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.15.

Que le thème du dévouement soit présent dans nombre de textes écrits durant les années trente n'a pas de quoi surprendre. Jean-Jacques Courtine décrit avec justesse cette relation qu'entretenait la population masculine avec l'effort et l'endurance :

« L'expérience précoce du travail, son emprise sur la vie des individus; la multi-activité jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puis la stabilisation du groupe; l'installation d'une hérédité professionnelle à partir des années 1930, tout cela charpente les solidarités entre générations autour des valeurs de l'effort et du courage. Sans doute faut-il y voir une nécessité faite vertu. [...] Avant la mécanisation des tâches de manutention, et même après le déploiement de la rationalisation du travail, causes d'autres fatigues, de nombreux métiers — terrassiers, mineurs, dockers, métallurgistes par exemple — exigeront des aptitudes physiques de résistance et de puissance mobilisées au quotidien<sup>174</sup>. »

Bien qu'Aurelius Smith ne se laisse pas distraire de sa mission lorsque Senga, qu'il tente de secourir, le complimente sur ses talents de danseur, « but Smith was not interested in dancing except as a convenient instrument to achieve his purpose<sup>175</sup>, » les références à la détermination sont plutôt rares dans les textes issus des années folles. On peut donc penser que ce sont surtout les lecteurs des années trente qui trouvaient satisfaction chez les protagonistes, qui faisaient preuve d'une aussi grande retenue qu'eux.

Dans la société comme au travail, la virilité se prouvait aussi par la capacité à endurer des coups et à les remettre. Certains éditeurs de revues de pulp fiction ont d'ailleurs utilisé la crise économique comme incitation au courage dans leurs éditoriaux, rapporte notamment Tom Pendergast. Citant l'éditeur John Griffith, il écrit que « the Great Depression was a test for men » et que les « strong men would stand up to the challenge; weak ones would succumb to the "cults of the under men, the cult of incompetence<sup>176</sup>." » La conception de l'homme dominant, en possession de ses moyens, exigeait du genre masculin une capacité d'adaptation. Celle-ci, dans la pulp fiction, se traduisait souvent par une manifestation de calme et de sang-froid. Cette caractéristique est au cœur de ce qui faisait des détectives des années trente des personnages *hardboiled*, selon Christopher Breu : « The hard-boiled male

---

<sup>174</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.313.

<sup>175</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.7.

<sup>176</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.159.

was characterized by a tough, shell-like exterior, a prophylactic toughness that was organized around the rigorous suppression of affect and was mirrored by his detached, laconic utterances and his instrumentalized, seemingly amoral actions<sup>177</sup>. »

Le personnage de *The Shadow* constitue un bon exemple de ce calme requis chez les détectives. Travaillant dans l'ombre à l'abri des regards, ce dernier fait souvent la démonstration de son calme et de son sang-froid. Entré par effraction dans le logis de Goldy Tancred, le fin limier reste loin de paniquer, et profite de la noirceur : « By absolute stillness, this weird investigator had completely avoided discovery. That was *The Shadow's* purpose on this night<sup>178</sup>. » Pour le personnage, la résistance à l'énervement est vraisemblablement une faculté essentielle. On remarque aussi cette capacité alors qu'il escalade une haute tour du centre-ville de New York, qu'il a identifiée comme le repère secret de Goldy Tancred. La description des faits permet au lecteur de comprendre tout le sang-froid que possède le protagoniste : « A thousand feet of nothingness! Yet *The Shadow* was as calm as if he had been less than a yard above the ground<sup>179</sup>. » L'apparence courageuse dont est doté le détective lui confère aussi beaucoup de virilité aux yeux du lecteur.

On peut observer cette même caractéristique chez John Tattersall Lacy. Un peu plus agressif que *The Shadow*, il sait tout de même se retenir lorsqu'il le faut. Retenu captif par son ennemi Scarlet Ace, le détective cherche calmement une manière de s'enfuir : « He stood quite still, watching the trio. The gun in his hidden holster was empty. To try for a break would be suicidal. He forced a thin smile and bowed ironically<sup>180</sup>. » Le côté moqueur qu'affiche le détective montre tout le courage du personnage. En situation désavantageuse, il sait garder son calme, mais laisse paraître son mécontentement en se moquant de ses adversaires. Confiant de ses moyens, il sait qu'il réussira à coincer le criminel. Selon Robert Sampson, il s'agit d'une des principales caractéristiques des détectives des années trente :

---

<sup>177</sup> Christopher Breu, *op. cit.*, p.1

<sup>178</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.22.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>180</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.7.

« Blasting machine guns do not deter them, or blue-chinned muscle men from the mob, or unsympathetic cops, or diamond-hard action adventures. Nor are they affected by being beaten senseless once or twice a month. Or by smoking nine packs of cigarettes a day, washed down with quarts of the reddest rye. They are tough men, aware and canny, and if they swarmed in the 1930s, they were rather rare in 1920s fiction<sup>181</sup>. »

Toutefois, on retrouve dans la décennie précédente plusieurs exemples de ces détectives insensibles à la violence et au danger<sup>182</sup>. Aurelius Smith apparaît notamment plutôt froid devant son client. Lorsque le détective mentionne à ce dernier qu'il n'hésiterait pas à assassiner le criminel recherché s'il en voyait le besoin, il fait preuve d'une dureté que le client apprécie : « "Thank God!" exclaimed Bradflint. "I was beginning to think you were a sentimentalist." "Sometimes I am," drawled Smith. "Sentiment is a powerful stimulant<sup>183</sup>." » Les émotions sont ainsi pour lui un outil dont il peut se servir lorsque le besoin se fait sentir, mais jamais celui-ci ne se laissera mener par elles. De la même façon, Race Williams, célèbre détective des années folles, montre tout son sang-froid dans ses enquêtes : « For an ordinary man to get a bullet through his hat as he walked home at night would be something to talk about for years. Now, with me; just the price of a new hat—nothing more<sup>184</sup>. » Daly décrit lui-même son personnage comme un détective « hard-boiled<sup>185</sup> » : même lorsque ce dernier se retrouve devant le cadavre d'un policier, « there wasn't any panic. There never is with me at such a time. A man needs a clear head then<sup>186</sup>. » La présence de la thématique du courage dans la fiction des années vingt confirme qu'il ne s'agit pas d'un phénomène relié à l'écroulement de l'économie américaine.

---

<sup>181</sup> Robert Sampson, *The Solvers*, *op. cit.*, p.29.

<sup>182</sup> Yves Reuter, *op. cit.*, p.63. Cet aspect beaucoup plus physique des détectives privés les met en relief le parallèle assez fort qu'il est possible de remarquer entre le roman noir et le hardboiled, deux genres qui apparaissent pratiquement en même temps.

<sup>183</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.2.

<sup>184</sup> Carroll John Daly, *op. cit.*, p.1.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.12.

Devant la peur et l'incertitude, l'homme devait donc faire preuve de courage, mais le calme n'était pas toujours la solution, et sauter dans l'action devenait la seule option pour se sortir indemne de la situation. Les œuvres de pulp fiction sont remplies de ces personnages qui réagissent au quart de tour et qui font preuve d'héroïsme quand les autres sont figés par la peur. On retrouve en particulier ces personnages dans les récits d'aventures, car les zones austères n'offrent que très rarement le temps de se préparer aux mauvais coups. Chez Tarzan, par exemple, on précise que cette faculté est le résultat de son apprentissage à la dure en milieu sauvage : « His life amidst the dangers of the jungle had taught him to meet emergencies with self-confidence, [...] so the scream of Sabor, the lioness, galvanized the brain and muscles of little Tarzan into instant action<sup>187</sup>. » L'orphelin ayant grandi parmi les bêtes a donc l'instinct et la rapidité de réaction de l'être qui doit toujours être sur ses gardes. Dans le cas de Captain Trouble, c'est plutôt une passion pour l'action que l'on retrouve. Dans un combat contre les gardes du général Yu, l'aventurier ressent l'excitation et l'animosité : « The blare and hammer of trumpet and gong had as if set a new tempo for the beating of his heart and the pulsing of his blood. He always felt like this when some new excitement was impending<sup>188</sup>. » La capacité à sauter dans l'action participait intimement à la représentation du courage chez les personnages de pulp fiction, faculté qui prouvait sa masculinité<sup>189</sup>.

Enfin, on observe aussi que le concept du courage se partageait au lecteur par l'intermédiaire du thème de la douleur du personnage. En effet, le héros de pulp fiction encaisse régulièrement des coups et des blessures violentes durant ses aventures, et la persévérance de ce dernier ne fait qu'amplifier sa virilité aux yeux du consommateur. Dans l'univers de l'aventure, par exemple, la douleur est l'élément qui prépare le garçon à devenir homme. Le combat de Tarzan et Terkoz, son plus direct opposant dans la tribu, correspond tout à fait à cette conception. Après quelques secondes de combat ardu, l'humain saignait à plusieurs endroits et avait la vue obstruée par son cuir chevelu, désormais à moitié arraché du

---

<sup>187</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.40.

<sup>188</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.4.

<sup>189</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.280.

dessus de son crâne. Malgré tout, Tarzan n'abandonne pas et patiemment réfléchit à un plan pour vaincre son opposant beaucoup plus fort que lui<sup>190</sup>. Cette résistance à la douleur permet à Tarzan de se démarquer des autres, démontrant tout son courage et sa force. Mathieu Letourneux, qui a analysé profondément les caractéristiques de l'aventurier, remarque d'ailleurs l'importance de la douleur et du combat dans la vie du personnage : « La souffrance physique prépare l'endurcissement du personnage, afin qu'il puisse basculer du statut d'enfant, c'est-à-dire de proie à celui d'adulte, c'est-à-dire de chasseur, actif dans l'affrontement. L'aventure devient un apprentissage du corps et de la résistance, mais aussi une découverte des vertus du guerrier sacrifice de soi, discipline, etc<sup>191</sup>. » Le résultat est flagrant pour Tarzan. Non seulement cette victoire contre Terkoz, et ce, malgré la douleur, lui permet-elle de réaffirmer son rôle de chef de la tribu, mais elle lui fait aussi comprendre qu'il ne fait pas partie de cette tribu; il est homme. C'est à ce moment qu'il prend la décision de partir à la recherche d'autres humains comme lui.

Si, chez Burroughs, la douleur semble révélatrice, elle déclenche plutôt chez Howard la colère et l'esprit vengeur de Conan. En effet, l'aspect rédempteur de la blessure de Tarzan retrouve son opposé dans les écrits cimmériens, où elle ne devient qu'une ennemie de plus à vaincre, le symbole d'une époque dangereuse et hostile. Leo Grin, dans son texte «The Reign of Blood», remarque d'ailleurs cet aspect de l'écriture de Howard :

«These feelings were hardly unique in the throes of the Great Depression. Howard's was simply one primal scream among many, and his voice — for all its timeless qualities — has been forever etched with the mournful melancholy of that era. But what sets Howard's work apart from the rest is the single-minded way he personalized these struggles. [...]. In Howard's worldview every obstacle — whether Man or Beast or Nature — becomes not just an impediment but an enemy, something not only to be battled but to be hated<sup>192</sup>. »

---

<sup>190</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.100.

<sup>191</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.285.

<sup>192</sup> Leo Grin, «The Reign of Blood» In *The Dark Barbarian That Towers Over All*, sous la dir. de Don Herron, [Édition Kindle], [s.l.], The Cimmerian Press, 2014, 634 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QQ/ref=cs\\_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr\\_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2](http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QQ/ref=cs_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2)>, p.7002-7021.

Le moment où le barbare se retrouve coincé en compagnie de Valeria au bord d'une falaise au bas de laquelle les attend un dragon représente assez bien cette perception négative de l'environnement chez Howard. Tout, autour des deux protagonistes, semble être une arme ou un ennemi pouvant porter atteinte à leur vie. En bas, le dragon qu'aucun humain n'a jamais réussi à tuer; en haut, des fruits toxiques qui tuent un humain en quelques secondes; et à leurs côtés, des branches aussi pointues que des lances. Le monde est hostile et dangereux, pour Howard, et celui-ci représente un défi quotidien pour les hommes, qui tentent de survivre en son sein. La haine qu'il insuffle chez Conan est palpable, notamment lorsque le barbare tente son ultime attaque pour éliminer le dragon. Il s'écrie : « "What are you waiting down there for, you misbegotten offspring of questionable parents?" was one of his more printable queries. "Stick your ugly head up here again, you long-necked brute— or do you want me to come down there and kick you loose from your illegitimate spine<sup>193</sup>?" » Le négativisme qui se dégage des écrits de Howard pourrait ainsi représenter la perception du monde durant les années trente. La faculté d'apprendre, de grandir, de se développer pour le mieux que Burroughs confère à son héros est remplacée par « a pessimistic view that holds the accomplishments of society of little account in the face of mankind's darker nature<sup>194</sup>. » Ces propos tenus par Don Herron concordent d'ailleurs avec les observations de Tom Pendergast, après son analyse de l'évolution de la revue *American*. Selon lui, on voit à l'arrivée de la Dépression la disparition de la croyance optimiste que l'homme peut faire tout ce qu'il désire<sup>195</sup>. » Pire, la motivation première des personnages de Howard serait la vengeance, qui découle de la haine qu'ils ressentent<sup>196</sup>. La mission que Conan entreprend de sauver Valeria des mains de la reine de Teculhltli illustre parfaitement l'esprit de vengeance qui anime le barbare. À son arrivée dans la pièce où la pirate était enfermée, le Cimmérien

---

<sup>193</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.25.

<sup>194</sup> Don Herron, «The Dark Barbarian» In *The Dark Barbarian That Towers Over All*, sous la dir. de Don Herron, [Édition Kindle], [s.l.], The Cimmerian Press, 2014, 634 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6OO/ref=cs\\_switchlang?\\_ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr\\_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2](http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6OO/ref=cs_switchlang?_ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2)>, p.2974.

<sup>195</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.155.

<sup>196</sup> Leo Grin, *op. cit.*, p.7021.

coince sa jambe dans un piège visant à arrêter sa progression. La vision de la femme en danger allume le feu déjà vivant en lui :

« Dropping on the knee of his free leg, he strove to get his fingers between the jaws of the trap, to tear them apart by sheer strength. Blood started from beneath his fingernails, but the jaws fitted close about his leg in a circle whose segments jointed perfectly, contracted until there was no space between his mangled flesh and the fanged iron. The sight of Valeria's naked body added flame to the fire of his rage<sup>197</sup>. »

L'esprit de vengeance que l'on observe chez Conan est aussi partagé par nombre d'autres personnages provenant de la pulp fiction des années trente. En effet, les deux personnages de Robert Leslie Bellem semblent également utiliser la colère et la haine découlant de la douleur pour motiver leurs actions. Par exemple, on peut lire dans « Beyond Justice » que le détective Dan Turner est atteint par un coup de couteau « in the fleshy part of my left arm. It felt like a red-hot poker against [his] flesh. It hurt like hell. [He] saw red. [He] charged at him<sup>198</sup>. »

George Knight construit un rapprochement entre les aventures de Conan et celles des détectives de hardboiled les plus connus. Il observe que malgré l'univers fantastique qui régit les règles du monde du barbare, il reste tout de même réaliste, tout comme les récits de détectives. Or, cela indique une volonté chez Howard de dépeindre le plus justement possible les inquiétudes des individus des années trente : « But the presentation of a "tough" universe was realistic for postwar, Depression-era America. It was a mood or attitude that people could understand, whether they liked it or not<sup>199</sup>. » L'esprit de vengeance qui anime les personnages de la pulp fiction durant la Grande Dépression pourrait ainsi bel et bien être le résultat des chamboulements engendrés par celle-ci. L'importance du dévouement et du courage, qui unit pour les hommes les deux décennies, aurait peut-être ouvert la porte à une justification d'une certaine violence visant à libérer une frustration de la classe populaire durant la crise économique.

---

<sup>197</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.82.

<sup>198</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p.6.

<sup>199</sup> George Knight, *op. cit.*, p.2517.

### 2.2.3 L'honnêteté

Dans cette corruption qui rongait la confiance de la population envers son gouvernement, dans cette criminalité qui minait le pouvoir qu'avaient les autorités, dans cette pauvreté qui affectait les espoirs du peuple et dans ce questionnement entre ce qui est moral et ce qui ne l'est pas, l'honnêteté restait la lanterne qui guidait l'opinion publique. L'homme qui restait vrai devant sa famille, son employeur et envers lui-même possédait une valeur reliée à l'affirmation de la masculinité. Le personnage du détective est le parfait exemple du mâle ne respectant que ses propres valeurs sans jamais les outrepasser. En effet, entre la loi et les hors-la-loi, il tâchait d'éliminer le crime tout en appliquant ses propres règles. C'est ce qui en faisait un héros : il faisait le bien dans la ville tout en ne respectant que son propre idéal de justice, au risque de lui-même avoir des démêlés avec les autorités. Cawelti remarque d'ailleurs ce fait : « A substantial part of their special tough-guy heroism results from their willingness to bend or break the law when it seems right to do so. The hard-boiled detective is often shown in conflict with a legalistic police officer who insists on following the letter of the law, but is incapable of stopping unrestrained criminal violence<sup>200</sup>. » C'est ce code d'éthique qui le guidait et qui le rendait, à ses yeux, hors de portée des forces policières. La primordialité accordée au respect des règles personnelles chez le détective illustre bien le lien direct unissant code d'éthique et autonomie, valeur abordée au début de ce chapitre. Le cas de Race Williams en est un très probant. Il explique très tôt au lecteur que sa conception de la moralité est sienne et non pas suggérée par des hauts placés dans la société : « Right and wrong are not written on the statutes for me, nor do I find my code of morals in the essays of long-winded professors. My ethics are my own<sup>201</sup>. » Il doit d'ailleurs, au cours de son enquête, défendre ce code d'éthique qui lui est cher. Alors qu'il se fait questionner sur un de ses clients, Williams précise : « Of course I could have lectured her on the ethics of my profession; gone into a long discourse on the confidence between my client and myself. But I didn't I just lied to her. It came easier and saved time<sup>202</sup>. » On observe ici clairement

---

<sup>200</sup> John G. Cawelti, *op. cit.*, p.168.

<sup>201</sup> Carroll John Daly, *op. cit.*, p.1.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.42.

l'impossibilité, pour le fin limier, de contrevenir à son éthique. L'incorruptibilité du détective, corollaire aux troubles sociaux de son époque, est omniprésente dans la pulp fiction étudiée pour ce travail. Il est aussi possible de la retrouver chez Dan Turner. Le détective démontre son honnêteté quand il annonce à Estrellita Souzan, alors suspectée de meurtre, qu'il ne la protégerait pas de la justice : « Do you expect me to hide you from the law, baby? Because I won't<sup>203</sup>. » Lorsqu'il se laisse convaincre et que son instinct lui indique qu'elle est innocente, il accepte de la cacher dans son appartement en attendant de résoudre le crime. Les règles personnelles du détective sont ainsi prouvées plus importantes que celles de la justice. Selon Erin Smith, le détective est un honnête prolétaire<sup>204</sup> :

« He refuses bribes, rewards, hush money and remunerative cases that would compromise their principles or their autonomy. [...]The hard-boiled hero kept the faith. Clinging fiercely to his autonomy and his disdain for authority figures of all sorts, he continued to practice his manly craft in a world increasingly filled with corrupt authorities, powerful rings of gangsters (read corporations), and errand boys of all types<sup>205</sup>. »

Le détective, qui restait honnête envers son propre code d'éthique, permettait cette remasculinisation et personnifiait les enjeux importants pour la classe populaire :

« The hardboiled detective is both an agent of law and an outlaw who acts outside the structures of legal authority for the sake of a personal definition which often takes the form of a private quest or revenge. In the myth/ideological landscape of the industrial metropolis he thus represents a "third force," identified neither with the propertied and managerial classes nor with the "dangerous classes" and radicalized labor organizations (socialists, anarchists)<sup>206</sup>. »

Bien entendu, pour représenter cette partie de la population, le détective devait faire preuve de simplicité. Le personnage se rebute devant le luxe et ne comprend pas l'attrait de la richesse. Par exemple, le détective John Lacy, grand amateur d'art, observe, dans le récit

---

<sup>203</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p.4.

<sup>204</sup> Par cette vision assez égalitaire de la société, le détective se rapproche de ce que Orwell a appelé la «common decency», que Jean-Claude Michéa résume par «une société dans laquelle chacun aurait la possibilité de vivre honnêtement d'une activité qui ait réellement un sens humain.» Voir Jean-Claude Michéa, *La double pensée : retour sur la question libérale*, Paris, Flammarion, 2008, p.38.

<sup>205</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.99-100.

<sup>206</sup> Richard Slotkin, *op. cit.*, p.219.

« House of Crime », quelques peintures dans le plus grand des plaisirs. Toutefois, l'auteur prend la peine de bien préciser le dégoût de son personnage devant le prix exorbitant de ces œuvres d'art : « The major sighed as he looked at the price<sup>207</sup> ... » Pareillement, Dan Turner se moque du trophée qu'il remet à la gagnante du concours de beauté en le décrivant comme « a massive piece of junk, all ornately engraved and heavy as hell<sup>208</sup>. » Un peu comme leurs lecteurs, les héros de hardboiled sont plutôt motivés par leur aptitude à faire leur travail. Le personnage de Race Williams répond notamment à cet intérêt dans « The Snarl of the Beast ». Déplorant le fait que l'économie ne lui était pas favorable, il se plaint d'avoir à accepter des cas qu'il n'aurait pas acceptés auparavant : « But business was dull. We do strange things—and there I was. [...]My business is like the weather. It clears up if you wait long enough. It's surprising what a lot of trouble there is in the world, and it's generally people with money who have the time to find the pitfalls of life and drop into them. It's up to me to get the rope and haul them out<sup>209</sup>. » Williams montre aussi dans l'extrait l'aspect négatif de l'argent; celui qui vicie les individus. Il se moque entre autres des mieux nantis, souvent symboles de corruption pour les gens de la classe populaire : « This corrupt and all-encompassing system anticipates the terms of Chandler's characterization of the world of the hard-boiled detective: a world of constricted opportunities in which all money is "big", and big money is "dirty," and in which the systems of justice and political representation have been systematically suborned by Big Money<sup>210</sup>. » Cette vision manichéenne du système économique se répercute dans d'autres endroits du texte de Daly, alors que le client du protagoniste se prononce sur les conséquences du « almighty dollar<sup>211</sup> » : « They were working for me outside, I was told, and I would be free. Money would do it. Money would fix everything. Money – money – money. Cursed money<sup>212</sup>! » Les détectives, donc, restent

---

<sup>207</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.2.

<sup>208</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p.2.

<sup>209</sup> Carroll John Daly, *op. cit.*, p.18-19.

<sup>210</sup> Richard Slotkin, *op. cit.*, p.222.

<sup>211</sup> Carroll John Daly, *op. cit.*, p.18.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.32.

profondément ancrés dans les classes populaires, privilégiant les valeurs morales avant la valeur des biens. Même si certains, comme *The Shadow*, sont plutôt attachés aux couches plus aisées de la société, leur code d'éthique reste celui d'un membre du prolétariat<sup>213</sup>. Dans le cas du justicier de l'ombre, par exemple, la possession d'une grande somme d'argent solidifiait l'indépendance monétaire du personnage pour lui permettre de combattre le crime avec des outils à la fine pointe de la technologie.

Si elle est plus flagrante dans les textes policiers, parce que les protagonistes se mesurent régulièrement à de riches criminels ou à des haut placés corrompus, la modestie passe plus inaperçue dans les récits d'aventures, car elle va de soi. Bien que ce ne soit pas le cas de tous les héros, il reste que la simplicité volontaire est l'apanage du voyage et de la découverte de nouveaux territoires. Conan constitue un des bons exemples de personnages qui ne vivent que de peu de choses. George Knight, qui étudie les points en commun du barbare avec les *hardboiled dicks*, décrit le Cimmérien comme « a thief and a reaver, lower than the common man of his day: a barbarian. His accomplishments are those of a man working his way in the world<sup>214</sup>. » Tarzan, pour sa part, même s'il vient sans le savoir de l'aristocratie, possède la simplicité des gens des classes populaires, qui doivent trimer dur pour obtenir ce dont ils ont besoin. La comparaison qui se fait entre les deux Lord Greystoke est assez claire à ce titre, l'homme de la jungle se démarquant du noble sur les plans de la force et du courage : « And then he told her of his experiences with this strange creature —of how twice the wild man had saved his life— of the wondrous strength, and agility, and bravery<sup>215</sup> ». Cet extrait illustre très bien ici la logique qui semble avoir été établie dans la pulp fiction de l'entre-deux-guerres : les vrais hommes se construisent par le travail acharné et les apprentissages qui en découlent, et non pas avec l'argent et le pouvoir.

---

<sup>213</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.107.

<sup>214</sup> George Knight, *op. cit.*, p.2642.

<sup>215</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.130.

