Itinéraires
Littérature, textes, cultures

2016-2 | 2017
Livre, sérialité et transmédialité

Reconfiguration : l'ère médiatique et la migration du récit populaire du théâtre à l'imprimé au XIXe siècle

Reconfiguration: The Media Era — Pop Fiction Migrates from the Stage to Print in the Nineteenth Century

Paul Bleton

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/itineraires/3423
DOI : 10.4000/itineraires.3423
ISSN : 2427-920X

Éditeur
Pléiade

Référence électronique
Paul Bleton, « Reconfiguration : l'ère médiatique et la migration du récit populaire du théâtre à l'imprimé au XIXe siècle », *Itinéraires* [En ligne], 2016-2 | 2017, mis en ligne le 12 mai 2017, consulté le 21 septembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/3423 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.3423

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

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

Reconfiguration : l'ère médiatique et la migration du récit populaire du théâtre à l'imprimé au XIXe siècle

Reconfiguration: The Media Era — Pop Fiction Migrates from the Stage to Print in the Nineteenth Century

Paul Bleton

1 L'« ère médiatique » : Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty (2001) proposaient de la voir naître en 1836, avec la Presse d'Émile Girardin. Charles-Augustin Sainte-Beuve avait aussitôt inventé une critique littéraire intempestive[1] dans la *Revue des Deux Mondes*, avant Charles Baudelaire. Son célèbre article « La littérature industrielle » (1839) en révélait les fondements : refus hautain du monde contemporain, de la démocratisation, de la marchandisation et de la perversion de la littérature par la presse[2]. Las ! l'immense succès des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue allait consacrer la pérennisation du roman-feuilleton et de la fiction romanesque dans cette ère, ou mieux, dans ce régime médiatique. En fait, depuis les années 1980, l'étude de la littérature populaire a même progressivement pris cette « littérature industrielle » au pied de la lettre, plutôt que d'en platement dénoncer l'aristocratisme[3]. Les fictions narratives fortement conventionnalisées (aventure, amour, policier, fantastique, SF, etc.) qui en constituent l'objet y sont considérées comme un type de fiction romanesque produite et consommée en série, pour un lectorat très élargi, bien mieux compréhensible dans le cadre de la culture médiatique que dans celui des Belles-lettres.

2 Cette reconfiguration permet non seulement de suspendre le jugement de valeur préjudiciel[4] mais aussi de préciser l'idée d'une date originelle. S'il y a bien sans doute des moments déterminants dans l'histoire culturelle, à moins de les réduire à leur seule fonction d'emblème, ils ne font sens que par leur contexte. Ou plutôt : ils ne font sens que parce qu'ils articulent une configuration antérieure à une configuration ultérieure. Aussi, de quelles mutations des pratiques culturelles la date de 1836 est-elle l'emblème ? Dans le nouveau, quelle est la part de l'ancien ? Dans cet ancien, celle de ce qui simplement s'est perpétué et de celle de ce qui a été pourvu d'une nouvelle

valence ? À partir d'un cadrage étroit, l'histoire de l'adaptation d'un média à l'autre des récits de la fiction populaire (du théâtre au roman et inversement)[5], cet article se propose d'aider à pointer l'écheveau des éléments en cause[6] ainsi que le passage d'un état de la fiction populaire qui avait été hégémonique dans le premier tiers du XIXe siècle (globalement, c'est le spectacle populaire, surtout le mélodrame, qui était alors adaptateur de récits culturellement très disparates ; le roman, encore modestement diffusé, n'adaptait que modérément des pièces de théâtre) à un état de la fiction populaire où l'imprimé et la lecture allaient dominer et instaurer une hégémonie adaptatrice du roman.

Journal *vs* littérature ?

3 Dès le début du XIXe siècle, plusieurs décennies avant cet élargissement du lectorat donc, les contemporains avaient noté en Europe de l'Ouest une *Lesewut*, une rage de lire[7], et la montée en puissance de cette formule paradoxale d'une lecture à la fois extensive (multiplication des titres) et intensive (non plus simplement appliquée à des ouvrages religieux mais à des romans aussi[8]). Souvent dénoncée, cette rage de lire pousse le lecteur à l'intériorisation, le « désocialise » et désocialise les pratiques de lecture antérieures[9] ; et elle peut affecter une proportion non négligeable de la population, sans cesse croissante[10]. Or la librairie ne semble pas tout à fait apte à y répondre. Même si l'on ne tient pas compte de l'incidence de la censure, après la courte période faste des brevets sous le Premier Empire finissant, qui a surtout bénéficié à quelques éditeurs, puis l'expansion au début de la Restauration, une crise du crédit débutée à Londres en 1826 a un effet immédiat sur le marché du livre (surproduction, spéculations risquées sur des succès en librairie, faibles tirages et prix de vente exorbitants, faillites d'imprimeurs et d'éditeurs, liquidations à bas prix), sur le déploiement de la lecture publique (les invendus, nombreux et très divers, emplissent les cabinets de lecture[11]) et sur l'esprit d'entreprise des éditeurs (devenus frileux après l'orage, ils ne profiteront guère de l'accroissement du public lecteur, contrairement aux journaux à un sous, et à l'édition belge[12]). Malgré de novatrices initiatives comme la « révolution Charpentier », réponse à la crise du roman des années 1835-1840 (à partir de 1838, Gervais Charpentier introduit le format in-18, imprimé serré, un volume équivalant à deux in-8°), malgré un recentrage du pouvoir sur l'éditeur (industrialisation de la librairie, recherche du gros tirage et du bas prix)[13], malgré une meilleure accessibilité des livres en bibliothèque (alors que les confiscations des guerres révolutionnaires et impériales ont permis d'enrichir brusquement les collections de la Bibliothèque nationale, la fréquentation des lecteurs n'y croît qu'assez modestement[14] par comparaison avec l'appétit de lecture), c'est le journal, mieux que le livre qui tournera à son profit les nombreuses mutations de l'imprimerie. Ces mutations techniques en matière d'impression et de confection du papier[15] induisent un accroissement des tirages, l'obligation de réorganiser le travail dans un secteur pourtant fortement régi. Elles font aussi prendre conscience de l'importance de la distribution. Elles permettent la multiplication par huit du nombre d'imprimeurs entre 1811 et 1911, ce qui se traduit en un abaissement des coûts. En fait, le rapprochement de la librairie et de la fiction populaire devra attendre 1905, Arthème Fayard et sa collection « Le Livre Populaire » (épais volumes à 65 centimes, sous une couverture à l'