### 2.3 La remasculinisation par le corps de l'homme et ses aptitudes

La conception de l'homme fier et courageux se fondait aussi sur ses capacités physiques. Les valeurs étaient bien entendu très importantes, mais encore fallait-il être capable de se montrer digne de les afficher. Cette assurance provenait principalement de l'apparence du corps et de ses aptitudes de combat et d'endurance, mais aussi souvent celles de réflexion. Si les modes esthétiques changent rapidement, la conception du corps viril, elle, n'a que très peu évolué, considérant les muscles définis et une force raisonnable comme critères primordiaux.

Dans les années trente, ce défi était d'autant plus grand qu'à la suite de la réforme de la gestion du travail dans les usines, la force physique brute et le corps développé étaient de moins en moins requis. L'élément initiatique qu'était le combat tendait à disparaître aussi. Pour ces hommes dont les repères identitaires s'effaçaient au fil du temps, la pulp fiction, qui comportait des brutes développées et en contrôle de leurs moyens, devenait un agent de remasculinisation important.

#### 2.3.1 Le corps masculin

Lorsque l'auteur fournissait dans son texte une description du physique de ses personnages, c'était très souvent, pour ne pas dire toujours, afin d'en décrire la stature et d'en vanter la robustesse. Dans « The Green Shiver », par exemple, Captain Trouble est décrit comme ayant une taille de loin supérieure à la foule et aux soldats parmi lesquels il surveillait le général asiatique<sup>216</sup>. Pour sa part, Conan est souvent comparé à une statue de bronze, grâce à ses muscles surdéveloppés et résistants et la couleur cuivrée de sa peau<sup>217</sup>. Ces exemples nous permettent de voir que les détails donnés par les auteurs sur le physique de leur protagoniste permettent d'identifier celui-ci comme supérieur à ses ennemis, voire au commun des mortels. Dans la fiction de Bellem, qui se fonde beaucoup sur la description et les dialogues pour intéresser le lecteur, l'image portée par les personnages est très importante. Son aventurier, Tate Shevlin, constitue un excellent exemple de l'attrait pour le muscle. L'auteur prend par exemple la peine de bien décrire le corps du personnage lorsqu'il tombe

---

<sup>216</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.2.

<sup>217</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.122.

dans une embuscade : « Tate Shevlin's hard muscles bunched under his shirt. He catapulted his sinewy six feet of brawny body toward the door of his cabin as the *Taishan*'s ancient steel hull shuddered under the vibration of suddenly-reversed turbines<sup>218</sup>. » La description méticuleuse de la charpente du héros permet de figer l'image virile du personnage. Dans les oeuvres de fiction de l'époque, Jean-Jacques Courtine remarque qu'un corps développé était grandement nécessaire, non seulement pour survivre en territoire hostile, mais aussi, car les muscles, véritables trophées des accomplissements de l'explorateur, devenaient symboles d'une vie mouvementée et chargée d'apprentissages faits à la dure<sup>219</sup>.

On retrouve aussi ce genre de description dans les textes des années précédentes. En effet, Tarzan, l'homme parmi les singes, est régulièrement décrit comme musculairement développé dans la narration du premier opus de la série. Burroughs présente son héros comme étant exceptionnel, avec « the graceful majesty of his carriage, the perfect symmetry of his magnificent figure and the poise of his well-shaped head upon his broad shoulders<sup>220</sup>. » Non seulement possède-t-il une beauté rarissime, mais il est pratiquement décrit comme un dieu parmi les hommes : « His straight and perfect figure, muscled as the best of the ancient Roman gladiators must have been muscled, and yet with the soft and sinuous curves of a Greek god, told at a glance the wondrous combination of enormous strength with suppleness and speed<sup>221</sup>. » L'auteur reprend tout l'intérêt porté au corps durant l'Antiquité pour dépeindre son héros dans le texte. Ce type de description n'est pas sans rappeler la visée des hommes forts qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, présentaient le corps humain comme une œuvre d'art. C'est le cas, par exemple, d'Eugene Sandow, qui célébrait dans divers expositions ou magazines la beauté artistique du corps masculin en déployant sa musculature impressionnante et soignée. John Kasson observe d'ailleurs ce lien entre Burroughs et Sandow : « Both [...] were aware that a privileged class standing was vital in the new ideal of the male body, that class remained inscribed on the body, even the nude body. Class and, in Sandow's case, the incessant cultivation of classicism provided social and aesthetic cover that

---

<sup>218</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.12.

<sup>219</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.342.

<sup>220</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.176.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.104.

saved the body from mere nakedness<sup>222</sup>. » Par Tarzan, la musculature serait finalement peut-être encore une fois un symbole de classe plus que du travail acharné effectué par ce dernier pour survivre en Afrique. La description de son père, Lord Greystoke, corroborerait cette hypothèse, celui-ci possédant un corps très développé, à l'opposé de celui des matelots qui assuraient son transport sur les côtes du continent. Ceci constituerait une différence majeure à côté de la pulp fiction des années trente, dans laquelle la musculature a surtout pour but de rassurer l'homme dans sa masculinité. Toutefois, Kasson observe qu'une certaine inquiétude en ce qui a trait à la faiblesse masculine se faisait déjà ressentir au début du siècle :

« the genital power that men were encouraged to see as the core of their identity could, it was believed, be easily sapped by the temptations and strains of modern life: from overwork to overindulgence, from solitary masturbation to the perils of the brothel, including the venereal diseases that afflicted more than one man in ten. Sandow's splendidly self-made physique must be understood in relation to the anxieties of men who often felt unmade and unworthy<sup>223</sup>. »

Si on en croit les propos de l'auteur, la représentation de la masculinité dans *Tarzan of the Apes* serait possiblement la volonté d'établir une certaine force de classe à travers le corps de l'homme, mais aussi celle de rassurer la population masculine, qui délaissait de plus en plus l'entretien du corps pour des activités délétères. En ce sens, l'importance de la musculature accordée dans l'œuvre de Burroughs serait similaire à celle que l'on retrouve durant les années trente.

Pour sa part, l'œuvre de George Goodchild sort un peu du corpus avec son personnage de Captain Crash. En effet, bien qu'on décrive le protagoniste de « Golden Lure » comme étant « tall and dark and [wearing] a long black cloak<sup>224</sup> », son physique n'est que très peu évoqué dans le texte. Ce n'est pas par cet aspect que le personnage affiche sa masculinité. Au contraire, l'apparence de Crash méduse un peu son partenaire de crime : « Arkwright surveyed Crash's figure. It was trim and well proportioned, with an almost feminine waistline. He wondered whence came the amazing strength which he possessed. There

---

<sup>222</sup> John Kasson, *op. cit.*, p.478.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.707.

<sup>224</sup> George Goodchild, «Golden Lure», *Top-Notch Magazine*, [Document PDF], (15 avril 1922), récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=853>>, p.8.

seemed to be some extraordinary vitality about the man that came rather from mind than from muscle<sup>225</sup>. » Le personnage dégage donc une certaine masculinité, comme la grande majorité des héros masculins de la pulp fiction de l'époque, mais la musculature n'en est pas la raison. Nous aborderons un peu plus loin dans ce chapitre comment la virilité pouvait être affirmée dans la fiction lorsque les valeurs ou le physique n'étaient pas en jeu.

Dans le monde urbain, on observe aussi des références à la culture physique, mais dans une moins grande fréquence, car les détectives pouvaient souvent se fier à d'autres stratagèmes avant de faire usage de leurs muscles dans des combats à mains nues. Caroline Strange et Tina Loo, qui se sont particulièrement intéressées à la pulp fiction canadienne de *hardboiled*, suggèrent une description assez précise du détective moyen, durant les années trente. Selon elles, il mesure environ un mètre quatre-vingts et possède des épaules larges et une bonne posture. Ayant combattu dans l'armée, il fait figure de patriotisme et de vigueur – elles ajoutent qu'il doit posséder un nom anglophone et qu'il affronte souvent des ennemis au patronyme à consonance étrangère. Enfin, son visage est marqué de différentes marques de virilité comme une pilosité fournie<sup>226</sup>. Un personnage qui correspond à cette description est celui de John Tattersall Lacy. Dès le début du texte, l'auteur précise qu'un « close observer would detect a hint of the military in his erect carriage, the keen eyes, the set of his shoulders<sup>227</sup> ». À la différence de celle de Lacy, la masculinité d'Aurelius Smith, dans son aventure d'avril 1929, n'est pas prouvée par son physique, mais bien par son habillement : « Aurelius Smith, in conventional dinner coat, and the startling girl, in vivid green, emerged from the dance floor and walked between the tables toward the entrance where the captain stood<sup>228</sup>. » Cette description des vêtements portés par le détective et sa compagne tend à établir un certain statut pour les personnages. Cela correspond d'ailleurs aux changements observés par Tom Pendergast dans ses recherches sur la revue *American*. Selon

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>226</sup> Carolyn Strange et Tina Loo, *True Crime, True North : The Golden Age of Canadian Pulp Magazines*, Vancouver, Raincoast books, 2004, p.30.

<sup>227</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.1.

<sup>228</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.8.

lui, un changement s'applique à l'arrivée de la Grande Dépression dans la représentation de l'homme. La conception victorienne du succès, axée sur la montée dans l'échelle sociale, l'accès à des postes haut placés dans des entreprises et une grande capacité d'achat semble s'effacer à l'aube de la décennie 1930 pour plutôt afficher des prolétaires : « Articles suggested the valor of physical labor and often depicted working-class men [...] and a new subgenre of fiction began to appear that told stories of working-class men, usually drawn with bare chests and jutting chins, whose courage saved the life of some weaker man in a more powerful position<sup>229</sup>. » Chez les détectives et tous les représentants de la classe populaire, le vêtement perdrait de son importance durant la décennie. Erin A. Smith fait d'ailleurs cette même observation sur l'évolution du personnage de fin limier et l'apparition du *hardboiled*. Selon elle, la compréhension du vêtement se fait différemment selon les classes : les bourgeois y voient un indice de statut et de richesse, alors que les prolétaires et, par conséquent, les détectives sur lesquels ils projetaient leurs aspirations privilégiaient son aspect pratique<sup>230</sup>. « *Black Hush* », dans lequel figure *The Shadow*, est un bon exemple de cette perception du vêtement. Le détective Cardona, chargé de l'enquête sur laquelle travaille aussi le justicier des ombres, choisit par exemple son habillement en fonction de ne pas être repéré : « Furthermore, he had successfully rendered himself unnoticeable. The collar of his dark-gray coat obscured his square-set chin<sup>231</sup>. » À l'opposé de la vocation des opulents habits qui avaient pour but d'affirmer un certain statut social, ceux de Cardona ont pour utilité de dissimuler dans la foule le détective afin de lui permettre de faire son travail. On peut deviner que la cape et les vêtements sombres de *The Shadow* ont la même fonction.

Le cas de Burroughs est aussi très intéressant en ce qui a trait à la possibilité de se vêtir de Tarzan. Dans sa lecture des livres de ses parents, le roi de la jungle observe les images des hommes et des singes et constate que ce qui différenciait les premiers des seconds était les vêtements : « CLOTHES therefore, must be truly a badge of greatness; the insignia of the superiority of MAN over all other animals, for surely there could be no other reason for

---

<sup>229</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.156.

<sup>230</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.106.

<sup>231</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.3.

wearing the hideous things<sup>232</sup>. » La déduction que fait Tarzan rejoint parfaitement celle de l'époque victorienne. L'auteur insère ainsi chez son personnage une conception élitiste de l'habillement qui était moins compatible avec l'esprit de la Grande Dépression. Les vêtements, pour Tarzan, sont le symbole de l'appartenance à une classe supérieure; il s'agit non pas, dans ce cas-ci, de son lien avec l'aristocratie, mais bien de son appartenance à l'espèce humaine, qui le différenciait du coup de tous les autres animaux. Cette notion de classe apparaît aussi un peu plus loin dans le récit, quand l'homme parmi les singes aperçoit un campement d'humains. Observant qu'ils possédaient tous des bijoux et des vêtements, il réfléchit : « Tarzan of the Apes had decided to mark his evolution from the lower orders in every possible manner, and nothing seemed to him a more distinguishing badge of manhood than ornaments and clothing<sup>233</sup>. » Encore une fois, on comprend la logique de Tarzan, qui désire affirmer son ascension sociale par l'acquisition de vêtements.

### 2.3.2 Les facultés musculaires

Posséder une grande masse musculaire implique aussi de démontrer la force qui en découle. Il s'agit d'une preuve de masculinité que de pouvoir utiliser la puissance du corps dans ses tâches quotidiennes. Inversement, une faiblesse à ce niveau mettait un doute sur la capacité de l'individu à être mâle. Pour les auteurs, il était aussi nécessaire de prouver les capacités de leurs personnages, afin qu'il soit crédible et qu'il inspire la population, car si le consommateur était satisfait, il serait fidèle au héros sériel. Or, le prolétaire était, dans les années trente, désespérément à la recherche de ces démonstrations de force dans la fiction. Si, au début du siècle, la puissance musculaire était aux yeux de la communauté une preuve de la capacité de l'ouvrier à résister et à survivre au sein de l'entreprise<sup>234</sup>, ce n'était plus du tout le cas durant la crise économique. C'est ainsi, par exemple, que l'on peut lire que *The Shadow* – même s'il n'est pas vraiment reconnu dans l'univers littéraire pour ses muscles développés – utilise une force hors du commun pour arriver à ses fins : « With a powerful upward heave of

---

<sup>232</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.63.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>234</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.314.

almost superhuman strength, he levered the big device endwise through the window<sup>235</sup>. » Le fait que Grant précise l'aspect presque surnaturel de la chose indique tout à fait son intention d'accentuer ce trait masculin chez son personnage. Si la force était appréciée dans les rues de New York ou de Chicago, elle était par contre capitale dans la jungle. La possibilité de lutter contre les ennemis ou les bêtes sauvages qui guettaient le héros était inhérente à la survie. La perception de masculinité en était bien entendu décuplée, comme l'indique Mathieu Letourneux : « Le discours, parce qu'il est caricatural, exprime une vision, sous-jacente dans beaucoup de romans d'aventures, qui associe le monde sauvage et la virilité. Cette virilité s'exprime à travers le choix d'un certain nombre de valeurs qui sont l'apanage des hommes : la force physique, le courage, la résistance<sup>236</sup>. » Dans les textes de Burroughs, on observe cette relation entre danger, puissance musculaire et masculinité : « Tarzan represented Burroughs' conception of the perfect man, a spectacular nude figure of strength, beauty, virility, violence, and command who extended many of the themes popularized by Sandow<sup>237</sup>. » Cet avantage du roi de la jungle sur les hommes de la ville est intrinsèquement relié à son apprentissage en milieu hostile : « Though but ten years old he was fully as strong as the average man of thirty, and far more agile than the most practiced athlete ever becomes<sup>238</sup>. » À l'âge adulte, cette force n'est qu'amplifiée. La comparaison qu'entreprend Burroughs entre les deux Lords Greystoke lors d'un combat contre un tigre permet d'observer que la puissance de Tarzan n'est pas que le résultat de ses nobles gènes : « With lightning speed an arm that was banded layers of iron muscle encircled the huge neck, and the great beast was raised from behind, roaring and pawing the air—raised as easily as Clayton would have lifted a pet dog<sup>239</sup>. » Cette puissance surhumaine de Tarzan montre à la fois les capacités qu'il a développées à travers son éducation hors des cités (il s'agit du principal message lancé par Burroughs dans son œuvre) et une virilité affirmée par la défense de ceux qui ne sont pas aptes à se défendre. La présence d'une pléthore de références à la

---

<sup>235</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.78.

<sup>236</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.285.

<sup>237</sup> John Kasson, *op. cit.*, p.2303.

<sup>238</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.38.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.120.

force physique dans la pulp fiction n'étonne pas du tout Erin A. Smith, qui relie directement le tout à l'impossibilité pour les hommes de l'entre-deux-guerres de réaliser leur masculinité : « Performing and reading heterosexual manliness mattered so much to white working class readers during this period precisely because the workplace autonomy and homosexual bonding that had anchored their gender and class identities were increasingly untenable<sup>240</sup>. »

Cette performance essentielle en particulier à la remasculinisation des prolétaires se faisait aussi par la violence. Les héros de pulp fiction, généralement hommes d'action et de courage, se doivent parfois de combattre leurs ennemis, voire même de leur enlever la vie, lorsque nécessaire, pour arriver à leur but. Ce devoir n'était certainement pas sans rappeler aux lecteurs l'importance, quelques années plus tôt, du rite initiatique qu'était le combat<sup>241</sup>. En réactualisant cette habitude, les détectives et les aventuriers étaient dotés d'une grande virilité. Cette conception de la violence comme symbole des mâles n'est pas sans rappeler la littérature « red-blooded », au début du XX<sup>e</sup> siècle, qu'évoque notamment Richard Slotkin, dans *Gunfighter Nation*<sup>242</sup>. On peut par exemple noter la détermination de John Tattersall Lacy alors qu'il tente de s'échapper du repère de Scarlet Ace. Le détective utilise froidement une bonne dose de violence pour se défendre contre l'assaillant, décrit comme étant « heavy, powerful looking, with thick shoulders and squat, bullet heads » et un « prizefight[er]<sup>243</sup> » : « His victim had no chance to cry out. Tattersall Lacy's gun swung against the fellow's temple like a swift glitter of light. He saw the mouth fly open and the eyelids quiver. The man collapsed like a poled ox<sup>244</sup>. » Le détective n'hésite pas à utiliser la violence et la force physique pour protéger la vie de la femme qui l'accompagne et la sienne. Toutefois, il fait aussi preuve de retenue. Cette notion est très importante, car même s'il affiche un très grand sang-froid lors de ses affrontements avec les criminels, le détective reste profondément attaché à la justice et à son code d'éthique. Il se doit donc d'utiliser la force avec justesse,

---

<sup>240</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.119.

<sup>241</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.315.

<sup>242</sup> Richard Slotkin, *op. cit.*, p.157.

<sup>243</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.7.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.13.

comme l'explique notamment Cawelti : « For the hard-boiled hero, violence is a test of honor and integrity, a means of proving an individual code of morality that transcends both the law and the conventional morality of society. He is prepared to risk his life in man-to-man confrontations with the criminal. But it is also significant that he uses his violent abilities with extreme moral restraint<sup>245</sup>. » La masculinité dégagée par le détective n'est donc ici pas contradictoire : la violence, certes, prouve sa virilité, mais la restreinte, elle, montre son dévouement à la justice et à l'éthique, valeurs indiquées plutôt comme masculines. Race Williams illustre le même genre de réflexion alors qu'il croit être suivi par des criminels. Se préparant à les coincer dans une ruelle pour les assassiner, il comprend à la voix tremblante d'un des assaillants qu'ils ne sont pas armés et qu'ils ont peur. Au lieu d'user de violence gratuite, le détective se dit : « The temptation to lift my gun and smack him one was strong but I didn't. It wasn't a big heart or a sensitive conscience that made me hesitate. Just common sense and the hope of a long life. So I resisted temptation, put business before pleasure and saved this bird a ride in an ambulance<sup>246</sup>. » Daly précise bien dans cet extrait les raisons qui motivent les actions de son personnage. Comme il n'est pas nécessaire de faire preuve de violence, il se retient.

Les récits d'aventures offrent eux aussi bon nombre d'exemples de scènes de violence, mais la restriction morale qui justifie les décisions des fins limiers n'affecte pas les explorateurs. Il est possible de lire « Golden Lure » pour trouver un combat improvisé du second de Captain Crash dans le but de sauver une jeune femme en détresse. Alors qu'elle est rudoyée par un homme qui désire lui soutirer des informations sur un trésor, le héros saute dans l'action au risque de sa vie : « Arkwright could stand it no longer. He gripped his club, and with a yell smashed the window. In a moment he was through the hole, gashed and bleeding. He brought the weapon down with all his strength on Miguel's arm, and a cry of pain came from the fellow<sup>247</sup>. » Contre l'antagoniste et ses hommes de main, Arkwright se fait finalement capturer. Le pirate, dans son action, a néanmoins fait preuve de courage, sa

---

<sup>245</sup> John G. Cawelti, *op. cit.*, p.167.

<sup>246</sup> John Carroll Daly, *op. cit.*, p.3.

<sup>247</sup> George Goodchild, *op. cit.*, p.6.

force devenant son principal outil de défense. Le même genre de combat se retrouve aussi dans l'aventure de Tate Shevlin, signée Robert Leslie Bellem. Pris en souricière par quatre hommes forts du général Fang Ling, l'ancien marine n'a d'autre choix que d'utiliser sa force brute pour se défendre. Assailli par une multitude de coups de pied et de coups de poing et sévèrement amoché, Shevlin réussit tout de même à ramper jusqu'au corps d'un homme qu'il avait précédemment assommé par étranglement pour trouver son fusil encore chargé. Il n'hésite alors pas à faire preuve d'une violence sanglante : « His shot took the closest pirate squarely between the man's slanting almond eyes. The brigand screamed as he toppled forward, blood and brains spewing forth from his crushed skull ». Puis, « Tate Shevlin propped his sagging back against the wall and prepared to sell what remained of his life as dearly as possible<sup>248</sup>. » Cette manifestation de violence illustre bien le fait que la violence était parfois nécessaire pour affirmer la masculinité des personnages dans les œuvres de pulp fiction.

Si la force était souvent nécessaire pour combattre le crime, les héros de pulp fiction devaient aussi parfois se rabattre sur leur agilité et leur rapidité d'esprit pour se sortir de situations fâcheuses ou pour réussir leur mission. Le meilleur exemple est celui de *The Shadow*. Circulant dans les ombres pour ne pas être aperçu, il tient directement de cette qualité son avantage sur les criminels. L'installation qu'il fait d'un système d'écoute chez le gangster Goldy Tancred illustre très bien cette agilité dont il profite. La description de ses actions est probante : « With calm precision, the strange visitant moved the bookcase slightly away from the wall, and attached a small instrument. [...] The operation here required a multitude of details. When it was completed, The Shadow stepped back and viewed the completed job with the light of his tiny torch<sup>249</sup>. » Son agilité semble aussi l'aider dans des situations plus dangereuses. En effet, au moment où il identifie le lieu où étaient regroupés les gangsters, *The Shadow* escalade un gratte-ciel de New York pour profiter de l'effet de surprise : « The Shadow had conquered smoother surfaces than this, but to-night, he fought with terrible hazards. Speed was essential; and he acquired it, despite the menace of the

---

<sup>248</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.14.

<sup>249</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p. 21-22.

terrific wind that whirled the folds of his cloak<sup>250</sup>. » À trois cents mètres au-dessus du sol, le détective se déplace avec assurance sur les parois grâce à ses habiletés. La précision qu'utilise Aurelius Smith auprès de Senga est aussi un bon exemple de cette possibilité d'avoir des comportements mâles malgré le peu de force démontrée dans certains exercices. Alors qu'il s'aperçoit que sa compagne est blessée au poignet, il entreprend de changer son bandage très doucement : « his slender fingers were gently, very gently, untying and removing the crumpled handkerchief from the girl's wrist. So deftly and so gently did he work that she sat quite still and watched him. No doctor could have applied the oil more softly or tied the bandage more expertly<sup>251</sup>. » Dans la douceur de ses mouvements, le détective adopte une attitude paternaliste qui le valorise aux yeux du lecteur.

D'une façon un peu plus exubérante, Dan Turner montre aussi toute son agilité. Au moment de quitter l'appartement d'un suspect dans l'enquête sur le meurtre d'une compétitrice dans un concours de beauté, le détective propose d'utiliser sa voiture, un coupé sportif beaucoup plus rapide que le véhicule d'urgence du chef de police qui l'accompagnait. Dans une pause narrative, l'auteur décrit sur plusieurs lignes la progression des deux personnages. Aucunement pertinente au déroulement de l'action, cette description permet par contre de définir un peu plus les qualités masculines du héros : « We left Donaldson's official car parked at the curb, and used my jalopy because it was faster. In spite of the knife-wound in my arm, I drove; and I went like hell that new hack of mine was a speedy sled. I held it around ninety, and to hell with traffic<sup>252</sup>! » Cet extrait laisse penser que Bellem tentait bel et bien, à travers la description du parcours de Turner, de mettre en valeur les facultés de son personnage, avide de vitesse et de sensations fortes.

Pour sa part, l'instinct sauvage de Conan s'apparente aussi à cette conception de la virilité. Pendant que Valéria et lui sont poursuivis par un dragon, le barbare tente tout pour mettre en sûreté la pirate. Même victime d'un choc très violent, le guerrier se fie à son instinct et réussit à reprendre le dessus pour secourir la femme :

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>251</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.5.

<sup>252</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p. 6.

« Convinced that his death was upon him, the Cimmerian acted according to his instinct, and hurled himself full at the awful face that was bearing down on him. He leaped, slashing like a wildcat, felt his sword cut deep into the scales that sheathed the mighty snout— and then a terrific impact knocked him rolling and tumbling for fifty feet with all the wind and half the life battered out of him. How the stunned Cimmerian regained his feet, not even he could have ever told. But the only thought that filled his brain was of the woman lying dazed and helpless almost in the path of the hurtling fiend, and before the breath came whistling back into his gullet he was standing over her with his sword in his hand<sup>253</sup>. »

Les capacités physiques que nous avons observées permettent toutes aux auteurs de clarifier la masculinité de leurs personnages aux yeux des lecteurs. Ceux-ci retrouvaient chez leurs héros de fiction les caractéristiques anciennement attribuées à la virilité, comme la force physique et la violence, qui pouvaient légitimer la place d'un ouvrier sur le lieu de travail et au sein de ses confrères<sup>254</sup>.

### 2.3.3 Les facultés intellectuelles

La Grande Dépression a par contre peut-être eu une importance sur la représentation des facultés intellectuelles des héros de pulp fiction. En effet, le peu d'emplois disponibles pour les ouvriers à la suite de la crise économique a convaincu plusieurs d'entre eux de suivre des cours supplémentaires pour avoir accès aux postes supérieurs et augmenter la taille de leur chèque de paie. Dans les annonces publicitaires affichées dans les revues, il y avait effectivement à l'époque de nombreuses références à l'importance de suivre des formations de gestion pour obtenir de meilleurs emplois<sup>255</sup>. Le fait que des compagnies offraient souvent des livres permettant aux ouvriers de se spécialiser indique qu'il s'agissait vraiment d'une préoccupation pour ceux-ci.

Bien que les auteurs de fiction n'en faisaient pas leur caractéristique principale, plusieurs d'entre eux, vu l'intérêt que la population vouait aux cours supplémentaires, ont donné une bonne capacité cognitive à leur héros. Par exemple, on peut observer que John Tattersall

---

<sup>253</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.33.

<sup>254</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.313.

<sup>255</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.63.

Lacy possède une intelligence au-dessus de la moyenne : « No one, however, except a handful of trusted men, would ever dream that behind the smiling eyes of this quiet ex-major of marines was the keen, ruthless brain that had organized Amusement, Inc<sup>256</sup>. » Le détective serait ainsi doté d'une facilité de gestion, car il possède les facultés lui permettant de mettre en place un groupe secret visant à purger la ville de ses criminels. On voit aussi que Lacy est assez cultivé au moment où il visite une galerie d'art. Celui qui est décrit comme étant « well-bred and sophisticated<sup>257</sup> » s'extasie devant une œuvre de Dedagne : « His eyes encountered a slim little nude by Dedagne on the wall in front of him. Lovely, by gad! He studied the etcher's inscription: Silver Birch. Beside a young birch tree the artist had etched a slim virginal figure with bud-like breasts, wind-tossed hair and arms flung aloft<sup>258</sup>. » Encore une fois, Tinsley s'assure d'affirmer l'appartenance de son personnage à la classe populaire en faisant soupirer son détective devant le prix de l'œuvre d'art, signe qu'il ne possède pas le goût du luxe.

On retrouve aussi la valorisation des facultés intellectuelles dans les enquêtes de The Shadow. Ce dernier ne fait pas partie de ces détectives hardboiled qui combattent le crime à mains nues; il analyse les preuves dans son laboratoire, construit des dispositifs d'écoute et joue de ruse pour coincer les criminels. Les références faites par Grant à l'intelligence du détective sont nombreuses : « Through a perfected mechanism of his own invention, The Shadow now had the communication that he desired<sup>259</sup>. » Puis, avec les preuves recueillies, il pouvait tenter d'identifier le coupable, grâce à sa logique implacable : « The Shadow waited. His keen brain had been wrestling with this problem for hours<sup>260</sup>. »

Toutefois, ces facultés sont moins valorisées chez les fins limiers des années folles. Race Williams, fier représentant de la classe populaire, ne se reconnaît pas dans ces exercices mentaux. Il préfère se fier à ses capacités physiques et son sens de l'observation que sur son

---

<sup>256</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.1.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.22.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.70.

intelligence pure : « I have brains, I suppose. We all have. But a sharp eye, a quick draw, and a steady trigger finger drove me into the game<sup>261</sup>. » Dès la première page de « The Snarl of the Beast », la narration indique que les compétences du détective ne se reposent pas sur sa réflexion ou sa logique. Williams suggère aussi un peu plus loin que ses connaissances les plus indispensables sont celles qu'il a acquises par son expérience dans la rue. Les livres et les études ne sont pas pour lui, car tout ce dont il a besoin, il l'a obtenu en travaillant : « I'm not quoting from books; I get all my knowledge from life, and when you get a lesson out of life it sticks<sup>262</sup>. »

Le cas de Tarzan semble aussi suggérer que la meilleure éducation est celle provenant de l'expérience. Toutefois, son message est un peu plus nuancé que celui propagé dans les aventures de Race Williams. Burroughs vante régulièrement l'intelligence de son personnage, faisant partie du tout composant la perfection du jeune homme :

« Squatting upon his haunches on the table top in the cabin his father had built – his smooth, brown, naked little body bent over the book which rested in his strong slender hands, and his great shock of long, black hair falling about his well-shaped head and bright, intelligent eyes – Tarzan of the apes, little primitive man, presented a picture filled, at once, with pathos and with promise – an allegorical figure of the primordial groping through the black night of ignorance toward the light of learning<sup>263</sup>. »

Le fait qu'il acquière de lui-même les bases de la lecture et qu'il soit autodidacte dans ses apprentissages participe aussi à cette conception de Tarzan :

« And so he progressed very, very slowly, for it was a hard and laborious task which he had set himself without knowing it – a task which might seem to you or me impossible – learning to read without having the slightest knowledge of letters or written language, or the faintest idea that such things existed<sup>264</sup>. »

Bien que ce ne soit normalement pas par la lecture de livres que les mâles établissaient leur masculinité, il reste que l'effort fourni par Tarzan pour acquérir toutes ces connaissances,

---

<sup>261</sup> Carroll John Daly, *op. cit.*, p.1.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>263</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.53.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.54.

à la fois par les expériences dans la jungle et par ses trouvailles dans la bibliothèque de son père, fait de lui un individu autonome et autodidacte. Toutefois, on remarque que cette curiosité intellectuelle et cette facilité d'apprentissage attribuées à Tarzan par Burroughs semblent n'être encore une fois que dans le but d'identifier la race et la classe du jeune homme comme supérieures. Ainsi, on retrouve dans le texte des références comme : « With the help of the great dictionary and the active intelligence of a healthy mind endowed by inheritance with more than ordinary reasoning powers he shrewdly guessed at much which he could not really understand, and more often than not his guesses were close to the mark of truth<sup>265</sup>. » Ces extraits indiquent la supériorité de l'esprit de Tarzan à celui des singes et celui des hommes des classes inférieures de la société, respectivement. Loin de servir à la réussite de ses missions, cette instruction dont il se dote ne lui permet que de se distinguer des autres par ses origines et ses gènes, ce qui ne correspond pas aux valeurs que colportent la pulp fiction des années trente, lesquelles valorisent l'instruction pour faciliter la recherche d'emplois.

De plus, on remarque que chez Burroughs, l'éducation des hommes ne permet pas de réaliser la masculinité. Au contraire, celle-ci ne fait qu'accentuer le déficit de ces aventuriers éduqués dans un monde sauvage comme celui de la jungle africaine. Il est important de noter la tendance à utiliser le terme « impractical » pour décrire ces hommes instruits. Par exemple, Jane Porter plaint son père pour cette caractéristique de sa personne : « The poor dear is SO impractical<sup>266</sup>. » Le ton infantilisant et ridiculisant attaché à cette remarque montre bien que l'auteur semble désireux d'afficher ce défaut chez ce personnage et son assistant. Il s'agirait même pour Burroughs du résultat d'une hypercivilisation, dans laquelle les individus sont éduqués au point où ils deviennent improductifs<sup>267</sup>. On peut observer ce fait lorsque, même dans une situation délicate, les deux intellectuels ne pensent pas à se défendre ou à se protéger : « It never occurred to either of these impractical theorists to call aloud on the chance of attracting their friends' attention<sup>268</sup>. » Selon John Kasson, ce serait le point central

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>267</sup> John Kasson, *op. cit.*, p.3056.

du message de *Tarzan of the Apes* : « Faced with the basic challenges of survival in the wild, the passengers' education proves worthless. The jungle that is an open book to Tarzan is to them an unknown and frightening hieroglyph<sup>269</sup>. » Pour Burroughs, l'humain serait en proie à l'échec, s'il devait continuer à s'éduquer et à s'établir dans d'aussi grandes cités.

Cette vision de la société en déclin est aussi partagée par Howard, dans *Red Nails*. Le lecteur dénote assez facilement le côté sauvage de Conan, qui, en milieu naturel, offre au barbare une habileté supérieure à celle des gens civilisés : « He was a barbarian, and the terrible patience of the wilderness and its children was as much a part of him as his lusts and rages. He could endure a situation like this with a coolness impossible to a civilized person<sup>270</sup>. » Toutefois, on remarque que le créateur du barbare cimmérien accorde une certaine importance à la curiosité intellectuelle et à la réflexion. Si ce n'est pas dans les livres qu'il fait ses recherches, Conan utilise tout de même ses connaissances pour apprivoiser son environnement et explorer des territoires sans tomber dans des embuscades. On peut souligner l'enquête que fait le barbare pour étudier la ville en apparence inhabitée dans laquelle il compte entrer : « That bolt's freshly broken. Rust has eaten nearly through it. If the people ran away, why should it have been bolted on the inside<sup>271</sup>? »

À la fois dans les œuvres de détectives et d'aventuriers des années trente, on peut remarquer cet attrait, souvent dissimulé, pour les facultés cognitives des héros. Loin de participer activement à l'affirmation de la virilité des personnages, il reste que l'attention sur les connaissances et la curiosité intellectuelles des protagonistes était répandue dans la pulp fiction.

---

<sup>268</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.115.

<sup>269</sup> John Kasson, *op. cit.*, p.3069.

<sup>270</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.18.

<sup>271</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.44.

## 2.4 Conclusion

L'étude de toutes les variables menant à la naissance d'un personnage de mâle viril dans la pulp fiction montre qu'il était beaucoup plus complexe de créer des protagonistes qui allaient bien se jumeler aux inquiétudes vécues par les prolétaires de l'époque que ne le laissait paraître ce genre littéraire aux textes à l'univers simpliste écrits machinalement.

Nous avons observé que l'expertise, le dévouement à la cause et l'honnêteté menaient tous trois à la remasculinisation métaphorique du lecteur. La pulp fiction de détectives et d'aventuriers, moulée autour de valeurs viriles, créait un monde où les justiciers, libres et autonomes, attrapaient, grâce à leur savoir-faire, les criminels pédants et corrompus pour la simple satisfaction d'avoir participé à la purge de la ville ou d'avoir sauvé une jeune femme en détresse; elle créait un monde où des Américains, explorant des contrées éloignées, luttèrent et l'emportèrent contre des animaux sauvages ou des étrangers pernecieux qui tentaient d'avoir le dessus sur eux; et elle créait un monde dans lequel toutes ces valeurs ne pouvaient qu'assurer un destin heureux à leur héros favori, qui, malgré les nombreux périls qu'il affrontait nuit et jour, menait à bien sa mission. Cela est d'autant plus vrai durant la Grande Dépression, car les pulps se révélaient être un divertissement abordable pour la population appauvrie. Les thèmes de la vengeance et de la restriction, par exemple, apportent une teinte différente à l'imaginaire du dévouement chez les prolétaires. Bien que la représentation de la masculinité dans la pulp fiction soit en continuité avec celle de l'après-guerre, la variable économique aurait bel et bien apporté des modifications dans la production littéraire et dans les thèmes choisis par les auteurs pour construire des personnages qui pourraient rassurer les lecteurs. La représentation du corps masculin semble aussi évoluer à l'aube des années trente. Si les muscles et la force physique restent prioritaires dans la performance de la virilité, l'apparence de l'homme subit quelques modifications, notamment dans la vision des vêtements. En effet, le héros de pulp fiction ne choisit plus ses vêtements par style ou par identification de classe, mais bien par utilité. Cela concorde avec l'aversion pour le luxe qu'ils affichent régulièrement dans les textes.

Au final, on observe que les personnages de fiction étaient méticuleusement construits pour répondre aux moindres craintes vécues par les prolétaires de l'entre-deux-guerres, comme l'exprime très bien Michael Kimmel : les éditeurs de pulps « were equally concerned

with helping men cope with increased pressures, scale back their expectations, or at least provide momentary escape. There were rumblings of discontent among American men between the wars, and the fiction of the era expressed it eloquently<sup>272</sup>. » Bien que les troubles étaient sensiblement les mêmes, les nouvelles données économiques découlant de la Grande Dépression ont modifié les habitudes de consommation des hommes des classes populaires, mais aussi leurs inquiétudes qui se voyaient ajoutées de quelques-unes de plus, cette fois-ci, de nature économique.

---

<sup>272</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.213.

## CHAPITRE III

### LA RELATION DE L'HOMME AVEC L'AUTRE : LA FEMME ET L'ÉTRANGER COMME FAIRE-VALOIR D'UNE MASCULINITÉ EN PÉRIL

#### 3.1 Introduction

Nous avons observé dans le dernier chapitre comment la construction intrinsèque d'un héros masculin de pulp fiction passait par des traits de caractère ou de corps reconnus socialement comme virils. Bien qu'elles constituaient des éléments clés dans la perception du lecteur du protagoniste mâle, ces caractéristiques n'étaient pas les seules voies empruntées par les auteurs pour valoriser la masculinité dans leurs textes. En effet, les personnages qui entouraient le héros étaient aussi inclus dans la mécanique de création de la virilité. Les alliés comme les ennemis, par leurs actions et leur physique, agissaient dans le texte de fiction comme faire-valoir pour placer le héros sur un piédestal. Dans ce chapitre, nous nous pencherons justement sur cette logique qui, par l'insertion chez les personnages secondaires de traits parfois discrètement glissés entre deux lignes, mais souvent grossièrement étalés à la vue du lecteur, assurait au héros la reconnaissance de ses qualités masculines.

Pour ce faire, nous nous concentrerons tout d'abord sur le personnage de la femme dans les textes d'aventuriers et de détectives de pulp fiction durant l'après-guerre. Durant cette période, la femme prend de plus en plus sa place dans la société. Au travail comme à la maison, mais aussi dans les lieux publics, elle s'exprime plus facilement, prend des décisions plus régulièrement et se voit aussi attribué un salaire, qui lui permet de faire ses propres dépenses. En conséquence, l'homme, qui autrefois régnait en roi et maître sur sa famille et sa communauté, observe tous ses repères de masculinité s'évaporer un à un. L'homogénéité qui caractérisait les lieux de travail et les bars se métamorphose sous ses yeux à l'arrivée des femmes. La pulp fiction offrait dans ses pages une échappatoire non seulement par la représentation de héros d'une force et d'un dévouement hors du commun, mais aussi par

l'inscription dans la structure même du texte de personnages féminins perçus comme inférieurs aux hommes. D'une beauté rare, ces femmes pouvaient facilement trouver leur chemin entre leurs ennemis par la séduction et le charme, mais se faisaient inévitablement prendre à leur jeu un jour ou l'autre. Faibles et sans recours, elles remettaient leur destin entre les mains du héros, qui, en sauveur, démolissait les remparts des antagonistes pour les ramener, saines et sauvées, en lieu sûr. Caricaturale, cette méthode de représentation du féminin se retrouvait très souvent dans les œuvres de pulp fiction, car elle rassurait le lecteur mâle.

Nous nous intéresserons aussi au personnage de l'étranger, qui peuple en particulier les œuvres d'aventures, mais qu'on retrouve aussi régulièrement dans les textes policiers. L'entrée au pays de plus en plus d'immigrants durant l'entre-deux-guerres avait aussi comme effet de nuire à l'homogénéité des communautés ouvrières de Caucasiens américains. Si la présence accrue des femmes au travail inquiétait les hommes, celle des immigrants l'était tout autant, alors que ceux-ci ne cessaient d'occuper de nouveaux postes dans les entreprises sans toutefois posséder tout le bagage et l'expérience requis pour obtenir la reconnaissance de leurs collègues masculins. Encore une fois, les travailleurs blancs caucasiens ont retrouvé une certaine valorisation de leur pensée dans la fiction des pulps. En effet, on remarque que les personnages d'étrangers dans les magazines des années trente sont généralement présentés comme plus faibles. Leur corps est normalement plus menu que celui du héros, et leur courage apparaît comme pratiquement absent. N'affichant donc que très peu des caractéristiques reconnues comme viriles dans la société de l'époque, les étrangers étaient considérés comme inférieurs à l'Américain. L'Autre est aussi régulièrement inséré dans la pulp fiction comme antagoniste. Bien qu'il occupe parfois le rôle d'adjuvant dans la mission du héros – ce rôle est souvent très effacé ou parfois remplacé dans un retournement de situation, – la plupart du temps, c'est dans le siège de l'ennemi que l'étranger occupe le plus de place. L'étrangère constitue pour sa part, comme on peut le penser, un alliage des caractéristiques des personnages féminins et étrangers; à la fois séductrice et insidieuse, elle réussit plus d'une fois à tromper le héros.

### 3.2 Séductrice et fragile : la femme comme agent de remasculinisation

L'étude de la femme dans la pulp fiction d'aventures et de policiers permet d'illustrer la grande similitude qui unit ses représentations. Comme sortis d'un moule, les personnages féminins semblent posséder des caractéristiques communes qui servaient de point de repère pour les lecteurs. Ces traits attribués aux femmes avaient pour raison d'être de rassurer l'homme qui voyait son univers restrictif infiltré par elles. Dès les années folles, il est possible de trouver des traces de ces inquiétudes quant à l'autorité accrue que possédaient les citoyennes. Selon Michael Kimmel, « the chief problem seemed to be women, both at work and at home, as coworker, as mother and as symbol. Everywhere men looked, there were women. Work itself was seen as increasingly feminized, with more women employed in increasingly feminine offices - hardly the world of real men at all<sup>273</sup>. » Afin d'éviter une certaine démasculinisation de leurs employés, de nombreuses entreprises organisaient des retraites réservées aux hommes<sup>274</sup>. Celles-ci assuraient aux travailleurs mâles un lieu stérile dans lequel ils pouvaient réaliser leur virilité entre eux. Durant les années trente, le problème était loin de se résorber, alors que la crise économique mettait année après année de nombreux hommes à la rue. D'aucuns ont tenté de placer le blâme de cette situation difficile sur la présence des femmes au travail. Norman Cousins, par exemple, avait même suggéré le renvoi immédiat de toutes les ouvrières afin de redonner ces emplois aux hommes<sup>275</sup>. Même dans les lieux publics, les hommes constataient des fractures dans les joints étanches qui les séparaient du reste de la société. En effet, les études sur la consommation d'alcool et de cigarettes au début des années trente montrent une forte hausse des achats de ces produits chez les femmes. On peut lire, dans *Since Yesterday*, de Frederick Allen, que

« a phenomenon which had been conspicuous during the nineteen- twenties, when women smokers invaded the club cars of trains and women drinkers invaded the speakeasies, appeared to be continuing: there were fewer and fewer bars, restaurants, smocking cars, and other haunts set apart for men only: on the whole men and women

---

<sup>273</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.197.

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.199.

were spending more of their time in one another's company and less of their time segregated from one another<sup>276</sup> ».

Dans la pulp fiction, les femmes étaient toutes d'une incroyable beauté et usaient avec doigté la séduction auprès des mâles qu'elles rencontraient. Souvent objectifiées, elles apparaissaient dans ces pages comme prêtes à assouvir les moindres désirs du héros. Rassurés par l'attrait de la femme pour le corps masculin, les lecteurs étaient d'autant plus satisfaits de constater dans les magazines la nécessité de celle-ci d'être protégée. Son rôle dans l'histoire ne se résumait la plupart du temps qu'à matérialiser sa vulnérabilité et son infériorité.

### 3.2.1 Le corps féminin

Une des caractéristiques communes que l'on retrouve chez presque toutes les femmes de la pulp fiction est l'apparence raffinée. Tous les critères de beauté s'y retrouvent : les longs cheveux, la taille de guêpe et les jambes élancées ne sont que quelques exemples des nombreuses caractéristiques attribuées aux personnages féminins durant les années trente. Cette tactique employée par les auteurs avait entre autres bien entendu pour but d'aguicher et d'attirer les lecteurs mâles à la recherche de quelque érotisme que ce soit. Dans la fiction de policiers, par exemple, on observait des femmes belles et distinguées kidnappées ou recherchées par des criminels endurcis demandant de l'aide au héros détective pour les sortir de leur cauchemar. D'autres, par contre, revêtaient le costume de criminelles envoûtantes dont les filets réussissaient – momentanément, faut-il le dire – à tromper et capturer le détective. Le cas de Zita, jeune femme rencontrée par John Tattersall Lacy dans le texte « House of Crime », constitue un très bon exemple du personnage féminin au corps envoûtant. Tinsley la présente d'ailleurs comme suit : « Her beauty was of the type that compels attention. She was no ordinary pretty girl in a smart Fifth Avenue frock. She was the serene embodiment of what most pretty girls never become – a really beautiful woman. Her hair and eyes were dark, her skin flawless, the curve of her figure a smooth, graceful perfection<sup>277</sup>. » Bien qu'elle n'offre pas beaucoup de détails concrets, cette description illustre tout de même le *modus operandi* de la création des personnages de femmes dans la

---

<sup>276</sup> Frederick Lewis Allen, *op. cit.*, p.116.

<sup>277</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.2.

pulp fiction : non seulement est-elle très belle, mais elle est beaucoup plus belle que les autres. Sans défaut, elle incarne même la « perfection ». Comme pour laisser chaque lecteur compléter la description avec ses propres préférences en matière d'apparence féminine, on couche sur papier le portrait vague d'une jeune femme avec pour seule spécification quelques détails plus ou moins restrictifs et la mention d'une beauté hors du commun. On retrouve le même schéma dans le texte « Beyond Justice » de Robert Leslie Bellem. En effet, la position de juge à un concours de beauté proposée au protagoniste amène la présentation de plusieurs femmes à l'apparence recherchée. On lit qu'Estrellita Souzan avait des cheveux « as black as midnight, and her dark eyes flashed like two shining black stars. Her body was not too thin and not too lush. It was just right. She had hips, and she had breasts – feminine without being ostentatious. And her skin was as smooth as creamy ivory<sup>278</sup>. » L'hésitation de l'auteur que l'on pouvait voir dans « House of Crime » se retrouve aussi dans le texte de Bellem : le personnage féminin principal se doit d'être le plus près possible des critères de beauté du lecteur. La narration suggère ainsi quelques détails, mais l'auteur minimise les risques de déplaire au consommateur : ce dernier a toute la latitude voulue pour appliquer sur la femme tous ses désirs.

Dans la fiction d'aventures, on observe un phénomène identique. Sans trop de détails, Sheehan présente dans « The Green Shiver » la jeune Américaine kidnappée par un dictateur asiatique comme ayant « a face that was lean and delicate, very beautiful » et comme « a girl in a dream<sup>279</sup> ». Les aspects de la minceur et de la délicatesse reviennent souvent dans les descriptions des femmes dans la pulp fiction. Ces traits, régulièrement présents dans les critères de beauté, symbolisent aussi la faiblesse et la vulnérabilité qui, on le verra un peu plus loin, sont deux caractéristiques de la femme qui plaisaient beaucoup au lectorat masculin. Dans le texte « The Golden Amazons of Venus », écrit par John Murray Reynolds, on remarque encore une fois le même genre de description de la femme en péril : « a woman straight and clean-limbed and beautiful, with long blonde hair that hung nearly to her waist.

---

<sup>278</sup> Robert Leslie Bellem, « Beyond Justice », *op. cit.*, p.2.

<sup>279</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.6.

She had blue eyes<sup>280</sup> ». Que ce soit un récit policier ou d'aventures, on s'aperçoit donc que la beauté était capitale pour le personnage féminin principal de la pulp fiction.

Si les critères de beauté étaient plutôt évasifs et variables, certains semblaient tout de même faire consensus. La couleur de la peau – ou la blancheur de la peau – était une caractéristique que les auteurs distribuaient à la grande majorité des personnages féminins qui peuplaient leurs textes. En effet, on peut entre autres lire dans l'œuvre de Tinsley que « the woman's beauty was so flawlessly superb » et que « From jeweled shoulder-clasps her bare arms emerged like pale slender ivory<sup>281</sup>. » Un peu plus tard dans le récit, alors que Lacy tarde à trouver une solution pour s'enfuir du repère de son ennemi, le détective retrouve finalement la jeune femme encline à le mener vers la sortie. La narration offerte dans le texte fait de la couleur de la peau de la nouvelle alliée de Lacy une caractéristique identitaire, quand on peut lire : « A white-faced woman and beckoning urgently. The woman was Zita<sup>282</sup>. » La blancheur était même attribuée à des personnages dont les origines ne concordaient pas à un teint de peau caucasien. La Mexicaine Souzan est elle aussi décrite comme étant très blanche, au moment où elle dévoile son corps au détective Dan Turner : « Her coal-black hair hung down around her white shoulders [...]. I never saw skin so white and satin-smooth<sup>283</sup>. » Le choix d'attribuer cette caractéristique à une femme d'origine latine est une décision audacieuse, mais tout à fait révélatrice de l'importance reliée à cet aspect. À cette époque où les tensions reliées à l'immigration étaient assez élevées, on peut penser que les hommes recherchaient une certaine pâleur de la peau dans leurs fantasmes. La femme parfaite possédait ainsi une pigmentation plutôt laiteuse, ce qui la distinguait de ses concitoyennes d'origine étrangère.

Dans la littérature de Howard, la question de la blancheur de Conan a été abordée plus d'une fois, mais elle reste tout aussi pertinente lorsqu'il s'agit de ses nombreuses conquêtes

---

<sup>280</sup> John Murray Reynolds, « The Golden Amazons of Venus », *Planet Stories*, [Document PDF] (1<sup>er</sup> novembre 1939), Vol. 1, no 1, récupéré de *The Internet Archive* <[https://archive.org/details/Planet\\_Stories\\_v01\\_n01\\_1939-11.FictionHouseGorgon](https://archive.org/details/Planet_Stories_v01_n01_1939-11.FictionHouseGorgon)>, p.9.

<sup>281</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.5.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>283</sup> Robert Leslie Bellem, « Beyond Justice », *op. cit.*, p.4.

féminines. En effet, dans *Red Nails*, l'apparence de Valeria est à quelques reprises marquée par sa pigmentation cutanée : « You must be an Aquilonian. The suns of Darfar never burnt your white skin brown. Many a princess would envy you<sup>284</sup>. » Ce commentaire de Conan montre bien le lien unissant la blancheur à la noblesse dans l'univers collectif. Ce teint n'est d'ailleurs pas très éloigné de celui que l'on pouvait voir chez les Amazones vénusiennes de Reynolds. Lorsque Gerry Norton, chef de l'expédition terrienne sur Vénus, aperçoit une femme en train d'être emportée par des hommes reptiles, il s'étonne devant son apparence. Étant une guerrière, ses muscles étaient assez développés, mais sa peau était aussi très pâle, comme dorée : « her skin was about as white as Gerry's own, though it had a faintly tawny tinge so that she appeared all golden<sup>285</sup>. » Dès lors, la femme, blanche et victimisée, devient un personnage vu positivement par le lecteur. En effet, il semble que la pigmentation pâle de la peau permette d'indiquer au lecteur les alliés du héros. Chez Bellem, par exemple, cette logique se remarque facilement. Tout comme Estrellita Souzan, la Golden Girl des aventures de Tate Shevlin est illustrée comme étant très blanche : « Her virginal, unclad body was drawn into a huddled, miserable ball; her bright yellow hair hung over her white shoulders like a protecting blanket of soft spun gold, protecting her from the profaning gaze of the men who had made her captive<sup>286</sup>. » Dans cet extrait, l'auteur met l'accent sur la blancheur de la jeune femme, mais utilise cet attrait comme forme de virginité et de vulnérabilité.

Si le corps féminin, par son apparence dans la pulp fiction, est illustré comme objet rare de beauté, c'est qu'il est aussi objet de désir. En éveillant le besoin d'un certain érotisme chez le consommateur, l'auteur s'assurait une base de lecteurs fidèles. Les magazines entretenaient donc l'image de la femme comme étant une victime (sa pureté risquait à tous les instants d'être profanée par quelconque désir salace d'un ennemi du héros) ainsi qu'une femme fatale<sup>287</sup>. Une des techniques qu'ils employaient pour aguicher le lecteur sans, toutefois, dépasser les limites de la censure était la présentation des femmes dans des vêtements sensuels et moulants. De cette façon, ils pouvaient décrire le corps féminin sans qu'il ne soit

---

<sup>284</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.40.

<sup>285</sup> John Murray Reynolds, *op. cit.*, p.9.

<sup>286</sup> Robert Leslie Bellem, « The Claws of the Dragon », *op. cit.*, p.109.

<sup>287</sup> Caroline Strange et Tina Loo, *op. cit.*, p.45.

dévoilé. Il est possible de prendre en exemple le texte de Tinsley, dans lequel Zita est plutôt érotisée. Quand John Tattersall Lacy se réveille après avoir été enlevé par cette dernière, son regard tombe sur le corps de l'employée du Scarlet Ace : « She had changed from her street costume to sleeveless lounging pajamas of pale water-green silk. [...] She came forward slowly and the loose trousers she wore accentuated the feminine sway of her hips<sup>288</sup>. » Sans trop d'introduction, Tinsley amène la séduisante Zita dans des vêtements plus légers. On retrouve aussi ces éléments descriptifs superfétatoires dans les aventures de Gerry Norton sur la planète Vénus. L'armure des Amazones est très révélatrice : « She was naked except for a scarlet loin-cloth and golden breast-plates<sup>289</sup>. » L'habillement des femmes est ainsi éloigné de sa fonction première afin d'afficher davantage le corps féminin. C'est une tendance qui s'observe de plus en plus dans la fiction durant les années trente et qui est même exacerbée à l'arrivée d'une variante des genres déjà établis dans les kiosques de magazines : les spicy pulps. Ainsi, on pouvait lire dans « Beyond Justice » que les femmes se pavanaient en « abbreviated silken trunks, crotch-high and skintight; and thin wisps of silken bandeaux for brassiere<sup>290</sup>. » Dans le second texte analysé de Robert Leslie Bellem, les circonstances menant à ces descriptions du corps féminin révélé dans des vêtements légers sont plus vagues. Moon Blossom, par exemple, «had exchanged her street-garb for a clinging silken night-dress so sheer that through it he could see every intimate curve of her perfect body. Where her breasts swelled out through the gossamer material, he could discern the soft gleam of pulsating, peach-bloom skin. Her hips swayed seductively as she came toward him<sup>291</sup>. » L'utilisation répétitive de la soie, symbole d'érotisme assez permissif de par sa souplesse, dans la conception des vêtements féminins montre d'ailleurs qu'il s'agit bien d'un leitmotiv dans la pulp fiction.

Les auteurs sexualisaient aussi leurs personnages féminins en les plaçant dans des situations érotiques. Par exemple, au moment où Valeria est kidnappée et retenue prisonnière et dénudée, la narration fait état d'une scène particulièrement accessoire à la progression de

---

<sup>288</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.5.

<sup>289</sup> John Murray Reynolds, *op. cit.*, p.9.

<sup>290</sup> Robert Leslie Bellem, «Beyond Justice», *op. cit.*, p.1.

<sup>291</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.12.

l'action : « The liquor slopped over, stinging her lips, splashing down on her naked breasts<sup>292</sup>. » On retrouve le même genre de référence à l'érotisme du corps de la femme dans « House of Crime ». En effet, Theodore Tinsley ne manque pas de décrire l'apparence ou les mouvements de Zita de façon sensuelle. Il fera entre autres état de l'effet que sa présence a sur le détective : « Lacy felt a faint stirring of his pulse. She was so close to him that he was conscious of the warmth of her body<sup>293</sup>. » À quelques reprises, il fait aussi de courts rappels de la présence de la femme en mentionnant les parties plus érotisées du corps. On peut par exemple lire que « the girl's lovely bosom was heaving<sup>294</sup> » devant la peur que lui causait la vue d'un homme mort. Dans les *spicy*, ces insertions narratives n'étaient que multipliées et approfondies. Les textes de Bellem fournissent une panoplie de ce type de descriptions superfétatoires. Afin d'illustrer le stress et la peur d'Estrellita Souzan lorsqu'elle raconte sa version des faits au détective Turner, l'auteur spécifie qu'elle « drew a deep breath that pouted out her breasts<sup>295</sup>. » Puis, pour lui donner l'air honnête et assuré de la véracité de ses propos, il ajoute : « "But I know I'm right. I feel it—in here." She pressed her naked left breast<sup>296</sup>. » Dans « The Claws of the Dragon », on peut trouver autant de références érotiques au corps féminin. Par exemple, lorsque Tate Shevlin rencontre la Golden Girl pour connaître sa mission, elle lui présente les pierres précieuses qu'il aura à transporter avec lui, qu'elle gardait bien cachées dans un petit sac entre ses seins<sup>297</sup>. À la fin du récit, au moment où elle est capturée et sur le point de se faire violer par le général Fang Ling, on peut lire : « The Golden Girl lay on a softly-cushioned divan. Her arms were tied above her head, so that her perfect breasts thrust upward into tight pink apexes. Coatless and shirtless, Fang Ling leaned over her<sup>298</sup>... »

---

<sup>292</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.137.

<sup>293</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.2.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>295</sup> Robert Leslie Bellem, « Beyond Justice », *op. cit.*, p.4.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>297</sup> Robert Leslie Bellem, « The Claws of the Dragon », *op. cit.*, p.7.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.113.

Tom Pendergast, dans son livre *Creating the Modern Man*, aborde justement ce point commun qui relie un grand nombre de textes de fiction pour homme durant les années trente. En observant l'évolution du magazine *Esquire*, il constate que « the women who appeared in *Esquire* were young, long-legged, and full-breasted, and they seemed to exist to give men pleasure, to acquiesce to men's ever-present sexual urges. By presenting images of such women as the natural object of male desire, *Esquire* made it perfectly clear that its readers were "real men"<sup>299</sup>. » Estrellita Souzan est un exemple probant de cet aspect séducteur de la femme. En cavale, elle se retrouve chez le détective Dan Turner pour le supplier de la protéger. Pour ce faire, elle l'attend patiemment, nue, sous les draps de son lit : « "I need you, Dan Turner. Look – how would you like to see them hang me? How would you like to see this white body of mine turned into cold, lifeless flesh – with the worms eating at it!" She ran her fingers over her breasts, her hips<sup>300</sup>. » Le comportement enjôleur de la femme illustre bien la caractérisation du personnage féminin en objet sexualisé prêt à satisfaire les besoins de l'homme. Chez Howard, par exemple, on précise même que la comparse de Conan se plait à ressentir le regard de désir que pose le barbare sur elle<sup>301</sup>, insistant sur le plaisir des personnages féminins à satisfaire le mâle. Cette appétence masculine, Valeria la perçoit d'ailleurs à de nombreuses reprises durant son périple à Xuchotl. Outre celle du Cimmérien, on peut aussi découvrir l'attirance du roi pour la guerrière : « His flame-lit eyes devoured her, dwelling burningly on the generous expanses of clear white flesh exposed where her shirt and breeches had been torn<sup>302</sup> ». Le corps féminin est ainsi, par sa beauté, inséré dans le texte comme un véritable objet que l'homme se doit de posséder.

L'aventure de Tate Shevlin en Asie permet à Robert Leslie Bellem de montrer toute la passion que l'homme peut avoir pour une femme, tout en évoquant sa volonté de la lier à lui. Dans le cas du mercenaire, la possession de la femme passe par le mariage : « He swallowed hard when he thought of that day when he would remove the golden mask from her features,

---

<sup>299</sup> Tom Pendergast, *op. cit.*, p.213.

<sup>300</sup> Robert Leslie Bellem, « Beyond Justice », *op. cit.*, p.4.

<sup>301</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.40.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.136.

see her true beauty for the first time. Then, perhaps he would learn her name – so that he might change it to Mrs. Tate Shevlin<sup>303</sup>! » La femme fait, dans cet extrait, figure de trophée, que l'aventurier mérite pour toutes les missions menées à l'étranger. Mathieu Letourneux montre d'ailleurs cette relation dans son étude : « Une fois qu'il possède ce corps [viril], c'est-à-dire une fois qu'il est lui-même initié, le héros mérite la femme, étant devenu un homme. Il peut se marier. Mais il doit alors renoncer paradoxalement à l'aventure<sup>304</sup>. » Les actions perpétrées à l'étranger ont prouvé sa valeur, sa virilité, et sa récompense est la femme depuis longtemps promise. L'importance de la posséder – de se l'approprier en apposant son nom dessus – apparait dans le texte par le fait qu'il a hâte de lui attribuer son nom. Parallèlement, le personnage de Zita, dans les aventures de John Tattersall Lacy, est aussi introduit dans l'histoire comme un objet dont on peut prendre possession. Après que la femme eut expliqué au détective, jusqu'alors évanoui, comment elle l'avait fait passer pour son mari pour l'enlever discrètement, Lacy voit une occasion de se venger de sa captivité en justifiant ironiquement ses actions par le fait qu'ils sont mariés :

« "After all, I'm your husband." She fought pantingly to free herself. Her breasts stirred under the green silk. Her slippered feet kicked at him. Lacy in cold anger swept her against him in a crushing embrace and his lips pressed against hers. [...] Lacy held her with a kind of savage triumph for a long heart-hudding instant<sup>305</sup>. »

Même capturé dans le repère de son ennemi, le héros mâle réussit à assurer sa dominance par une démonstration de force contre la femme, qui, depuis le début, avait toujours l'avantage sur lui. Non seulement Zita est-elle dominée, mais elle se retrouve aussi dans une position vulnérable et érotisée dans laquelle l'homme, son mari putatif, peut en faire ce qu'il veut. Caroline Strange et Tina Loo relèvent justement dans leur livre qu'il existe très peu de distinctions entre le comportement normal masculin et la violence sexuelle dans la pulp fiction<sup>306</sup>. Dans sa passion et son envie de posséder la femme, l'homme viril, étant

---

<sup>303</sup> Robert Leslie Bellem, « The Claws of the Dragon », *op. cit.*, p.8.

<sup>304</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.284.

<sup>305</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.6.

<sup>306</sup> Caroline Strange et Tina Loo, *op. cit.*, p.83.

bourru de nature<sup>307</sup>, peut tout à fait la brusquer, voire la blesser, dans ses contacts physiques avec elle.

En territoire étranger, il était de plus possible d'aller encore plus loin : l'exotisme de la situation permettait aux auteurs de repousser les limites tout en montrant la barbarie des autres peuples. Dans « *The Green Shiver* », par exemple, le général de l'armée rebelle met à l'encan une jeune Américaine capturée non loin de la base : « "Who wants her? I'm going to sell her to the highest bidder!" Shattuck could control himself no longer. He hadn't tried to. It was something else controlling him<sup>308</sup>. » L'objet féminin, maintenant victime, fait désormais appel non pas au désir sexuel de l'homme, mais plutôt à son sens chevaleresque de l'honneur. On retrouve aussi une situation similaire dans le texte d'aventures de Bellem. La *Golden Girl* devient un objet de satisfaction pour les troupes asiatiques. Fang Ling s'exclame :

« "Your days will be devoted to pleasure – my pleasure... and – the pleasure of my men! [...] First I shall drink my fill of this glorious golden woman's charms. Then I shall turn her over to my men, that they may slake their thirsts with her beautiful white body and warm their blood in the heat of her passion. And you shall watch as they fondle her – love her<sup>309</sup>! »

Marchandise, elle peut être vendue ou donnée pour satisfaire les besoins des hommes. Représenter la féminité ainsi dans la fiction permettait bien entendu d'attirer les lecteurs mâles à la recherche de ce genre d'érotisme. Nicole Matthews et Nickianne Moody, qui étudient notamment l'utilisation de la sexualité dans la publicité, remarquent l'importance de la promesse de nudité pour séduire le public masculin<sup>310</sup>. Dans *Red Nails*, on remarque d'ailleurs que ce ne sont pas les personnages mâles qui présentent la femme comme un objet sexuel, mais bien l'auteur. Howard utilise effectivement le corps féminin comme appât pour les hommes lorsque Valeria découvre qu'elle était épiée par une espionne du roi de Xuchotl. Afin de lui faire avouer les raisons de sa présence, la guerrière attache la femme sur son lit,

---

<sup>307</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.316.

<sup>308</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.6.

<sup>309</sup> Robert Leslie Bellem, « *The Claws of the Dragon* », *op. cit.*, p.110.

<sup>310</sup> Nicole Matthews et Nickianne Moody, *Judging a Book by its Cover : fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*, Aldershot (R-U), Burlington (VT), Ashgate Pub., 2007, p.28.

puis la fouette. Fritz Leiber soupçonne à ce sujet que Howard avait bien compris l'attrait des scènes érotiques ne comportant que des femmes pour le public mâle : « the thought that girl-whipping-girl may appeal to the male voyeur because the scene involves no male actor of whom he might be jealous (to him it is pure sex — I mean completely useless, like pure mathematics — art for art's sake)<sup>311</sup>. »

Dans « Senga at the Club Hibou », par contre, on ne fait qu'une seule mention de la beauté féminine, et elle n'est pas aussi évocatrice que les textes étudiés plus tôt : « She was slender and dressed in vivid green. Her flaring skirts ended well above her knees. A great mass of fair hair gave her distinction amid the bobbed heads of her sisters. [...] Her face was startling in that it attracted and shocked at the same moment<sup>312</sup>. » La description de l'habillement raccourci de la femme est le seul élément du texte pouvant être attaché à un certain érotisme. On retrouve le même écho dans les écrits de Burroughs. Dans le premier récit des aventures de Tarzan, la relation entre Jane et lui reste très pure et empreinte d'une certaine courtoisie. L'homme de la jungle est, à la rencontre de la femme, fasciné par la blancheur de sa peau : « How beautiful her features! How delicate her snowy skin<sup>313</sup>! » Plus tard, lorsque la jeune femme est capturée par son rival simiesque, Tarzan désire combattre pour défendre Jane, mais aussi pour la posséder, comme on peut le lire lorsqu'elle se réveille : « Jane – her lithe, young form flattened against the trunk of a great tree, her hands tight pressed against her rising and falling bosom, and her eyes wide with mingled horror, fascination, fear, and admiration – watched the primordial ape battle with the primeval man for possession of a woman – for her<sup>314</sup>. » La description de la scène montre tout de même quelques points en commun avec les textes des années trente. On remarque notamment l'attention portée à la poitrine de la femme ou encore la volonté des mâles de la posséder.

---

<sup>311</sup> Fritz Leiber, « Howard's Fantasy » *In The Dark Barbarian That Towers Over All*. sous la dir. de Don Herron, [Édition Kindle], [s.l.], The Cimmerian Press, 2014, 634 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs\\_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr\\_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2](http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2)>, p.436.

<sup>312</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.1.

<sup>313</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.151.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.166.

Toutefois, ces éléments ne semblent teintés d'aucun érotisme. C'est la même conclusion à laquelle on peut arriver à la lecture de « Golden Lure ». Dans une discussion entre Arkwright et Captain Crash, on tombe sur une réflexion sur l'apparence féminine dans la littérature :

« "I know. She was like a dream. Her lips were carmine, her eyes were like silent pools. Her hair was raven black and scented as the jasmine. Her voice was music. She came to you in trouble, prevailed upon your young and tender heart, and heroically you gave her a helping hand." "Do you know her?" gasped Arkwright. "Know her! I've met her thousands of times – in novels. I've seen her in pictures, with her amorous swain yearning in the background. It's the old, old story, Pip. I thought you were a different type of man."<sup>315</sup> »

Comme dans les autres textes des années vingt étudiés, on ne remarque aucune mention à une certaine représentation érotique de la femme. On peut donc penser que l'attrait pour la sexualité et la diminution des personnages féminins en objets sexuels seraient des phénomènes ayant fait leur apparition dans les années trente. Le climat social de cette période pourrait bel et bien en être la cause, car cette place diminuée accordée à la femme permettait à ceux du sexe opposé de reprendre métaphoriquement leur piédestal du début du siècle. De ce fait, l'attrait pour les spicy pulps montre bien que la stratégie d'augmenter l'offre en sexualité permettait d'attirer des lecteurs et de protéger sa part de ce marché littéraire.

### 3.2.2. La fragilité féminine

La dépendance de la femme envers les services que pouvaient prodiguer les hommes était bien entendu un rouage très important dans la remasculinisation des lecteurs. Les textes qui composaient les magazines des années trente répondaient directement à ce besoin en fournissant ce qu'Erin Smith appelle des « woman-free zones<sup>316</sup> », des lieux qui justement se faisaient de plus en plus rares durant l'après-guerre. Dans les fictions de détectives, notamment, les personnages féminins sont généralement introduits comme victimes ou ennemies du héros<sup>317</sup>. La littérature permet de cette façon de réformer la relation entre les

---

<sup>315</sup> George Goodchild, *op. cit.*, p.3.

<sup>316</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.30.

<sup>317</sup> Caroline Strange et Tina Loo, *op. cit.*, p.50.

sexes en replaçant la femme dans un rôle de subalterne ou de dominé, au gré des demandes du lectorat mâle.

Le personnage de Zita est, en ce sens, particulièrement intéressant, de par le fait qu'elle passe dans le camp opposé à la moitié du récit. Au tout début du texte, c'est elle qui réussit à mettre la main sur John Tattersall Lacy pour l'amener dans le repère secret du Scarlet Ace. Toutefois, après un discours du détective qui la fait réfléchir, elle revient sur ses positions et décide d'aider l'homme à s'évader. La description du personnage est d'ailleurs très différente à partir de ce moment, comme si l'apparence et la personnalité de la femme changeait du tout au tout une fois qu'elle passait du statut d'antagoniste à celui de victime. En effet, une fois qu'elle devient l'alliée de Lacy, son courage et sa force de caractère laissent place à une peur marquée et à une dépendance constante envers son partenaire. Lors de l'évasion, Zita a une réaction à l'opposé du sang-froid que laisse paraître le détective : « She swayed with a sick horror, her eyes averted from the horrible huddle of the dead man on the floor<sup>318</sup> » et « were dry and staring; she was shaking incessantly with a tremulous hysteria<sup>319</sup>. » L'aversion de la femme pour le crime et, parallèlement, sa propension pour la douceur et les sentiments confortent l'homme dans sa perception du féminin comme élément extérieur à l'aventure et l'action. Pour Mathieu Letourneux, la place de la femme dans la fiction est restreinte : « la femme est terminus a quo et ad quem du récit : c'est la mère qu'on quitte pour devenir un homme, et la femme qu'on épouse lorsqu'on en est [devenu un]<sup>320</sup>. » Le mâle peut alors reprendre sa place comme celui qui quitte le foyer familial, alors que la femme reprend celle qui lui a été attribuée depuis longtemps, à la maison.

Dans les récits d'aventuriers, cette relation réformée est encore plus contrastée, de par le fait que la nécessité de la force physique et des aptitudes de combat, souvent considérées comme hors des sphères de connaissances féminines, est exacerbée. Le personnage de Valeria, dans *Red Nails*, est assez contradictoire sur ce point. Lorsqu'elle se retrouve coincée avec Conan sur une falaise devant une bête monstrueuse, on mentionne qu'elle est frigorifiée

---

<sup>318</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.13.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>320</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.280.

de peur : « Valeria looked at him blankly, her resentment forgotten. She fought down a surging of panic. She had proved her reckless courage a thousand times in wild battles on sea and land, [...] [b]ut the prospect now confronting her congealed her blood<sup>321</sup>. » Afin de calmer Valeria, le barbare tâche de ramener sa compagne à ses esprits en l'assoissant de force sur ses genoux : « She made no reply, nor did she seek to repulse his arm from about her waist. She was frightened, and the sensation was new to Valeria of the Red Brotherhood. So she sat on her companion's — or captor's — knee<sup>322</sup> ». On voit que les auteurs ont souvent tendance à infantiliser la femme et à représenter les hommes dans la position du bon père. Conan ridiculise aussi de cette façon Valeria, au moment où cette dernière le menace de son épée : « He halted, reluctantly, and demanded: "Do you want me to take that toy away from you and spank you with it?" » Le barbare, par son propos, montre le fait qu'il n'est pas impressionné par la tentative de la guerrière de le dominer tout en prenant le rôle de l'autorité, la figure paternelle qui doit imposer l'ordre et les mesures disciplinaires. Erin A. Smith relève justement dans son œuvre étudiant le *hardboiled* des années trente l'importance accordée au comportement patriarcal dans l'affirmation de la masculinité. En effet, on considérait à l'époque que de l'attitude de chef de famille, qui impliquait de parler avec force à son épouse et d'imposer le respect avec autorité, découlait un mariage heureux, car cela rassurait la femme<sup>323</sup>. Non seulement cette posture adoptée par l'homme lui permet-elle d'acquérir une certaine considération de sa masculinité, mais elle calmait aussi les angoisses des personnages féminins dans la fiction. Tinsley fait souvent usage de cette attitude pour afficher la force de caractère de son détective dans « *House of Crime* ». Nous l'avons vu, Lacy doit fréquemment profiter de son sang-froid pour contrebalancer les accès émotionnels de sa comparse. Afin de la rassurer, le détective affiche une posture paternaliste : « Without shifting his eyes from the enemy he kept patting Zita's bent head with a fumbling left hand, growling at her with harsh, monotonous encouragement : "Carry on, ma chérie! Chin up!<sup>324</sup> " » Par la suite, il « talked to her as though she were a child. His voice was low and

---

<sup>321</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.18

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>323</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.91.

<sup>324</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.16.

persuasive, his hand patted her clenched fingers with a magnetic and steady reassurance<sup>325</sup>. » Les différents gestes adoptés par Lacy envers Zita dotent le héros mâle d'une position de domination sur la femme, car ils illustrent toute la résistance du détective là où sa comparse a été grandement affectée.

Dans « *The Claws of the Dragon* », on voit par exemple Moon-Blossom se conforter dans les bras de son protecteur : « Moon-Blossom ran toward him. She clung against him, her soft little body trembling. "What – what shall we do<sup>326</sup>?" » Bien que cette position de la jeune Asiatique soit un subterfuge afin d'amadouer Tate Shevlin, il reste tout de même que cette relation est imbriquée dans la structure de base de la pulp fiction, dans laquelle la femme qui n'est pas opposée à l'homme est soumise devant la force et l'expérience de ce dernier. On retrouve cette même logique dans l'œuvre de Howard. Conan illustre toute l'ampleur de ses connaissances devant Valeria lorsqu'elle implique qu'elle a plus d'aptitudes que lui. En effet, il « laughed at her insolence and flexed his mighty biceps<sup>327</sup> » puis s'exclame : « You know I've commanded bigger ships and more men than you ever did in your life<sup>328</sup>. » On constate dans ces extraits toute l'importance accordée par l'auteur à réinstaurer chez le lecteur la domination des hommes en ce qui a trait au savoir-faire et à la force, deux facteurs de la reconnaissance de la masculinité. Il était d'autant plus important de le faire dans le cas de Valeria, qui, étant guerrière, risquait d'empiéter dans le champ de compétence du héros.

La supériorité du mâle est aussi suggérée à travers les affrontements physiques entre l'homme et la femme. À l'occasion, on peut voir dans la pulp fiction le héros rudoyer une de ses ennemies. De par le fait que le personnage féminin est antagoniste, la violence est apparemment justifiée et acceptée. À l'opposé, il est aussi fréquent de voir la femme victime être brutalisée dans un combat contre un criminel ou un adversaire du héros. Cet acte de violence n'est toutefois pas approuvé socialement et est généralement puni par le protagoniste mâle. Dans *Red Nails*, Valeria est justement engagée dans un combat contre

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>326</sup> Robert Leslie Bellem, « *The Claws of the Dragon* », *op. cit.*, p.12.

<sup>327</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.7.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.9.

Olmec de Xuchotl. La narration se charge alors d'accentuer la peur et la position de victime de la guerrière : « [F]or the first time in her life Valeria experienced fear of a man . It was like struggling against some huge elemental force; his iron arms thwarted her efforts with an ease that sent panic racing through her limbs. He seemed impervious to any pain she could inflict<sup>329</sup>. » C'est la situation inverse qu'on peut observer dans le récit de Tinsley, quand le détective Lacy use de sa force pour réaffirmer sa dominance sur Zita, alors employée du Scarlet Ace. Même attaché à une chaise, le héros réussit à maîtriser la femme qui le menaçait. L'auteur rappelle l'incapacité de cette dernière à se défendre : « As she turned contemptuously away, Lacy's right hand gripped her shoulder and swung her around to face him. She struggled for a second, saw the hopelessness of pulling free, and relaxed<sup>330</sup>. ». La constatation de Zita qu'elle n'avait aucune autre solution que d'accepter son sort devant la force de Lacy suit bien entendu toute la logique de la relation entre la femme et l'homme dans la pulp fiction, qui implique que la première soit subjuguée par le second.

« Heroism was a masculine dream possible only in mythic fantasy or in daytime reverie. [...] Another fantasy hero was the cynically crusty detective of novels and films. [...] Here, adventurous and cold men stalked the urban jungle, a world where women were either seductive vixens enticing men to their door or angelic innocents needing their help (but never their marital commitment). The detective was the urban pioneer, making the world safe for women and children<sup>331</sup>,»

écrit à ce sujet Michael Kimmel, dans son œuvre *Manhood in America*. Il remarque que l'héroïsme était, durant les années trente, une valeur directement reliée à la reconnaissance de la virilité chez l'homme. Pour répondre à ce besoin, les auteurs de pulps plaçaient donc leurs héros dans des situations où ils prouvaient leurs aptitudes en sauvant une personne en détresse. Bien qu'il s'agissait parfois d'hommes, les victimes étaient beaucoup plus fréquemment féminines. Cet aspect de la relation homme femme était si important qu'il formait la plupart du temps la mission principale du héros : « It was this that had brought him here – an American girl in the hands of the Green Shiver<sup>332</sup>. » On n'a qu'à prendre en

---

<sup>329</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.133.

<sup>330</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.6.

<sup>331</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.212.

<sup>332</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.5.

exemple le cas de Tate Shevlin, dont les aventures sérielles, romantisées par l'auteur, sont principalement fondées sur ses tentatives de sauver la vie de sa bien-aimée, la Golden Girl. À son moindre appel, le mercenaire américain accourt pour lui venir en aide : « Shevlin's pulses had leaped as he read the three penciled words: "I need you"<sup>333</sup>. » Cette mission qu'il s'est donnée, il la suit et la maintient malgré le danger qui plane au-dessus de sa tête. Le texte « The Claws of the Dragon » illustre d'ailleurs très bien le dévouement ultime du soldat pour la femme, lorsqu'il se retrouve en situation délicate : « He thought of the Golden Girl, and his battered mouth tried to form a tender smile. "Go – with my love, Tate Shevlin!" she had whispered, the night he had left her in Shanghai. He smiled again, grimly. Her love... He would carry it with him, forever, down the long dim corridors of Death<sup>334</sup>... » La logique narrative qui implique que l'homme soit perçu comme rédempteur passe par une faiblesse intrinsèque du personnage féminin qui suggère qu'elle finira par se retrouver dans une situation de laquelle elle ne pourra pas s'échapper. Selon Mathieu Letourneux, « la posture idéale de la femme se situe en dehors de l'aventure, et sa réapparition marque la fin du récit. [...] Elle reste identique à elle-même, inchangée, et c'est sa flamme qui guide le héros lorsqu'il décide de retourner chez lui. Parce qu'elle symbolise le foyer, empêche l'aventure. Bien plus, elle défait l'aventurier<sup>335</sup>. » Si le héros mâle voit souvent sa mission se conclure lorsque la femme est hors de danger, il doit aussi assurer sa protection tout au long du récit.

Les personnages masculins se doivent d'avoir l'œil sur ceux du sexe opposé, car ceux-ci sont souvent exposés à de plus grands dangers de par le fait qu'ils sont bien généralement dans l'incapacité de se défendre. Plus faibles, ils sont autant victimes de crises et de défaillances mentales ou corporelles. Dans *Red Nails*, par exemple, on remarque rapidement que Conan se donne dès le début du récit la mission d'assurer la sécurité de sa comparse guerrière. Lorsqu'il la retrouve, en panique devant la bête monstrueuse qui rôdait autour d'eux, il lui fait remarquer : « "Of course I followed you. Lucky thing for you, too,

---

<sup>333</sup> Robert Leslie Bellem, «The Claws of the Dragon», *op. cit.*, p.5.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>335</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.281.

wench<sup>336</sup>!" » Le barbare a d'ailleurs l'occasion de prouver la véracité de son affirmation quelques instants plus tard. En effet, pris en chasse par le féroce prédateur, les deux combattants s'enfuient en courant, mais le narrateur a tôt fait de souligner l'inaptitude de la femme : « Sailor's boots are not made for sprinting, and the life of a pirate does not train one for a runner. [...] Conan's iron arm about the woman's waist half lifted her; her feet scarcely touched the earth as she was borne along at a speed she could never have attained herself<sup>337</sup>. »

Cette relation de dépendance est même perceptible dans des textes où la femme est, comme l'homme, valorisée pour sa force et son courage. Dans « The Golden Amazons of Venus », on constate que le Terrien Gerry Norton ressent le besoin de protéger Closanna malgré le fait qu'elle soit, à l'instar de Valeria, une guerrière d'expérience. Au moment où les deux sont capturés par Lansa, l'ennemi de Norton, on lui suggère de torturer l'Amazone en premier. Le choix de torturer la femme et non Norton constitue une stratégie judicieuse, car il en faut peu avant qu'il abdique. Encore une fois, le rôle de héros nécessite du chef d'expédition une prise de parole pour défendre Closanna et assurer son bien-être<sup>338</sup>. En ce sens, le texte suit donc la structure narrative établie de la fiction qui requiert du protagoniste mâle un entier dévouement à sauver la femme.

Dans les premiers numéros de la série de magazines *Spicy Adventure Stories*, étaient publiées de courtes bandes dessinées de deux pages, intitulées « Diana Daw », dans lesquelles figurait le voyage d'une jeune aventurière à la recherche d'une ancienne mine de diamant. La femme représente un cas plutôt intéressant, car contrairement aux personnages féminins que nous avons étudiés, celui-ci occupe le rôle principal. Cependant, bien qu'une grande place lui soit accordée, elle ne risque pas de jeter ombrage à la force virile, car l'auteur, Clayton Maxwell, lui attribue la position d'antihéros. Dans le numéro de novembre 1934, par exemple, elle devient la proie d'un groupe de Kappirs qui désire venger la mort de leur animal sacré, le lion : « Seize her and strip her! » Dans la case suivante, elle est illustrée nue, les bras et les jambes attachés à un arbre. Un jet de fumée cache aux yeux du lecteur

---

<sup>336</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.7.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>338</sup> John Murray Reynolds, *op. cit.*, p.26.

l'entrejambe de la femme. Maxwell utilise dans cette planche la nudité de l'aventurière, en image de surcroît, pour représenter la faiblesse de son personnage féminin. Comme les autres que nous avons étudiés, Diana Daw nécessite un homme pour la sortir de la situation périlleuse dans laquelle elle est coincée. C'est finalement le prince Baldwin, un chevalier menant son armée dans la région, qui la libère des kappirs : « And to whom, prince charming, do I owe my deliverance<sup>339</sup>? » Rappelant le style des contes de fées, la bande dessinée de Maxwell correspond à l'image de la femme qui était propagée dans la pulp fiction des années trente. Le troisième numéro de la série, publié en janvier 1935, offre un récit similaire. Alors qu'elle est dans une grotte, uniquement vêtue d'une peau de léopard cachant à peine sa poitrine, elle de nouveau kidnappée, mais cette fois-ci, par un gorille : « His passions aroused, the ape tears the leopard skin from her body. » La femme est pour sa part sans défense, le corps complètement dégage. C'est à ce moment qu'un groupe de pygmées la sauve pour l'offrir en épouse à leur dieu. Dans une case double, on voit le corps complètement dénudé de la femme désormais couché sur une table dont les contours maintiennent attachés les poignets et les chevilles de l'aventurière. La fumée des torches entourant la table permet de masquer les parties intimes de la femme. Comme dans la bande dessinée précédente, il faut attendre l'arrivée d'un docteur profitant de l'assistance d'une armée de Noirs pour secourir la jeune femme<sup>340</sup>. Bien que très courtes, ces bandes dessinées proposaient au lecteur un personnage féminin qui, dans son rôle d'antihéros, possédait les caractéristiques qu'il voulait y retrouver, comme le souligne Francis Saint-Martin : « On constata aussi l'apparition de courtes bandes dessinées d'une ou deux pages. Ces dessins n'avaient pour autre vocation que celle d'effeuiller leurs héroïnes<sup>341</sup>. »

Le courage, la détermination et la force sont autant d'aspects dans lesquels les héros mâles excellaient que d'aptitudes qui manquaient aux personnages féminins. Cette impotence de la femme n'apparaît que lorsqu'il y a présence d'un individu du sexe opposé. Autrement, celle-ci pouvait manifester, selon les désirs de l'écrivain, toutes les compétences qui lui

---

<sup>339</sup> Clayton Maxwell, « Diana Daw », *Spicy Adventures Stories*, (novembre 1934), Vol.1, No.2, p.24-25.

<sup>340</sup> Clayton Maxwell, « Diana Daw », *Spicy Adventures Stories*, (janvier 1935), Vol.1, No.4, p.52-53.

<sup>341</sup> Francis Saint-Martin, *op. cit.*, p.47.

permettraient de résoudre des crimes, de manipuler ses adversaires ou de les vaincre au combat. Cela ne faisait finalement que valoriser davantage les capacités de l'homme quand celui-ci avait le dessus sur elle. Cette dualité dans la représentation de la femme de pulp fiction des années trente en dit long sur la logique interne qui s'impose lorsque vient le temps de dépeindre l'homme et sa virilité. Toutefois, on constate aussi cet effacement de la féminité dans les textes de la décennie précédente. En effet, comme le glissement de la domination de l'homme s'amorce plutôt durant la Première Guerre mondiale, on remarque la volonté des lecteurs mâles de retrouver dans la fiction des personnages féminins faibles et asservis bien avant les années trente. Cette représentation de la virilité ne serait donc pas la conséquence d'un ralentissement économique, mais bien celle de la plus grande place accordée à la femme durant l'après-guerre.

Bien que cette relation de domination entre l'homme et la femme soit un peu plus discrète dans les œuvres de détectives que dans les récits d'aventures, on peut tout de même relever dans les textes du corpus quelques exemples. Dans « Senga at the Club Hibou », notamment, on peut remarquer une certaine victimisation de la femme : « Her shoulders shook just a trifle. Suddenly she raised her head to look across the big room and her eyes became filled with fear. She touched Smith's arm apprehensively<sup>342</sup>. » Devant le danger, elle ressent la peur et a pour réflexe de s'agripper à l'homme qui l'accompagne. Le détective, comme dans la plupart des autres héros analysés précédemment, joue le rôle de protecteur. Cette identité qui lui est octroyée est encore plus évidente lorsque Senga lui demande :

« Do you think you could take me right out of here this minute?" she pleaded, while a tear trembled on one painted cheek. "We're both from a hick town. Could you just kidnap me?" [...] She was leaning against him quite freely and once she disengaged her hand to press it against his breast<sup>343</sup>. »

Le langage corporel et le vocabulaire employés par Senga clarifient les intentions de l'auteur quant à la représentation de la fragilité féminine. En se rapprochant du corps du détective et en lui demandant de la sauver de la situation dans laquelle elle se trouvait – l'auteur choisit même le verbe *kidnapper* –, elle confie à l'homme la mission d'assurer sa

---

<sup>342</sup> R.T.M. Scott, *op. cit.*, p.6.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.7.

survie. Même, elle devient un être incapable de se défendre; en enfant que l'on doit protéger à tout prix.

Tout comme Senga, Dolores, dans « The Golden Lure », se fait kidnapper, mais cette fois-ci par des ennemis du héros. Cachant le secret de l'emplacement d'un objet rare, la jeune femme aux origines latines était depuis longtemps poursuivie et harcelée par des criminels qui tentaient de le lui voler. Encore une fois, la jeune femme apparaît comme faible et incapable de se défendre : « Dolores was still in the grip of her abductors and evidently aware of the uselessness of calling for help<sup>344</sup>. » Ses ravisseurs font usage d'une force abusive à l'endroit de Dolores, la maltraitant et la frappant à répétition sans pour autant obtenir une réponse. Pendant de longs moments, la jeune femme reçoit les coups de ses assaillants sans pouvoir répliquer : « He shook her violently until she almost swooned. Then he released her, and she dropped inertly into the chair. [...] Miguel seized her. His lean, muscular hand went round her throat. She screamed in agony and made frantic but futile efforts to break his grip<sup>345</sup>. » Cet extrait dépeint le personnage de Dolores comme passif. Incapable d'action, elle ne peut qu'espérer une résolution rapide de cette situation. L'accent est à la fois placé sur la musculature développée de l'homme et sur l'impuissance de sa victime, dont on définit le débatement comme futile. Même lorsque son bienfaiteur arrive pour lui porter secours, Dolores reste encore cloîtrée dans la logique requérant qu'elle soit incapable de quoi que ce soit : « the girl was too dazed to do anything but crouch in the corner and stare at the fearful fight that was in progress<sup>346</sup> ». Bien que Arkwright ne soit pas l'homme le plus fort ni le plus habile, sa virilité est mise en valeur à la fois par son courage et par la passivité de la victime qu'il protège. On constate dans cette situation l'avantage que pouvait donner à l'auteur la possibilité de contraster la force masculine avec celle de la femme.

Chez Tarzan, par contre, on observe plutôt la situation inverse : si Jane fait preuve d'une grande force de caractère qui pourrait potentiellement amoindrir l'image virile de l'homme de la jungle, cette dernière reste malgré tout assurée, car la structure du récit demande

---

<sup>344</sup> George Goodchild, *op. cit.*, p.5.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.6.

régulièrement au héros de secourir sa bien-aimée de situations périlleuses dans lesquelles elle se retrouve empêtrée. Burroughs usera d'une phrase assez éclairante à ce sujet lorsque l'Américaine est barricadée dans une cabane attaquée par un grand félin : « For a naked man to drag a shrieking, clawing man-eater forth from a window by the tail to save a strange white girl, was indeed the last word in heroism<sup>347</sup>. » Tous les détails apportés par le narrateur contribuent à illustrer le courage démontré par Tarzan dans sa tentative de secourir Jane. Cette technique employée par Burroughs touchait même les pensées de son protagoniste, celles-ci propageant les valeurs de protection de la femme reliées à la virilité. Cette conception de la relation homme femme n'est d'ailleurs pas considérée comme acquise, dans *Tarzan of the Apes*, mais bien comme innée, car Tarzan, qui n'a pas été élevé parmi les humains, fait la démonstration de tous les comportements que l'on attribue à la masculinité. On peut par exemple lire que « he knew that she was created to be protected, and that he was created to protect her<sup>348</sup> » et que « it seemed to him that no pleasure on earth could compare with laboring for the welfare and protection of the beautiful white girl<sup>349</sup>. » Cet état d'esprit de l'homme de la jungle porte ses fruits, alors qu'il réussit à convaincre Jane du bien-fondé de ses actions. Rapidement, cette dernière se sent en sécurité à ses côtés et, même si elle ne cédait que très rarement à ses émotions, elle voyait ses peurs se résorber : « Jane, wondering that she felt no fear, began to realize that in many respects she had never felt more secure in her whole life than now as she lay in the arms of this strong, wild creature<sup>350</sup> ». Tarzan apparait donc comme un gardien et un protecteur, rôles que l'homme viril se devait de remplir.

### 3.2.3 La force féminine

Malgré la grande domination de l'homme sur la pulp fiction, de nombreux personnages féminins possédant une force de caractère évidente en ont marqué les pages durant son âge

---

<sup>347</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.128.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.174.

d'or. Aux textes choisis pour le corpus principal, qui ne donnent à lire que les aventures de héros masculins, nous avons ajouté quelques textes qui montrent des enquêteuses ou des aventurières qui occupent le rôle de protagoniste et qui, dans leur ensemble, illustrent des femmes assez différentes de celles que nous avons vues jusqu'à présent. Tout de même, nous pourrions aussi nous concentrer sur les personnages féminins que rencontraient les héros des textes au corpus, car plusieurs d'entre eux, malgré la présence des hommes, affichaient un certain courage. Il sera dès lors nécessaire d'observer la logique réglementant leur apparition et leurs actions tout en rehaussant la visibilité des caractéristiques de leurs comparses mâles.

Bien que Robert E. Howard ait, comme nous l'avons vu précédemment, identifié sa protagoniste comme inférieure en tout point à Conan, on remarque rapidement toutes les aptitudes qu'elle possède et qui font d'elle une guerrière hors du commun. Ses capacités en font même une qui est supérieure aux autres soldats de sexe masculin : « Valeria struck at her with her clenched fist, and all the power of her supple body behind the blow. It would have stretched a man senseless on the floor<sup>351</sup>. » À plusieurs reprises, l'auteur la caractérise même comme une combattante presque égale au mythique barbare :

« Valeria fought beside him, her lips smiling and her eyes blazing. She was stronger than the average man, and far quicker and more ferocious. Her sword was like a living thing in her hand. Where Conan beat down opposition by the sheer weight and power of his blows, breaking spears, splitting skulls and cleaving bosoms to the breastbone, Valeria brought into action a finesse of swordplay that dazzled and bewildered her antagonists before it slew them<sup>352</sup>. »

Elle ne rivalise donc pas avec les capacités de Conan; elle utilise plutôt ses propres aptitudes féminines pour en tirer un avantage. L'importance pour le barbare de préserver son indépendance de sa comparse est d'ailleurs apparente lors du combat contre le dragon. Au moment où le barbare tâchait d'empoisonner la bête, le guerrier perd l'équilibre, mais est sauvé par Valeria, qui s'assure de le retenir. Le fait d'avoir eu besoin de son assistance blesse son orgueil : « He would have fallen but for the girl behind him, who caught his sword-belt in

---

<sup>351</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.140.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.113.

a desperate grasp. He clutched at a rocky projection, and grinned his thanks back at her<sup>353</sup>. » L'apport positif de la femme dans les tentatives de survie des deux protagonistes est dès lors assombri par la reconnaissance que l'homme n'aurait jamais dû avoir besoin de l'aide de la jeune femme.

Dans « The Golden Amazons of Venus », on constate aussi les grandes capacités des femmes. Par exemple, les connaissances d'Olga Stark sont grandement valorisées dès le début du texte. On dit entre autres que le commandant avait longuement entendu parler de la femme pour ses talents : « he knew her by reputation as an excellent navigator and when she applied to go he felt he should accept her<sup>354</sup>. » Toutefois, lorsque ce dernier demande d'autres détails concernant la personnalité de Stark, un de ses collègues la décrit comme étant « tall, dark, and beautiful — with a nasty tongue and the temper of a fiend<sup>355</sup> ». Dans cet extrait, bien qu'on encense brièvement les aptitudes de la terrienne, le portrait fait d'elle reprend assez rapidement les caractéristiques plus communément attribuées aux femmes de la pulp fiction dont le héros se méfie : la beauté et un comportement axé sur les émotions.

Sur Vénus, la relation entre les hommes et les femmes est très différente. La société dont fait partie Closanna, protagoniste féminine du texte de Reynolds, confère un avantage marqué aux guerrières sur le plan de la force. En effet, l'armée du clan est exclusivement constituée de femmes, celles-ci étant beaucoup plus développées que les hommes sur cette planète. On remarque ici que l'appartenance du texte à la science-fiction rend la représentation des différences entre les sexes beaucoup plus permissive. L'auteur décrit ainsi l'homme de Vénus comme étant « short and slight, with a very high forehead and unusually large eyes. His skin had the same tawny tinge as that of the feminine warriors of his race, but he was more lightly built than they<sup>356</sup>. » Loin des caractéristiques attribuées à la virilité durant les années trente, les habitants mâles de la planète voient plutôt leurs femmes porter les éléments descriptifs

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>354</sup> John Murray Reynolds, *op. cit.*, p.6.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.15.

admis comme étant masculins. L'apparence de la guerrière Closanna permet notamment de constater cette hybridation du personnage de l'aventurière :

« She handled the long blade with the experienced ease of a warrior, and for the first time Gerry noticed the play of corded muscles beneath the smooth and tawny skin of her arms and shoulders . Closana, daughter of Rupin-Sang, was feminine enough but there was nothing of the clinging vine about her! She threw her long hair back over her shoulders and faced Gerry with the sword in her hand<sup>357</sup>. »

Selon Jean-Jacques Courtine, c'est cette ambivalence de la femme d'aventures qui fait qu'elle ne menaçait pas la masculinité du lecteur et qu'elle participait même, au contraire, à la valoriser en reprenant plusieurs de ses codes. En effet, il fait remarquer dans son *Histoire de la virilité* que les premières aventurières restaient assez masculines dans leur ensemble : « Leurs existences ne traduisaient que très imparfaitement une hypothétique féminisation des figures de l'aventure. Elles apparaissaient bien plutôt comme les bizarres efforts faits par certaines femmes, exceptionnelles sous tous rapports, pour devenir elles-mêmes viriles<sup>358</sup>. » Ainsi, la représentation de femmes dans les récits d'aventures n'aurait pas constitué un grand risque pour les auteurs des années trente, tant et aussi longtemps que ces personnages féminins faisaient l'apologie des valeurs reliées à la masculinité.

Sur le plan du physique, Valeria correspond elle aussi à cette idée d'androgynie. La description de Howard de la jeune femme montre toute l'ambivalence du corps de la guerrière : « She was tall, full-bosomed, and large-limbed, with compact shoulders. Her whole figure reflected an unusual strength, without detracting from the femininity of her appearance. She was all woman, in spite of her bearing and her garments<sup>359</sup>. » Le personnage de l'aventurière présente à la fois des aspects féminins reliés à la séduction et des aspects masculins reliés à la force. Cette opposition semble d'ailleurs troubler le barbare, qui ne sait pas comment agir auprès de Valeria. Lorsqu'elle est surprise par l'arrivée de Conan, elle sort son épée et le défie du regard, ce qui place son adversaire devant un dilemme : « He was angry, yet he was amused and filled with admiration for her spirit. He burned with eagerness

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>358</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.339.

<sup>359</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.1.

to seize that splendid figure and crush it in his iron arms, yet he greatly desired not to hurt the girl. He was torn between a desire to shake her soundly, and a desire to caress her<sup>360</sup>. » De par ce fait, il est possible de constater que la création littéraire du personnage de l'aventurière se faisait non seulement par le don d'une apparence plus masculine, mais aussi par un comportement plus viril. Ainsi, pour avoir un rôle actif dans l'aventure, la femme devait prendre des caractéristiques traditionnellement attribuées à l'homme. Loin de nuire à la remasculinisation du lecteur, le transfert au sexe opposé des aptitudes de mâle avait, selon Letourneux, l'effet inverse d'accroître encore plus la place accordée aux actes virils dans la pulp fiction : « Pour devenir aventurier, la femme doit se faire homme. Mais par ce geste, elle contraint l'homme à exprimer sa masculinité biologique par des actes virils, s'il ne veut pas s'efféminer<sup>361</sup>. » L'apparence et les actions plus masculines dont fait preuve Valeria ont exactement cet effet : Conan se doit de défendre son rôle mâle afin de se prouver.

Cet espace transgressif qui sépare le genre biologique et le genre représenté par les actions pourrait s'expliquer, selon Erin A. Smith, par le questionnement social qui pouvait justement s'ouvrir durant la Grande Dépression en ce qui a trait à l'appartenance sexuelle des individus<sup>362</sup>. Valeria s'exclame d'ailleurs dans *Red Nails* : « Why won't men let me live a man's life<sup>363</sup>? » Ce sont les actions qui font foi de tout. La guerrière ne devenait pas un homme, mais devait agir comme tel si elle désirait se réaliser en tant qu'aventurière. À ce sujet, Jean-Jacques Courtine reprend les propos de l'auteur français Mac Orlan, qui, durant les années vingt, disait qu'il « ne faudra jamais faire d'un aventurier un homosexuel, cela pour ne pas rompre un préjugé qui veut qu'un individu de moeurs efféminées ne puisse agir courageusement<sup>364</sup>, » afin de bien illustrer la conception de l'époque sur le rôle que devait jouer l'aventurier dans la littérature; il devait être fort, courageux et résistant, mais il pouvait aussi être une femme sans pour autant nuire à sa crédibilité.

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>361</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.283.

<sup>362</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.78.

<sup>363</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.8.

<sup>364</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.340.

Dans le récit de détective, le personnage féminin est construit de façon similaire. Par contre, là où le combat permet à l'aventurière de se réaliser, on retrouve chez la femme des *hardboiled* un intellect marqué et une ruse lui permettant de manipuler les gens qu'elle rencontre. Ne portant pas une musculature développée, le corps féminin reste très défini et séducteur, ce qui permettait souvent à la femme qui le voulait d'amener n'importe quel homme à faire ce qu'elle voulait. Le personnage de Zita constitue encore une fois un très bon exemple de cette aptitude. Celle-ci réussit dans « *House of crime* » à duper le détective Lacy et à le capturer en le manipulant par sa beauté et son comportement aguicheur. Lorsqu'il reconnaît son erreur, ce dernier ressent un puissant sentiment de honte : « He knew with a sick feeling of wrath and despair that he had been neatly tricked by a very beautiful and very clever woman<sup>365</sup>. » Par la suite, il montre sa douleur en discutant avec Zita : « today you made me ridiculous. That hurts. Although I realize that a woman of your beauty could make any man ridiculous<sup>366</sup>. » Celle-ci est donc forte de sa beauté et de son ton enjôleur.

Les règles régissant la présence de la femme forte dans la *pulp fiction* sont ainsi très semblables dans les textes de *hardboiled* et d'aventures. En effet, si la femme calque la musculature et les aptitudes de combat des explorateurs des jungles pour jouer un rôle d'envergure dans l'aventure, celle que l'on retrouve dans les récits de détective duplique les qualités considérées viriles des fins limiers pour atteindre ses buts. C'est pour cette raison que Courtine fait remarquer l'importance de viriliser les personnages féminins pour les auteurs de *pulp fiction*<sup>367</sup>, afin de rassurer le lecteur mâle sur la place qu'occupait l'homme dans sa société. Si le héros, qu'il soit un homme ou une femme, devait afficher une certaine masculinité pour être populaire et apprécié chez les lecteurs de fiction des années trente, on remarque qu'on identifiait souvent les antagonistes par leur manque de force, de courage et de virilité. Dans le texte de Tinsley, justement, il est possible de retrouver un ennemi du détective Lacy qui possède une apparence assez féminine, ce qui incite déjà le protagoniste à la méfiance et à l'hostilité : « The fellow's gracefully effeminate hands, his light womanish

---

<sup>365</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.4.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>367</sup> Jean-Jacques Courtine, *op. cit.*, p.14.

voice, the very poise of his body were offensive to the major<sup>368</sup>. » Alors que la femme gagne du galon lorsqu'elle affiche une certaine virilité, les hommes en perdent lorsqu'ils prennent des allures féminines. Comme Conan l'était face à l'androgynie de Valeria, Lacy est troublé, voire même dégoûté, par son ennemi efféminé : « He glanced at the face and felt an instant crawling disgust. The sight of the man's rouged lips and penciled eyebrows made Lacy gulp with a fierce aversion<sup>369</sup>. » La réaction du héros est représentative de cette peur de l'homme perdant sa masculinité que l'on retrouvait à l'époque.

Le rôle de la femme et de la féminité dans la pulp fiction des années vingt et trente en est un qui est particulier, car il vise en fait à s'effacer pour replacer métaphoriquement l'homme déchu sur son piédestal. Toutefois, on observe durant cette période un autre changement social qui affectait aussi la suprématie de l'homme américain : l'arrivée de plus en plus importante d'immigrants aux États-Unis.

### 3.3 La menace et la proie : l'étranger comme agent de remasculinisation

L'inquiétude liée à l'arrivée importante d'immigrants aux États-Unis durant l'après-guerre était palpable chez les Américains, qui y voyaient une menace à leur idéal de communauté, un ensemble de travailleurs constitué uniquement d'hommes blancs et affichant les valeurs américaines. Ainsi, tout travailleur ne correspondant pas à ces caractéristiques devenait « étranger ». Durant la Grande Dépression, cette situation était encore plus problématique, car le taux de chômage très élevé ne favorisait pas l'entrée sur le marché du travail. Les postes comblés par les immigrants étaient alors considérés comme des postes volés aux Blancs, qui étaient auparavant attirés à ces tâches. Or, ceci constituait une grande crainte chez les travailleurs blancs : « Middleclass Americans feared that the immigration fueling industrialization was also creating a generation of people with no allegiance to the country's institutions and no understanding of American values<sup>370</sup>. »

---

<sup>368</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.7.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>370</sup> Julian C. Chambliss et William L. Svitavsky, *op. cit.*, p.2.

Les prolétaires caucasiens cherchaient donc dans les récits d'aventures et de détective un retour à une période antérieure où les Blancs dominaient toutes les sphères de la société et où les Autres, majoritairement des Noirs et des Amérindiens, se retrouvaient dans un état d'infériorité. Pour satisfaire à ce besoin, les auteurs dépeignaient les étrangers de la ville et de la jungle comme une menace à éliminer, mais aussi comme une proie. Dans le siège du vilain, l'Autre devait être arrêté à tout prix par le héros, qui réussissait généralement à le faire à la fin de son aventure grâce à ses aptitudes supérieures. Nous observerons donc dans cette section les diverses représentations de l'étranger et de l'étrangère dans les œuvres de pulp fiction ainsi que la logique interne qui assurait au héros et au lecteur une victoire du bien sur le mal, alors symbolisé par l'Autre et ses valeurs hétéroclites et opposées à celles de l'homme vrai.

### 3.3.1 L'apparence distincte de l'Autre

Les personnages des étrangers dans les textes des magazines des années trente avaient une allure particulière et étaient rapidement reconnaissables par le lecteur. Comme pour immédiatement les distinguer, l'auteur insérait tôt dans la description des informations déterminantes de leur origine. Cet aspect de la rédaction est très clair dans les récits d'aventures, dans lesquels le héros, voyageant bien souvent dans des contrées lointaines, rencontrait forcément des étrangers. En Asie, par exemple, l'auteur ne manquait pas de rappeler au lecteur la forme allongée de leurs yeux. C'est ainsi que Robert Leslie Bellem, dans « *The Claws of the Dragon* », confirme ce trait des antagonistes en inscrivant – nous pourrions dire à outrance – qu'ils ont des « *slanted eyes* » ou des « *almond eyes*<sup>371</sup> ». Dans « *Green Shiver* », on remarque aussi que l'accent est tout d'abord mis sur l'apparence générale des Chinois. Lorsque Perley Poore Sheehan parachute son héros dans un petit village éloigné de la Chine, il décrit les techniques employées par Captain Trouble pour prendre l'allure des villageois et se fondre dans la foule. Cette description, beaucoup plus détaillée que celle de Bellem, ne s'arrête pas aux yeux des personnages :

---

<sup>371</sup> Robert Leslie Bellem, « *The Claws of the Dragon* », *op. cit.*, p.10.

« No one would have taken him to be an American, as he stood there in the thick of the Chinese mob. His wrinkled skin was brown and dirty. The dark hair that fell over his swollen and gummy eyes was black. So were his eyes black – as much as you could see of them. There are a number of ways of turning eyes that are blue or gray to a dark, unguessable shade. Lemon juice is the best – squeezed right in if you can stand the pain. But the juice of bitter sage, a common weed of the mountains, will also perform the trick. It hurts worse, too. The root of the same plant will also furnish a sticky brown stain for the fair Caucasian skin. [...] While it dries it wrinkles. Mixed with ashes, it not only makes the skin look "native" but it also takes on the appearance of encrusted dirt<sup>372</sup>. »

L'apparence des yeux devient encore une fois un critère important pour l'identification des étrangers. Dès lors, l'Autre devient plus inquiétant, et le héros, beaucoup plus rassurant. Sheehan fait aussi référence à la forme plus allongée des yeux des Asiatiques à travers le commentaire « as much as you could see of them. » Il semble donc que par l'œil s'opère déjà dans la pulp fiction une différenciation entre les Américains et les étrangers. La peau, pour sa part, constitue un indice du statut social, autre critère permettant à l'auteur de clarifier au lecteur cette distinction. Dans l'extrait, on remarque que la peau des villageois est foncée, ridée et sale. Cette conception de l'Autre, marquée d'une méconnaissance futile de celui-ci et d'un flagrant racisme, laisse transparaître toute la peur que vivaient les Caucasiens américains durant la Grande Dépression. La représentation de l'étranger à la peau ravagée par le soleil et la saleté met de l'avant son statut social, plus facilement associé avec la pauvreté et le travail manuel.

Si ces critères peuvent, à un certain niveau, s'appliquer aussi au lecteur prolétaire, ce n'est pas tant l'aspect extérieur de la peau de l'Autre qui était important que sa nature intrinsèque; sa couleur. Étudiant le cas du culturiste Eugene Sandow, John Kasson constate deux aspects importants de sa peau : « Its whiteness testified to his status as a gentleman whose body had not been exposed to the sun. Still more important, it was a sign of racial purity. Sandow represented not simply a male physical ideal but a white European male ideal<sup>373</sup>. » Il est possible de penser que c'est pour cette raison que Perley Poore Sheehan a autant accentué la souffrance reliée à la transformation corporelle de son Captain Trouble lorsqu'il noircit ses yeux et teint sa peau pour se fondre dans la masse de villageois chinois.

---

<sup>372</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.1.

<sup>373</sup> John Kasson, *op. cit.*, p.779.

Ce par quoi passe le protagoniste pour prendre l'apparence des étrangers constitue à la fois une douleur physique et une douleur identitaire découlant de la renonciation, bien que temporaire, aux bénéfices corporels acquis à la naissance. La description que l'auteur fait de l'état d'esprit de son personnage est catégorique : « In his heart, Shattuck [...] laughed a little. He wished that certain friends of his could see him now—and smell him! Even the smell was right. He could distinguish it even here in the crowd. He was an offense even to himself<sup>374</sup>. » L'insulte à l'éthos de Captain Trouble que constitue l'amointrissement de ses distinctions corporelles témoigne aussi de cette réelle peur. Il agit en quelque sorte comme ce que Richard Dyer appelle, dans son œuvre *White*, « a model of white male identity in which anxieties about the integrity and survival of the self are expressed through fantasmic fears of the flooding, invading character of women, the masses and racial inferiors. Visibly bounded body can resist being submerged into the horror of femininity and non-whiteness<sup>375</sup>. » La résilience qu'affiche Captain Trouble est, pour le lecteur blanc et mâle, la représentation métaphorique de sa propre résistance à l'affluence toujours plus grande d'étrangers aux valeurs distinctives et parfois opposées aux siennes.

La relation multiethnique entre l'homme et la femme constitue aussi dans la pulp fiction un enjeu qui inquiétait l'homme blanc des années trente. Dans *Red Nails*, Robert E. Howard approche d'ailleurs beaucoup plus le personnage de l'étranger dans la perspective relationnelle. Conan, dont l'œil est rivé dès le départ sur le corps d'un blanc immaculé de sa comparse Valeria, évoque un certain dédain pour la femme noire. Il explique au début du récit que l'absence de Caucasiennes à son camp, entre autres, l'a motivé à le quitter pour suivre la guerrière : « The pay was poor and the wine was sour, and I don't like black women. And that's the only kind that came to our camp at Sukhmet – rings in their noses and their teeth filed – bah<sup>376</sup>! » Déjà, l'apparence caricaturale proposée par Howard permet de fonder, à travers l'exotisme de peuples étrangers, une barrière entre le barbare, héros blanc, et l'Autre, aux coutumes et à la physiologie différentes.

---

<sup>374</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.2.

<sup>375</sup> Richard Dyer, *White*, London, New York, Routledge, 1997, p.153.

<sup>376</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.9.

On retrouve aussi dans « *The Claws of the Dragon* » cette possibilité de voir le héros américain s'enticher d'une femme d'origine étrangère. À la différence de Howard, Bellem dépeint Moon Blossom comme très gracieuse. L'Asiatique a présenté au héros de l'alcool et s'est dénudée pour tenter de le convaincre, mais rien n'y fit. Son intérêt pour la Golden Girl empêche ses instincts virils de le faire succomber aux charmes de Moon Blossom. Encore une fois, le mâle blanc résiste à une possible relation charnelle avec l'Autre. Pour le second personnage de Bellem que nous avons choisi d'étudier, la situation est par contre différente. Dan Turner, détective correspondant pleinement à l'univers du *hardboiled*, est déjà plus enclin à ce genre de relation que Shevlin, ce qui permet à l'auteur de lui faire faire entorse à son code d'éthique. De plus, bien que Souzan possède des cheveux et des yeux noirs, ce sont surtout son corps élancé et la blancheur de sa peau qui remplissent les lignes. Son apparence en quelque sorte dénuée de son appartenance à la culture mexicaine, ce qui facilite le développement de sa relation avec le détective.

Si l'homme blanc peut s'intéresser à l'étrangère sans trop de dommage, l'intérêt de l'étranger pour la femme blanche est plutôt conquis. Lorsque représenté dans la *pulp fiction*, celui-ci prend plutôt les allures d'un viol. Chez Howard, par exemple, Valeria est capturée par Olmec, le roi de Xuchotl, qui désire profiter de son corps. Tentant de résister et de se débattre contre l'homme qui s'avère trop fort pour elle, la guerrière ne peut qu'abdiquer : « Her shirt had been torn open in the struggle, and with cynical cruelty he rasped his thick beard across her bare breasts, bringing the blood to suffuse the fair skin, and fetching a cry of pain and outraged fury from her. Her convulsive resistance was useless<sup>377</sup> ». À travers le viol de la femme blanche se transmet à la fois la volonté masculine de la voir assujettie à la force de l'homme, mais aussi l'idéologie criminalisant l'Autre. Ce dernier apparaît dans ce cas comme l'agresseur, la menace et le criminel que doit arrêter le héros blanc. Selon Christopher Breu, ce que Howard et la plupart des auteurs de son époque ont produit durant les années trente s'inspire de la littérature du début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle l'opposition entre le Blanc, qui incarnait la restriction physique et intellectuelle, l'homme de la classe moyenne et le centre moral de la société, et le Noir, auquel la criminalité et la pauvreté étaient accolées,

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.133.

était mise de l'avant<sup>378</sup>. Ce contraste est d'ailleurs mis en évidence durant la scène de combat entre Valeria et Olmec. À sa conclusion, l'homme prend métaphoriquement possession de la guerrière, assoyant par sa force son geste immoral et illégal : « He seated himself on an ivory table and pulled her down on his knees, like a dark-skinned satyr with a white nymph in his arms. Ignoring her un-nymphlike profanity, he held her helpless with one great arm about her waist while the other reached across the table and secured a vessel of wine<sup>379</sup>. » L'antithèse du noir et du blanc permet de choquer le lecteur et de le placer dans l'attente du moment prédestiné où le héros viendra sauver la femme blanche. En ce sens, il reprend une figure datant du siècle précédent, le violeur noir. Breu observe justement ce phénomène qui s'inscrit d'après lui dans une tentative de racialisation de la criminalité et de déplacement historique du viol de femmes noires par des hommes blancs<sup>380</sup>. Cet aspect était d'ailleurs, selon Kimmel, capital à la réponse aux besoins du lecteur mâle :

« Racial exclusion and anti-immigrant nativism were again a recourse for some who searched for a foundation for secure manhood. Successive waves of immigrants were depicted as less mentally capable and less manly - either as feminized and effete or wildly savage hypermasculine beasts - and thus likely to dilute the stock of "pure" American blood<sup>381</sup>. »

Les agissements de l'Autre menaient aussi vers sa représentation comme ayant des caractéristiques physiques de l'animal ou adoptant un comportement sauvage. Le texte « The Claws of the Dragon » de Robert Leslie Bellem nous fournit à ce sujet un excellent exemple de cette animalisation de l'étranger. Après que le général Fang Ling ait promis la Golden Girl à ses hommes après avoir assouvi ses désirs, l'auteur décrit l'armée asiatique comme étant « a throng of yelling, bestial native soldiers crowded about<sup>382</sup> ». Puis, lorsque Shevlin s'échappe enfin de la cabane rudimentaire dans laquelle il était confiné et qu'il retrouve le Général reluquant le corps dénudé de la femme captive, le mercenaire est désarmé à la vue

---

<sup>378</sup> Christopher Breu, *op. cit.*, p.59.

<sup>379</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.136.

<sup>380</sup> Christopher Breu, *op. cit.*, p. 56.

<sup>381</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.194.

<sup>382</sup> Robert Leslie Bellem, *op. cit.*, p.111.

de « the man's saffron, claw-like hands pawing at the Golden Girl intimately, lasciviously<sup>383</sup>. » Cette représentation caricaturale fournit une image menaçante et imposante de l'étranger, ce qui ne fait qu'amplifier le mérite du protagoniste lorsqu'il réussit à le vaincre, mais aussi une rétrogradation de l'Autre et une validation de la croyance du lecteur en la supériorité des Blancs. Ses actions souvent plus proches du monde animal que de l'humanité justifient les celles qui sont entreprises par le héros, qui se doit de rétablir l'ordre. Mathieu Letourneux écrit à ce sujet que « les valeurs guerrières du héros sont ressaisies dans une perspective patriotique : exaltation du courage et du sacrifice, goût pour les confins, l'aventure et la conquête, tout doit servir les intérêts nationaux. Quant aux victoires du héros, elles permettent d'asseoir un peu plus l'idée d'une domination et d'une mainmise du Blanc sur le reste du monde<sup>384</sup>. » Le héros, dans ce cas-ci Tate Shevlin, prend ainsi le rôle du colonisateur explorant les contrées éloignées en imposant du même coup ses valeurs.

Le cadre exotique qu'offre la littérature d'aventures permet pour sa part de dissocier le récit de la justice humaine. Dans les contrées éloignées, le protagoniste n'avait plus de lois à respecter, et, en donnant aux étrangers des caractéristiques animales, les auteurs de pulp fiction les métamorphosaient en proies pour le personnage principal. Dans « The Green Shiver », on remarque un traitement similaire de l'armée en place. Les premières pages du récit présentent très rapidement qui jouera le rôle des opposants du Captain Trouble. Lorsque le héros se faufile dans la foule, il aperçoit sur une scène éloignée les préparations pour une exécution publique de villageois rébarbatifs. Le bourreau chargé de la tâche correspond exactement au phénomène d'animalisation. On le présente comme un pachyderme au comportement insensible et cruel : « He was evidently taking his time—stopping to light a cigarette, pausing to admire a fountain. The prisoners had been waiting so long, some of them had begun to sag<sup>385</sup>. » Profitant du moment, le bourreau attend avec plaisir le moment où il pourra couper la tête des prisonniers. Cette réjouissance devant la mort irrite particulièrement le héros, qui y voit une arrogance sauvage. Pour présenter le général de l'armée, Green Shiver, l'auteur reprend la même technique : « These teeth were small and pointed and

---

<sup>383</sup> *Idem.*

<sup>384</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.96.

<sup>385</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.3.

spaced apart, very clean, but uncanny and not quite human. They were like the teeth of certain rapacious fish. And the report was current – just one of many about this man of power – that he'd come by these teeth through a certain habit of feeding, once every new moon, on forbidden flesh<sup>386</sup>. » Sheehan, cette fois-ci sans faire de comparaison à l'animal, attribue à l'antagoniste de véritables caractéristiques non humaines.

Le Cimmérien de Howard, quoiqu'il évoluait dans un monde fictif, ciblait lui aussi les craintes concernant l'immigration que pouvaient ressentir les prolétaires des années trente. La description du roi Olmec met aussi en valeur le côté bestial du dirigeant : « his great dark-skinned hairless body and limbs renewed the impression of strength bestial in its nature<sup>387</sup>. » Son peuple est aussi dépeint comme assez cruel et sauvage lors d'une cérémonie pour fêter la victoire lors d'un combat : « "Five red nails for five Xotalanca lives!" exulted Techotl, and the horrible exultation in the faces of the listeners made them inhuman<sup>388</sup>. » Cette inhumanité n'est par contre pas un trait partagé par tous les membres du village. En effet, Techotl, celui qui permet à Conan de s'introduire dans la forteresse, est ajouté d'une certaine chaleur dans ses agissements auprès du barbare :

« Techotl's groping fingers plucked at Conan's arm. In the cold, loveless, and altogether hideous life of the Tecuhltli, his admiration and affection for the invaders from the outer world formed a warm, human oasis, constituted a tie that connected him with a more natural humanity that was totally lacking in his fellows, whose only emotions were hate, lust, and the urge of sadistic cruelty<sup>389</sup>. »

Howard précise dans cet extrait la complexité des relations entre les tecuhltli et le barbare, dont les valeurs sont très différentes. Toutefois, il nuance ses propos en donnant en exemple un membre de ce village, qui avait adopté un comportement beaucoup plus humain au contact de Conan. Ce faisant, il évite de construire un univers aussi manichéen que ceux colportés par les auteurs que nous avons précédemment vus.

---

<sup>386</sup> *Idem.*

<sup>387</sup> Robert E. Howard, *op. cit.*, p.131.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.126.

On remarque aussi que l'animalisation des personnages n'est pas restreinte aux étrangers. En effet, les caractéristiques plus sauvages sont attribuées à tous ceux qui affrontent le héros, qu'ils soient d'une origine différente ou non. On peut par exemple noter la rencontre du Cimmérien avec Valeria, qui a mené à un combat entre les deux guerriers. L'auteur fait usage de plusieurs comparatifs animaux pour décrire les mouvements et l'apparence de la jeune femme : « She wheeled catlike, snatched at her sword; and then she froze motionless, staring wide-eyed at the man before her<sup>390</sup>. » Devant sa réaction, Conan réfléchit : « He knew she was as quick and ferocious as a tigress. He could draw his broadsword and disarm her, beat the blade out of her hand, but the thought of drawing a sword on a woman, even without intent of injury, was extremely repugnant to him<sup>391</sup>. » La réaction du héros devant la femme animalisée est ici tout à fait ambiguë. Si l'étranger aux traits bestiaux est immédiatement identifié comme opposant au protagoniste et menace à éliminer, la femme possédant ces mêmes caractéristiques est, bien que menaçante, une femme à protéger. Le barbare est dégoûté de devoir affronter ou blesser Valeria, car il s'agit d'une guerrière de sexe féminin, mais évalue tout de même la possibilité de le faire de par le fait qu'elle affiche des signes d'agressivité et des caractéristiques animales. Elle stimule donc, de ce fait, les instincts virils de chasseur de Conan, qui doit toutefois se réfréner pour ne pas la blesser – cet acte ne serait pas accepté par le lecteur comme mâle. Cette idée correspond tout à fait à l'analyse de la femme dans le polar que faisait Benoit Tadié :

Cette animalisation transparaît également dans le portrait des criminelles, qui rompent avec les figures canoniques et désincarnées de la femme américaine, vierge objet d'un culte sentimental, fée du logis, mère et épouse vertueuse. Cette rupture est identifiée, dans l'univers macho du polar, à une transformation de la féminité en « félinité », qui évoque une sexualité prédatrice, le danger, la persistance de la sauvagerie sous l'apparence sophistiquée<sup>392</sup>.

Le personnage de la femme assaillante se retrouve aussi fréquemment dans les œuvres de hardboiled, dans lesquelles le détective doit parfois résister au charme féroce des femmes qui mettent en péril sa mission. Pour le fin limier John Tattersall Lacy, cette opposante est

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>392</sup> Benoit Tadié, *op. cit.*, p.82.

Zita. Celle qui, nous l'avons vu, devient au fur et à mesure que le récit évolue, une alliée sincère du détective est à l'origine de son enlèvement. À ce moment, elle est présentée par le narrateur comme étant mystérieuse : « Her head came up and the dark eyes flamed. [...] She was like a tigress poised to rend him. She was stiff with anger – and was it an incredulous horror<sup>393</sup>? » La description de Zita proposée par Tinsley est aux antipodes de celle qui se retrouve dans la seconde moitié du récit, où la jeune femme, maintenant adjointe du détective, apparaît comme douce et vulnérable. Le tournant de l'action survient lorsque Lacy fait remarquer une certaine incohérence dans la contenance de sa ravisseuse. Elle était beaucoup trop distinguée pour être criminelle : « It's not logical. Why should a woman of your type consort with ape-faced gangsters and a maniac in a blood-red mask? » Dès ce moment, la jeune femme semble changer de camp et vouloir aider le détective à s'enfuir de la base du Scarlet Ace.

Les autres textes de *hardboiled* choisis au corpus fournissent aussi des exemples de l'animalisation des criminels. Un des ennemis de *The Shadow* est, entre autres, décrit comme un « short, squat, hard-faced man was ushered into the room. With the frame of an orangutan, a visage like a chunk of hewn rock, and hands that looked like mallets, "Ping" Slatterly looked like what he was — the toughest gang leader in the underworld<sup>394</sup>. » Grant valide dans cet extrait la logique interne répandue par nombre d'auteurs de l'époque en affirmant que sa physionomie, comparée à celle d'un orang-outan, est aussi représentative de son statut de gangster de renommée. On retrouve le même son de cloche dans le second texte étudié de Bellem, lorsqu'il octroie à l'homme suspecté de meurtre des dents de rats et un rire bestial<sup>395</sup>. On peut donc constater que l'animalisation constitue un code qui est compris par l'auteur comme par les lecteurs et qui permet d'identifier les antagonistes. La constante attribution de caractéristiques relatives à la faune aux étrangers devient un geste délibéré qui, en plus de les rétrograder dans la chaîne de l'évolution et de les dépouiller de leur humanité, assure une démonisation automatique de l'Autre dans la pulp fiction. Selon Erin A. Smith, la relation

---

<sup>393</sup> Theodore A. Tinsley, *op. cit.*, p.5.

<sup>394</sup> Maxwell Grant, *op. cit.*, p.20.

<sup>395</sup> Robert Leslie Bellem, « Beyond Justice », *op. cit.*, p.6.

construite entre l'immigrant et la criminalité avait pour but de soulager le prolétaire dont la reconnaissance était amoindrie :

« whiteness fonctionned as a psychological wage that in part, compensated white workers for their powerlessness at work and the increasingly alienated nature of their labor. The status and privilege conferred upon them because they were white eased the psychic burden of class exploitation and capitalist work discipline that shaped life in their working class communities. [...] Hardboiled fiction assured readers that they were superior to black and recent immigrant but also anxiously rehearsed how unstable the line between "them" and "us" was<sup>396</sup>. »

Cette logique textuelle que l'on retrouve dans la pulp fiction des années trente rejoint aussi celle d'œuvres plus anciennes comme les aventures de Tarzan. Si l'animalisation des méchants était faite de manière un peu plus effacée dans les textes que nous avons à présent étudiés, elle était le sujet même de *Tarzan of the Apes*, où le lecteur suit le développement d'un noble orphelin dans un milieu qui n'est pas le sien et qui lui est très hostile. Après de nombreux combats qui lui ont permis de s'établir comme le plus grand prédateur de la jungle, Tarzan rencontre d'autres humains. Ces Africains de couleur noire fascinent le jeune Anglais, notamment par leur cruauté, une fois de plus comparée à celle du monde animal : « He saw that these people were more wicked than his own apes, and as savage and cruel as Sabor, herself. Tarzan began to hold his own kind in low esteem<sup>397</sup>. » Les Noirs servent donc encore de tremplin pour mettre en lumière les valeurs beaucoup plus justes et égalitaires du jeune homme. L'aspect critiqué des actions de ces autochtones n'est qu'exacerbé lorsqu'ils font la capture d'un haut gradé de l'armée française explorant la région. Burroughs décrit de manière brutale la scène à laquelle Tarzan assiste : « And then began for the French officer the most terrifying experience which man can encounter upon earth – the reception of a white prisoner into a village of African cannibals<sup>398</sup>. » L'auteur utilise donc la même technique que ses

---

<sup>396</sup> Erin A. Smith, *op. cit.*, p.124.

<sup>397</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.87.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.188. Il est important de noter que Burroughs atténue cette distinction en rappelant le passé esclavagiste de ce peuple et mettant sur compte d'un désir de vengeance l'extrême brutalité de ces actes : « To add to the fiendishness of their cruel savagery was the poignant memory of still crueller barbarities practiced upon them and theirs by the white officers to that arch hypocrite, Leopold II of Belgium. » La sauvagerie du peuple reste tout de même reliée à sa nature et non pas son passé douloureux.

successeurs en montrant l'Autre comme étant sauvage et menaçant. De plus, le sujet du cannibalisme est abordé au début du récit dans un dilemme moral qu'affronte Tarzan. Après avoir tué Kulonga, un jeune autochtone, il hésite à manger son corps, comme le veut la tradition chez les singes auprès desquels il a grandi. Sa réflexion l'amène à comprendre que ce comportement était celui des bêtes et non pas celui des hommes. Le fait que la tribu utilise ces mêmes rituels la rapproche du monde animal et l'éloigne surtout de l'humanité. Mathieu Letourneux aborde justement cette importance de l'animalisation dans ce processus : « Dans le roman d'aventures géographiques, une telle représentation s'explique en partie par les idées du darwinisme social, largement partagées à l'époque, qui voulaient que le "sauvage" soit plus près que le Blanc de l'animal par ses mœurs et parfois par ses propriétés physiques ce qu'implique d'ailleurs le terme même "sauvage"<sup>399</sup>. » Leur apparence se modifie d'ailleurs à ce moment et devient beaucoup plus bestiale : « The bestial faces, daubed with color – the huge mouths and flabby hanging lips – the yellow teeth, sharp filed – the rolling, demon eyes – the shining naked bodies – the cruel spears. Surely no such creatures really existed upon earth – he must indeed be dreaming<sup>400</sup>. » La représentation animale de l'Autre serait donc un phénomène beaucoup plus relié à l'après-guerre qu'au chômage de la Grande Dépression. Si l'Autre est volontiers dépeint comme une menace dans les magazines de l'après-guerre, on remarque aussi qu'il est souvent frappé par la peur lorsque vient le temps d'affronter le héros. Celui-ci, en stature comme en technique, apparaît comme dominant.

### 3.3.2. L'assujettissement de l'Autre

En combat contre l'étranger, le protagoniste fait démonstration de ses valeurs et de son savoir-faire, éléments le rendant viril, et se positionne comme le maître. Il est plus fort, connaît plus de techniques de combat ou possède plus d'armes pour affronter son ennemi. Ceci constitue une autre formule de valorisation de la masculinité caucasienne.

L'arrivée musclée de Tate Shevlin dans les quartiers du général Fang Ling alors que ce dernier s'apprêtait à violer la Golden Girl constitue un bon exemple de cette domination du

---

<sup>399</sup> Mathieu Letourneux, *op. cit.*, p.290.

<sup>400</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.189.

mâle américain. Après avoir combattu une partie de l'armée postée entre sa prison et la chambre du leader militaire, le mercenaire se présente et freine les actions de ce dernier, qui était penché sur le corps nu de la femme blonde. Beaucoup plus rapide que son adversaire, Shevlin mutile sérieusement le général : « Fang Ling threw up his hands – a split-second too late. The rifle-butt smashed full into his yellow, evil features – obliterated them in a gory welter of blood and splintered bone. He swayed backward, his clawing hands tearing at his agonized face<sup>401</sup>. » Le ravisseur de la Golden Girl, encore une fois démonisé et animalisé dans son apparence, est vaincu de manière assez brutale par l'Américain. Bellem s'assure dans la narration de cet extrait de bien décrire à la fois la vitesse d'action supérieure de son personnage principal, mais aussi sa force incomparable. La longue description du crâne meurtri du général permet au lecteur de mesurer la pression exercée contre celui-ci.

Dans les bandes dessinées de l'héroïne Diana Daw, les étrangers qui la kidnappent apparaissent eux aussi comme plutôt inférieurs aux hommes qui viennent la secourir. Dans l'édition de novembre 1934, par exemple, les Kappirs qui allaient exécuter l'aventurière pour avoir tué leur animal sacré sont saccagés par des chevaliers. La case illustre ces derniers, épée levée, poursuivant les survivants de l'attaque, apeurés et en fuite. Non seulement semblent-ils plus forts et plus grands, mais ils profitent aussi d'outils beaucoup mieux développés telles les épées et les armures. Pour ajouter à cet univers de conquête et de combat pour les idéaux de l'Occident, ces dernières sont ornées d'une croix similaire à celle des Croisades, rappelant cette époque rude et sanglante<sup>402</sup>. Pour leur part, les Noirs, qui apportent leur aide à Diana Daw pour la faire traverser la jungle, semblent aussi craindre les Blancs, qui sont appelés « White giants ». Arrivé à la frontière de son territoire, Kabu, le guide de l'aventurière, refuse de continuer : « "It is true, Missy Daw – these are the lands of the warlike kappirs and just beyond the white giants rule – their lands are tabu !" » Diana Daw fait rapidement remarquer que, contrairement à lui, elle n'était pas effrayée et le qualifie de « coward<sup>403</sup> ».

---

<sup>401</sup> Robert Leslie Bellem, « The Claws of the Dragon », *op. cit.*, p.113.

<sup>402</sup> Clayton Maxwell, (novembre 1934), *op. cit.*, p.25.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.24.

Un épisode similaire se dessine dans le numéro de janvier 1935, dans lequel Diana Daw est capturée par un groupe de Pygmées désirant la sacrifier et l'offrir en épouse à leur dieu. Étendue, les mains et les pieds liés, elle apparaît vulnérable devant le chef de la tribu, qui danse avec, à la main, un long couteau et un bâton surmonté d'un crâne humain. Elle est finalement sauvée par le docteur Ramski, qui, accompagné d'une armée de soldats noirs, fait fuir les agresseurs de l'aventurière : « And at this same moment, a group of savages, led by a white man, attacks the pygmy village... Terrified, the Pygmies flee<sup>404</sup>. » Plusieurs aspects relient les deux bandes dessinées proposées par Clayton Maxwell. Diana Daw se fait secourir à chaque reprise<sup>405</sup> par un homme blanc. De plus, les Noirs sont introduits comme des alliés des héros, mais sont aussi dirigés par des Caucasiens, ce qui les asservit. Les autres natifs de l'Afrique sont dépeints comme sauvages et dangereux, menaçant dans les deux cas la vie de Diana Daw.

Cette logique est aussi présente dans le texte « The Golden Amazons of Venus » de John Murray Reynolds. L'auteur rappelle à plusieurs reprises la grande force que possèdent les Terriens sur leurs ennemis de la planète Vénus, des êtres appelés les « Scaly Ones ». Lors d'un combat opposant Gerry Norton à quelques-uns d'entre eux, le commandant de l'expédition réussit à sauver Closana grâce à sa puissance musculaire : « The reptile men were good swords-men, but they were no match for the speed and strength of the Man from Earth<sup>406</sup>. » Bien que cette armée soit décrite à quelques reprises comme courageuse<sup>407</sup>, les capacités de combat des Américains semblent leur insuffler un sentiment de peur. En effet, ceux-ci sont contrôlés par un ancien chef de mission terrien, Lansa, arrivé sur la planète quelques années auparavant. Il explique toute l'influence qu'il a sur les hommes reptiles :

« "I am a god — to these people," Lansa replied quietly. "Though the Stardust was damaged too badly to return to earth, little of her equipment was harmed except for the

---

<sup>404</sup> Clayton Maxwell, (janvier 1935), *op. cit.*, p.53.

<sup>405</sup> La jeune femme est aussi secourue, au début du texte de 1935, par un soldat de la marine américaine.

<sup>406</sup> John Murray Reynolds, *op. cit.*, p.10.

<sup>407</sup> *Idem.*

rocket tubes themselves. Within six months after landing I had made myself master of these primitive but obedient people<sup>408</sup>. »

Par sa force et son intelligence supérieures, l'homme réussit à imposer sa dominance et à asservir un peuple tout entier. Cette allusion métaphorique à la période coloniale et esclavagiste ne fait que corroborer ce mode de pensée. Soumis, les étrangers de la pulp fiction sont ainsi placés par l'auteur dans des situations où ils sont apeurés et où la barbarie qui caractérise leurs agissements n'est que mise en valeur. Le général Yu, dans « The Green Shiver », n'échappe pas à cette règle quand il est confronté par Captain Trouble. Encore en possession de la jeune Américaine qu'il avait kidnappée, il songe à s'enfuir : « Yu, the Jade Green Shiver, was a wily fighter. It was characteristic of him that his first movement should have been to seize the girl as a guard, as a possible hostage, a piece to be ransomed. With her he might still ransom his life<sup>409</sup>. » Perley Poore Sheehan, dans la narration de l'affrontement, effémine son antagoniste en insistant sur ses techniques de combat ne correspondant pas aux critères de masculinité. Alors que le rôle attribué aux hommes dans la quasi-totalité des œuvres au corpus est de sauver une femme en péril, le Green Shiver est aux antipodes en mettant sa vie en danger. Adoptant une attitude opposée, le héros américain est d'autant plus virilisé en plaçant la jeune femme en sûreté.

Chez Edgar Rice Burroughs, les guerriers de la tribu sont la plupart du temps présentés comme terrifiés devant Tarzan et l'armée française. Lorsque quelques-uns d'entre eux rencontrent l'homme blanc dans la forêt, ils sont terrorisés par sa prestance. Ils racontent que le meneur du groupe « had suddenly come screaming toward them, crying that a terrible white and naked warrior was pursuing him<sup>410</sup>. » La présence de Tarzan finit même par effrayer tout le groupe : « It took a dozen attempts on the part of the thoroughly frightened blacks to reenter their village, [...] and when they found the food and arrows gone they knew, what they had only too well feared, that Mirando had seen the evil spirit of the jungle<sup>411</sup>. » Dans ces extraits, Burroughs impose au lecteur un contraste frappant entre les Noirs et le

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>409</sup> Perley Poore Sheehan, *op. cit.*, p.12.

<sup>410</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p.105.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.106.

Blanc. Les guerriers de la tribu ne sont placés qu'en position de fuir, alors que Tarzan est décrit comme effrayant et même comme un esprit maléfique, ce qui en dit long sur l'impression qu'il fait sur le peuple. Pour sa part, c'est plutôt par les armes que l'armée française domine les étrangers. En effet, tentant de secourir un de leurs hauts gradés, précédemment capturés, les soldats européens réussissent facilement à s'infiltrer dans le village des Noirs grâce à leur arsenal de loin supérieur aux armes décrites comme étant primitives employées par les guerriers de la tribu :

« So sudden and unexpected the assault had been that the whites reached the gates before the frightened natives could bar them, and in another minute the village street was filled with armed men fighting hand to hand in an inextricable tangle. For a few moments the blacks held their ground within the entrance to the street, but the revolvers, rifles and cutlasses of the Frenchmen crumpled the native spearmen and struck down the black archers with their bows halfdrawn<sup>412</sup>. »

Ce n'est toutefois pas que dans les affrontements entre les Blancs et les Noirs que ces derniers apparaissent comme apeurés. En effet, lorsque prisonnières d'une cabane attaquée par un fauve, Jane et Esmeralda, son accompagnatrice noire, doivent trouver une façon de s'extirper vivantes de cette situation. Alors que la première réfléchit calmement à une solution, la seconde est victime de ses émotions : « The Negress sobbed hysterically, bemoaning the evil day that had witnessed her departure from her dear Maryland, while the white girl, dry eyed and outwardly calm, was torn by inward fears and forebodings<sup>413</sup>. » L'auteur emploie dans cet extrait le même procédé qu'il a utilisé auparavant. En plaçant dans la même situation la femme caucasienne et son accompagnatrice noire, il met en valeur leurs différentes personnalités.

#### 3.4. Conclusion

L'analyse des œuvres des années vingt et des années trente montre que la revirilisation de l'homme par les personnages féminins et étrangers n'est pas un phénomène restreint aux années de la Grande Dépression. Si les vagues de chômage successives et la rareté des emplois stables et à temps plein auraient pu motiver à elles seules chez les prolétaires mâles

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.122.

et de race blanche un mouvement de haine et de peur à l'endroit des femmes et des immigrants, il semble que la période de l'après-guerre ait eu un plus grand rôle. La transformation du mode de travail rebalançait un peu le déséquilibre social entre le statut des hommes et celui des femmes; celui des Américains de naissance et celui des Américains d'adoption. Le trouble social engendré par le Krach de 1929 ne semble donc qu'avoir propagé encore plus longtemps un mode d'écriture recherché déjà depuis quelques années dans la pulp fiction.

Dans les textes du corpus, les femmes sont généralement introduites comme faibles et victimes des événements. Cette position permettait au lecteur masculin de se revaloriser en tant que mâle, car le personnage féminin reprenait l'espace de quelques pages son rôle d'épouse et de mère. On remarque aussi dans les œuvres des années trente une bonne proportion de femmes fortes. Dans leur caractère comme dans leurs aptitudes physiques, elles pouvaient se défendre. Plus rares dans les textes étudiés provenant de la décennie précédente, ces personnages féminins constituent une adaptation à cette société qui évoluait et semblait leur accorder de manière permanente une plus grande place. Les femmes de la pulp fiction ne restaient toutefois pas menaçantes très longtemps, car elles reprenaient, dès le moment où elles affrontaient le héros ou s'alliaient à lui, vulnérables et sans défense. Un autre aspect du personnage féminin qui se transforme durant la Grande Dépression est son apparence. Bien qu'elle soit toujours belle et charmante, la femme de la pulp fiction des années trente est davantage sexualisée. Les femmes capturées sont souvent dénudées ou sur le point de se faire violer lorsque le protagoniste se présente.

L'étranger et l'étrangère ne sont pas en reste : ils sont encore très présents dans le corpus, surtout dans les textes d'aventures, qui favorisent l'exotisme. Très rapidement isolés par les auteurs, ils étaient la plupart du temps confinés au rôle de méchant, de criminel et d'ennemi du héros. Démonisés et animalisés, ils devenaient par automatisme, si ce n'est pas par obligation, les antagonistes du mâle américain qui, en chasseur et justicier, les traquait, puis les sanctionnait pour leur crime. Cette marginalisation de l'Autre est le symbole d'un malaise profond chez les lecteurs mâles de pulp fiction, qui trouvaient dans cette littérature un miroir qui reflétait leur vision de leur société : des étrangers menaçants qu'il était primordial de freiner.

## CONCLUSION

La pulp fiction, qui s'étend principalement du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années soixante, couvre une grande partie de l'histoire moderne des États-Unis et une de ses périodes les plus mouvementées, et s'est imposée comme échappatoire aux troubles vécus par la population. Pour les hommes, tout particulièrement, les magazines qui la composaient ont participé à atténuer les craintes découlant des nombreux changements que proposait cette époque que l'historien Eric Hobsbawm décrit comme étant l'« Ère des catastrophes<sup>414</sup> ». En effet, l'entre-deux-guerres, durant lequel les usines ont vu leurs méthodes de travail se moderniser et durant lequel la société a accordé une plus grande place aux femmes et aux immigrants, a modifié de façon permanente les rapports à la masculinité et à la virilité. Nous avons proposé comme hypothèse que la dimension économique aurait influencé les symboles et les codes virils dans la pulp fiction de hardboiled et d'aventures des années trente, qui ont marqué son âge d'or, mais aussi une des plus rudes épreuves pour la masculinité. Pour la vérifier, nous avons sélectionné dix textes qui cernent assez bien l'essence de cette période littéraire et qui s'étalent sur un peu plus de vingt ans. Ce large corpus forme un échantillon varié qui nous a permis d'identifier les principaux facteurs de remasculinisation, mais aussi de discerner, de ceux qui épousaient dans une continuation les codes de l'après-guerre, ceux qui constituaient des mutations typiques de la Grande Dépression.

Nous désirions donc à travers ce travail exposer en quoi la crise économique a pu modifier les méthodes de transposition des craintes vécues par les prolétaires mâles et blancs dans les textes de hardboiled et d'aventures en comparant les caractéristiques attribuées aux héros populaires et sériels de l'époque. Comme la conception commune de la virilité était alors affectée par de nombreux changements sociaux, il nous importait tout d'abord d'énumérer les traumatismes qui avaient pour origine la Grande Dépression pour en faire ressortir les ramifications vers les processus de compensation que nous pouvions observer dans la pulp fiction. Ce faisant, nous avons pu voir les conséquences qu'a entraînées

---

<sup>414</sup> Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes : histoire du court XXe siècle, 1914-1991*, Coll. « Histoire », Paris, Le Monde diplomatique, 2008, p.12.

l'écroulement des principaux marchés boursiers. D'une part, le chômage et la grande difficulté qu'occasionnait la recherche d'emplois nuisaient énormément à la réalisation de la masculinité pour les hommes prolétaires, comme le fait remarquer Michael Kimmel : « With nearly one in four American men out of work, the workplace could no longer be considered a reliable arena for the demonstration and proof of one's manhood<sup>415</sup>. » D'autre part, ceux qui avaient échappé aux régulières mises à pied souffraient souvent des nombreux horaires coupés et des salaires amputés. Le rôle de pourvoyeur unique qu'il portait était ainsi de plus en plus ardu à remplir, d'autant plus que cette période concordait avec une hausse lente, mais persistante du nombre de femmes au travail. Nous avons aussi fait remarquer que l'insatisfaction professionnelle, que nous pouvons relier à la restructuration du travail à la chaîne organisée par les mouvements du fordisme et du taylorisme, continuait à affecter les prolétaires tout en n'aidant en rien ces derniers à reformer leur identité masculine.

Pour pallier leurs insécurités, nous avons trouvé que dans la pulp fiction, et principalement dans les récits de détectives et d'aventuriers, les mâles recouvraient métaphoriquement certaines parties de leur masculinité. Les héros qui y figuraient affichaient toutes les qualités qui étaient à l'époque attribuées à la virilité. Sur le plan du physique, par exemple, nous avons souligné l'importance de la musculature développée, qui rappelait l'époque où celle-ci jouait un rôle majeur dans la hiérarchie dans les usines. S'il s'agissait là d'un symbole viril en continuité, la vision des vêtements, elle, se modifie à l'aube des années trente. En effet, à la suite de la Première Guerre mondiale, l'habillement était un vecteur du statut social, alors qu'avec la crise financière, celui-ci est devenu un outil; un vêtement se devait d'être avant tout utile à la quête du héros.

Nous avons aussi observé que les capacités et les valeurs des héros mâles participaient elles aussi à la remasculinisation des lecteurs prolétaires. Les muscles, bien qu'importants, ne valaient que très peu s'ils ne servaient pas à la manifestation active de la virilité. D'une part, la force et l'agilité apparaissent comme inhérentes aux détectives et aux aventuriers à la masculinité assurée. En combat, leurs facultés les rendent nettement supérieurs à leurs ennemis, normalement dépeints par la faiblesse. En ce sens, elles sont les rouages principaux du rétablissement de l'avantage social masculin aux yeux des lecteurs et, de ce fait, du pacte

---

<sup>415</sup> Michael Kimmel, *op. cit.*, p.193.

liant l'auteur de pulp fiction à son lecteur. Nous avons ainsi pu voir que durant les années vingt comme durant les années trente, ces facultés physiques restent directement attachées à la virilité. D'autre part, les valeurs, l'expertise et le dévouement, pour ne nommer que celles-ci, réactivent les caractéristiques du prolétaire archétypal, qui se voit reconnu professionnellement pour ses connaissances et son courage au travail. Encore une fois très difficiles à afficher dans les usines nouvellement restructurées, ces valeurs étaient nécessaires à la construction d'un protagoniste viril. L'opposition de deux aventuriers mythiques, Tarzan et Conan, nous a grandement éclairé pour relever les mutations apparaissant durant la Grande Dépression. Nous pouvons noter par exemple que les connaissances et la débrouillardise de l'homme de la jungle sont liées par Burroughs à ses origines nobles, vestiges d'une conception plus victorienne de la masculinité, alors que celles du barbare proviennent de son travail acharné et de ses nombreuses expériences de combat. Aussi, l'analyse du comportement de ce dernier a permis d'isoler de la hargne et un esprit de vengeance qui ne se retrouvent pas dans *Tarzan of the Apes*. Cette colère présente chez plusieurs personnages des années trente serait, elle aussi, une conséquence engendrée par le sentiment d'échec vécu à l'époque.

En ce qui a trait à l'Autre, nous avons constaté qu'il participait lui aussi, en faisant valoir l'homme blanc, à la remasculinisation. Dans un premier temps, nous avons analysé le personnage féminin, qui occupe, malgré son rôle souvent passif, une place prépondérante dans les textes étudiés. La comparaison des femmes de notre corpus nous a tout d'abord montré la caractéristique récurrente qui leur était à tout coup attribuée, la beauté. Durant l'entre-deux-guerres, elles sont toujours dotées par leur auteur d'un grand pouvoir de séduction et d'une allure soignée. Nous avons toutefois observé qu'avec la Grande Dépression, vient dans la pulp fiction des descriptions plus détaillées du corps féminin. En effet, l'assouplissement progressif de la censure, mais surtout la rivalité grandissante entre les nombreux éditeurs qui se partageaient les kiosques à journaux ont vite poussé les auteurs à multiplier les références aux charmes féminins. En conséquence, la femme de fiction se résumait souvent, du coup, à la simple satisfaction des envies du héros mâle et, de ce fait, de celles du lecteur. Parallèlement, les scènes de nudité vont aussi se retrouver beaucoup plus régulièrement dans les textes. Lui aussi phénomène qui prend de l'ampleur durant la crise économique, l'érotisme dans la pulp fiction, que l'on observe notamment par l'arrivée des

spicy pulps, devenait la norme, alors que les auteurs flirtaient avec la censure pour en afficher toujours plus. Cette mutation du personnage féminin témoigne de l'amplification des tensions qui étaient vécues durant les années trente. Réaction à la recrudescence du nombre d'employées présentes sur les lieux de travail, l'objectification de la femme calmait les craintes des hommes de voir leur communauté homogène de mâle être diluée.

Nous avons aussi remarqué que le personnage féminin était ambivalent. Lorsque victime, il apparaissait faible et sans défense devant ses ravisseurs ou ses assaillants. L'aventure ou la mission ne se terminait que lorsque le héros arrivait en sauveur pour disposer de l'antagoniste et ramener la femme en lieux sûrs. Il s'agissait là, nous l'avons vu, du pacte de lecture de la pulp fiction, qui impliquait généralement une fin heureuse où le protagoniste mâle triomphait de ses ennemis. Lorsque la femme était son alliée, la relation était préservée : la femme restait dans un état d'infériorité et de dominée devant l'homme, bien entendu pour calquer les traits d'une époque déchuée et révolue, mais de laquelle ce dernier dépendait encore souvent pour établir sa masculinité, intrinsèquement reliée à son identité. Malgré tout, des alliées de héros virils comme Valeria et Closanna se sont démarquées par leur force et leur courage. Bien que placées dans des positions de subalternes, elles participaient, elles aussi, à l'apologie de la masculinité en affichant les mêmes qualités qui faisaient des détectives et des aventuriers des personnages virils. Finalement, lorsque la femme de pulp fiction était utilisée comme antagoniste, nous avons observé que ses traits changeaient. Alors qu'elle préservait sa beauté itérative, qui lui permettait de séduire et de manipuler quiconque entravant son chemin, on lui accolait aussi des traits plus sauvages et, plus précisément, félins ainsi que des aptitudes physiques et de combat supérieures à celles des autres femmes. Son destin était par contre fixé; elle payait chèrement ses actions ou se rangeait du côté du héros, qui réussissait à la convaincre de se repentir.

L'étranger et l'étrangère, pour leur part, occupent de manière générale la place d'antagoniste. Tout comme la femme, ils étaient dépeints avec des caractéristiques animales, qui, nous l'avons vu, faisaient appel à la posture de chasseur du héros. Celui-ci était donc placé par l'auteur dans une position de supériorité où il traquait sa proie apeurée. En plus de posséder une apparence sauvage, ils adoptaient aussi un comportement inhumain. Loin du

courage, de l'honnêteté et de la justice, valeurs que nous avons précédemment reliées à la manifestation de la virilité, les étrangers faisaient preuve soit d'une barbarie sans borne, soit d'une veulerie marquée. Ces comportements appelaient donc bien entendu le héros à agir et à rétablir l'ordre. À ce combat entre l'Américain et l'Autre, entre le Bien et le Mal, se transposaient toutes les insécurités masculines quant à l'immigration massive aux États-Unis et la place qu'étaient voués à prendre les nouveaux arrivants. Le protagoniste l'emportait toujours, restaurant ou imposant ses valeurs, contre son adversaire, illustré comme moins puissant et moins rusé : moins viril.

Bien qu'elle soit traversée par de nombreux courants parfois contradictoires, nous pouvons dire que la pulp fiction reste fidèle à elle-même durant l'entre-deux-guerres : elle offre des récits mécaniques débordant d'action aux héros virils et dominants devant les Autres, endroits rêvés pour réactualiser une masculinité aux codes et aux valeurs socialement remis en doute. Avec la Grande Dépression, les auteurs vont se renouveler pour s'adapter aux besoins de leurs lecteurs mâles plus que jamais dépouillés de la reconnaissance de leur virilité. Si le marché littéraire évolue durant les années trente en fonction, notamment, du pouvoir d'achat réduit et des conditions sociales incertaines des consommateurs, il semble que la pulp fiction de cette période soit en continuité avec celle qui l'a précédé, les troubles vécus par son lectorat étant eux-mêmes aussi en continuité avec ceux enclenchés par la restructuration du travail à la chaîne et la Grande Guerre. La crise économique n'aura finalement qu'accentué les inquiétudes des prolétaires, ajoutant à leur insatisfaction professionnelle et à la peur de voir leur « all-male community » disparaître la nouvelle incapacité de s'acquitter de leur rôle d'unique pourvoyeur. Les récits de hardboiled et d'aventures que nous avons étudiés semblent aller dans la même direction. Nous avons trouvé que bien qu'il y ait quelques mutations des codes de la masculinité, ceux-ci restent dans la majorité les mêmes. Si transformation il y a, c'est surtout une intensification de leur représentation littéraire, toujours dans le but de s'adapter aux désirs du lectorat, régulièrement sondé.

L'univers de la pulp fiction constitue un monde riche et très varié dont l'étude aurait demandé une recherche dont la profondeur aurait largement dépassé le cadre d'un mémoire de maîtrise. Loin de s'arrêter aux deux archétypes majeurs que nous avons choisi d'analyser,

les détectives et les aventuriers, la pulp fiction a fourni nombre de héros d'autres genres, comme ceux de la science-fiction ou de la weird menace – cette dernière apparaissant aussi durant les années trente –, participant eux aussi, et à leur façon, au phénomène de la remasculinisation. Comme nous l'avons vu, les œuvres de science-fiction offraient une vision dissemblable de la masculinité, proposant par exemple, comme dans le cas de « The Golden Amazons of Venus », des sociétés où les hommes pouvaient afficher des comportements plus féminins. Les weird menace, pour leur part, s'apparentaient beaucoup aux récits de détectives, mais offraient davantage de scènes de torture et de violence qui permettaient, la femme étant souvent la victime, d'insister sur la supériorité masculine. De plus, les structures de la pulp fiction incluaient aussi les éléments formant le paratexte, tels que la couverture, les images encadrées dans les textes ou encore la publicité. Par des illustrations évocatrices, les éditeurs désiraient attirer l'attention des lecteurs avides d'érotisme. Celles-ci participaient aussi bien entendu au partage d'une conception forte de la masculinité dans laquelle la femme était objectifiée.

Produit de la littérature populaire, la pulp fiction proposait, en composant une échappatoire qui se moulait aux craintes de ses lecteurs, un monde à l'image de sa société. Les processus qui se retrouvaient dans ce type de paralittérature vont être réutilisés longtemps après la disparition de leur véhicule au profit d'autres médias plus appropriés aux besoins de la population. Nous pouvons notamment penser à la bande dessinée, où les superhéros affichent, d'une manière qui rappelle étrangement les protagonistes de notre corpus, les mêmes facultés et les mêmes valeurs rappelant la masculinité et la virilité. Dans ces nouveaux produits littéraires se retrouvaient les vestiges de la pulp fiction, ce genre qui avait choisi comme niche les craintes d'un prolétariat mâle en peine à s'adapter à une société qui évoluait et dans laquelle il ne retrouvait plus les quelques avantages dont il jouissait auparavant aux dépens des femmes et des immigrants. La surmasculinisation qu'il est possible d'observer dans les produits populaires de notre époque serait aussi, en ce sens, l'écho d'une masculinité qui se cherche et qui tarde à trouver ses nouveaux repères.

## BIBLIOGRAPHIE

### A) Corpus primaire:

Bellem, Robert Leslie. «The Claws of the Dragon». *Spicy Adventure Stories*, novembre 1934, p.4-15 et 109-114.

\_\_\_\_\_. «Beyond Justice». *Spicy Detective Stories*. [Document PDF], novembre 1935, 8 p., récupéré de *Pulp Gen* <[http://pulpgen.com/pulp/downloads/list\\_by\\_mag.php?page=42](http://pulpgen.com/pulp/downloads/list_by_mag.php?page=42)>.

Burroughs, Edgar Rice. *Tarzan of the Apes*. [Édition Kindle]. [s.l.: n.é.], 2012, 279 p., récupéré de *Amazon.ca* <<http://www.amazon.com/Tarzan-Apes-Edgar-Rice-Burroughs-ebook/dp/B0083ZR3E0>>.

Daly, Carroll John. *The Snarl of the Beast*. [Format Kindle]. 2<sup>e</sup> éd. Coll. « Intrigue ». Winnetka (CA) : Book Revival Press, 2015, 272 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.com/Snarl-Beast-Carroll-John-Daly-ebook/dp/B00CNE9TNK/ref=tmm\\_kin\\_swatch\\_0?encoding=UTF8&qid=&sr=>](http://www.amazon.com/Snarl-Beast-Carroll-John-Daly-ebook/dp/B00CNE9TNK/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=&sr=>)>.

Goodchild, George. «Golden Lure». *Top-Notch Magazine*, [Document PDF], 15 avril 1922, 9 p., récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=853>>.

Grant, Maxwell. «The Black Hush». *The Shadow Magazine*, [Document PDF], 1er août 1933, 82 pages, récupéré de *The Internet Archive* <[https://ia700801.us.archive.org/17/items/the\\_Shadow\\_33.08.01/the%20Shadow%2033.08.01.pdf](https://ia700801.us.archive.org/17/items/the_Shadow_33.08.01/the%20Shadow%2033.08.01.pdf)>.

Howard, Robert E. «Red Nails». *Complete Conan*. [Édition Kindle], [s.d.], récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/Complete-Conan-Robert-E-Howard-ebook/dp/B00PRAGFIY/ref=sr\\_1\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1438105503&sr=1-1&keywords=complete+conan](http://www.amazon.ca/Complete-Conan-Robert-E-Howard-ebook/dp/B00PRAGFIY/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1438105503&sr=1-1&keywords=complete+conan)>.

Scott, R.T.M. «Senga of the Club Hibou». *Real Detective Tales*, [Document PDF], avril-mai 1929, 9 p., récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=85>>.

Sheehan, Perley Poore. «The Green Shiver». *Thrilling Adventures*, [Document PDF], octobre 1932, 12 p., récupéré de *Pulp Gen* <<http://pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=180>>.

Tinsley, Theodore A. «The House of Crime». *All Detective*, [Document PDF], Octobre 1933, 19 p., récupéré de *Pulp Gen* <<http://www.pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=15>>.

B) Corpus secondaire :

Bellem, Robert Leslie. «Temple of Death». *Spicy Adventure Stories*, janvier 1935, p.28-39 et 114-119.

Maxwell, Clayton. «Diana Daw». *Spicy Adventure Stories*, novembre 1934, p.24-25.

\_\_\_\_\_. «Diana Daw». *Spicy Adventure Stories*, janvier 1935, p.52-53.

Reynolds, John Murray. «Golden Amazons of Venus». *Planet Stories*, [Document PDF], hiver 1939, 49 p., récupéré de *The Internet Archive* <[https://archive.org/details/PlanetStories\\_v01\\_n01\\_1939-11.FictionHouseGorgon](https://archive.org/details/PlanetStories_v01_n01_1939-11.FictionHouseGorgon)>.

Robeson, Kenneth. *The Man of Bronze*. [Édition Kindle]. [s.l.] : Mustbe Interactive, 2014, 247 p., récupéré de *Amazon.ca* <<http://www.amazon.ca/Man-Bronze-Doc-Savage-ebook/dp/B00JRME2IS>>.

Thomas, Eugene. «The Adventure of the Voodoo Moon». *Detective Fiction Weekly*, février 1936. In *The Black Lizard Big Book of Pulps*, sous la dir. de Otto Penzler. New York : Vintage Crime, p. 1069-1088.

C) Corpus théorique:

**Sur la société américaine :**

Cawelti, John. *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Madison (Wis.) : University of Wisconsin Press, 2004, 410 p.

Denning, Michael. *Mechanic Accents : Dime Novels and Working-class Culture in America*. Londres ; New York: Verso, 1987, 259 p.

Dyer, Richard. *White*. London ; New York : Routledge, 1997, 256 pages.

Foucrier, Annick. *Les Gangsters et la société américaine (1920-1960)*. Coll. « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne ». Paris : ellipses, 2001, 126 p.

- Gigon, Fernand. *Jeudi noir : le jour du grand krach de 1929*. Paris, Robert Laffont, 1976, 345 p.
- Heffer, Jean. *La Grande dépression : Les États-Unis en crise (1929-1933)*. Paris, Gallimard, 1976, 218 p.
- Hobsbawm, Eric. *L'âge des extrêmes : histoire du court XXe siècle, 1914-1991*. Coll. « Histoire ». Paris : Le Monde diplomatique, 2008, 810 p.
- Kyvig, David. *Daily Life in the United States, 1920-1939: Decades of Promise and Pain*. Westport : Greenwood Press, 2002, 271 p.
- Lacorne, Denis. *La crise de l'identité américaine. Du melting-pot au multiculturalisme*. Paris : Fayard, 1997, 394 p.
- Marchand, Roland. *Advertising the American dream: Making Way for Modernity, 1920-1940*. Berkeley : University of California Press, 1985, 448 p.
- Rasche, William F. « Methods Employed to Stimulate Interests in Reading I-IV ». *The School Review*, vol 37, no 1-4, janvier à avril 1929, p. 29-36, 124-131, 204-214 et 293-303.
- Roediger, David R. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*, Édition révisée, Londres et New York : Verso, 2007, 200 p.
- Rotundo, Anthony. *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*. New York : BasicBooks, 1993, 382 p.
- Sainsaulieu, Renaud. *L'identité au travail : Les effets culturels de l'organisation*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1977, 486 p.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum ; Toronto : Maxwell Macmillan Canada ; New York : Maxwell Macmillan International, 1992, 850 p.

#### **Sur la masculinité et le genre masculin:**

- Berger, Maurice. *Constructing Masculinity*. New York : Routledge, 1995, 342 p.
- Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Nouv. éd. augm. Coll. «Essais», Lonrai (Fr.) : Seuil, 2002, 177 p.
- Catano, James V. *Ragged Dicks : Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-made Man*. Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 2001, 280 p.

- Clare, Anthony. *Où sont les hommes? La masculinité en crise*. Montréal : Les Éditions de l'homme, 2004, 318 p.
- Courtine, Jean-Jacques (dir. publ.). *La Virilité en crise?: XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. T. 3 de *Histoire de la virilité* sous la dir. d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello. Paris : Seuil, 2011, 561 p.
- Croteau, David et William Hoynes. *Media Society: Industries, Images, and Audiences*. 2<sup>e</sup> édition. Thousand Oaks (Cal.) : Pine Forge Press, 2000, 399 pages.
- Kasson, John F. *Houdini, Tarzan, and the perfect man : the White male body and the challenge of modernity in America*. [Édition Kindle]. New York : Hill and Wang, 2011, 288 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/Houdini-Tarzan-Perfect-Man-Challenge-ebook/dp/B005HY5ZO0/ref=sr\\_1\\_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1455904051&sr=1-1&keywords=houdini+tarzan](http://www.amazon.ca/Houdini-Tarzan-Perfect-Man-Challenge-ebook/dp/B005HY5ZO0/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1455904051&sr=1-1&keywords=houdini+tarzan)>.
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York : Free Press, 1996, 544 p.
- Mosse, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York : Oxford University Press, 1996, 232 p.
- Pendergast, Tom. *Creating the Modern Man: American Magazines and Consumer Culture (1900-1950)*. Columbia ; London (Mis.) : University of Missouri, 2000, 289 p.
- Rauch, André. *Crise de l'identité masculine: 1789-1914*. Coll: «Pluriel». Paris : Hachette, 2000, 297 p.
- \_\_\_\_\_. *L'Identité masculine à l'ombre des femmes: De la Grande Guerre à la Gay Pride*. Paris : Hachette, 2004, 363 p.
- Vigarello, Georges (dir. publ.). *L'Invention de la virilité: De l'Antiquité aux Lumières*. T. 2 de *Histoire de la virilité* sous la dir. d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello. Paris : Seuil, 2011, 578 p.
- Worden, Daniel. *Masculine Style: The American West and Literary Modernism*. New York : Palgrave Macmillan, 2011, 196 p.

### **Sur la pulp fiction:**

- Bloom, Clive. *Cult Fiction: Popular Reading and Pulp Theory*. New York : St. Martin's Press, 1996, 262 p.

- Dinan, John A. *The Pulp Western: A Popular History of the Western Fiction Magazine in America*. Boalsburg (PA) : BearManor Media, 2003, 152 p.
- Ellis, Doug, John Locke et John Gunnison. *The Adventure House Guide to the Pulps*. Silver Spring (MD) : Adventure House, 2000, 336 p.
- Goodstone, Tony. *The Pulps: 50 Years of American Pop Culture*. New York : Chelsea House, 1970, 239 p.
- Goulart, Ron. *Cheap Thrills: an Informal History of the Pulp Magazines*. New Rochelle (NY) : Arlington House, 1972, 192 p.
- Haining, Peter. *The Classic Era of American Pulp Magazines*. Chicago : Chicago Review Press, 2001, 224 p.
- Hersey, Harold. *Pulpwood Editor: The Fabulous World of the Thriller Magazines Revealed by a Veteran Editor and Publisher*. Westport (CT) : Praeger, 1974, 312 p.
- Hulse, Ed. *The Blood n' Thunder Guide to Pulp Fiction*. Morris Plains (NJ) : Muraina Press, 2013, 413 p.
- Lesser, Robert et Roger Reed. *Pulp Art: Original Cover Paintings for the Great American Pulp Magazines*. New York : Gramercy Books, 1997, 182 p.
- Locke, John. *Pulp Ficioneers: Adventures in the Storytelling Business*. Silver Spring (MD) : Adventure House, 2004, 240 p.
- \_\_\_\_\_. *Editors You Want to Know*. Vol. 1 de *Pulpwood Days*. Elkhorn (CA) : Off-Trail Publications, 2007, 184 p.
- \_\_\_\_\_. *Lives of the Pulp Writers*. Vol. 2 de *Pulpwood Days*. Elkhorn (CA) : Off-Trail Publications, 2013, 241 p.
- Matthews, Nicole et Nickianne Moody. *Judging a Book by its Cover : fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Aldershot (R-U) ; Burlington (VT) : Ashgate Pub., 2007, 191 p.
- Robinson, Frank et Lawrence Davidson. *Pulp Culture: the Art of Fiction Magazines*. Portland (OR) : Collectors Press, 1998, 204 p.
- Saint-Martin, Francis. *Les Pulps : l'âge d'or de la littérature populaire américaine*. Paris : Les Belles Lettres, 2000, 253 p.
- Sconce, Jeffrey. *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style and Politics*. Durham et London : Duke University Press, 2007, 352 p.

### Sur le personnage de pulp fiction :

Chambliss, Julian C. et William L. Svitavsky. « From Pulp Hero to Superhero: Culture, Race, and Identity in American Popular Culture, 1900-1940 ». *Studies in American Culture*. Vol. 30, no 1 (Octobre 2008). [Document PDF] Récupéré de <[http://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=as\\_facpub](http://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=as_facpub)>.

Hamilton, Frank et Link Hullar. *Amazing Pulp Heroes*. Brooklyn (N.Y.) : Gryphon Books, 1988, 59 p.

Hutchison, Don. *The Great Pulp Heroes*. Oakville (ON.) ; Buffalo (N.Y.) : Mosaic Press, 1996, 208 p.

Madden, David. *Tough Guy Writers of the Thirties*. Coll. « Crosscurrents : Modern critiques ». Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 1968, 247 p.

Sampson, Robert. *Glory Figures*. Vol. 1 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 1983, 270 p.

\_\_\_\_\_. *Strange Days*. Vol. 2 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 1984, 290 p.

\_\_\_\_\_. *From the Dark Side*. Vol. 3 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 1987, 266 p.

\_\_\_\_\_. *Violent Lives*. Vol. 6 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 2005, 297 p.

Van Hise, James. *James Van Hise presents Pulp heroes of the thirties*. Yucca Valley (CA) : Midnight Graffiti Pubs, 2004, 176 p.

### Sur les textes de hardboiled et la figure du détective:

Breu, Christopher. *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2005, 245 p.

Évrard, Franck. *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996, 183 p.

- Godtland, Eric. *True Crime Detective Magazines (1924-1969)*. (trad. de l'anglais par Bernard Clément). Cologne : Taschen, 2008, 334 p.
- Goulart, Ron. *The Dime Detectives*. New York : Mysterious Press, 1988, 248 p.
- Haut, Woody. *Pulp Culture*. Cork (IE) : BookBaby, 2014, 294 p.
- Malin, Brenton J. «Viral Manhood: Niche Marketing, Hard-boiled Detectives and the Economics of Masculinity». *Media, Culture and Society*, Vol. 32, no 3 (juin), 2010, p.373-389.
- Michéa, Jean-Claude. *La double pensée : retour sur la question libérale*, Paris : Flammarion, 2008, 274 p.
- Nyman, Jopi. *Men Alone : Masculinity, Individualism and Hard-Boiled Fiction*. Amsterdam : Rudopi, 1997, 384 p.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime : Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven (CT) : Yale University Press, 1981, 267 p.
- Reuter, Yves. *Le roman policier*. Paris : Armand Colin, 2005, 128 pages.
- Sampson, Robert. *The Solvers*. Vol. 4 de *Yesterday's Faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 1987, 307 p.
- Smith, Erin A. *Hard-Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphie : Temple University Press, 2000, 215 p.
- Strange, Carolyn et Tina Loo. *True Crime, True North : The Golden Age of Canadian Pulp Magazines*. Vancouver : Raincoast books, 2004, 111 p.
- Tadié, Benoît. *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : Presses universitaires de France, 2006, 233 p.

#### **Sur les textes d'aventures et la figure de l'aventurier:**

- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1976, 336 p.
- Collins, Max Allan, Max Hagenauer, Steven Heller et Rich Oberg. *Men's Adventure Magazines : In Postwar America*. Cologne ; Los Angeles : Taschen, 2008, 511 p.

- Green, Martin. *Seven Types of Adventure Tale : An Etiology of a Major Genre*. University Park (PA) : The Pennsylvania State University Press, 1991, 244 p.
- Herron, Don. *The Dark Barbarian that towers over All*. [Édition Kindle]. [s.l.] : The Cimmerian Press, 2014, 634 p., récupéré de *Amazon.ca* <[http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs\\_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr\\_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2](http://www.amazon.ca/gp/switch-language/product/B00RHNH6QO/ref=cs_switchlang?ie=UTF8&keywords=the%20dark%20barbarian&language=fr_CA&qid=1455904615&s=digital-text&sr=1-2)>.
- Jones, Robert Kenneth. *Pulp Classics : The Lure of "Adventure"*. Coll. « Pulp & dime novels studies ». San Bernardino (CA) : The Borgo Press, 1989. 80 p.
- Lacassin, Francis. *Tarzan ou le Chevalier crispé*. Paris : Henri Veyrier, 1982, 224 p.
- Letourneux, Matthieu. *Le Roman d'aventures: 1870-1930*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2010. 455 p.
- Parfrey, Adam, Hedi El Kholti et Bruce Jay Friedman. *It's a Man's World: Men's Adventure Magazines : The Postwar Pulps*. Los Angeles : Feral House, 2003, 287 p.
- Sampson, Robert. *Dangerous Horizons*. Vol. 5 de *Yesterday's faces: A Study of Series Characters in the Early Pulp Magazines*. Bowling Green (OH) : Bowling Green State University, 1991. 210 p.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*. Coll. : «Écriture». Paris : Presses Universitaires de France, 1982, 220 p.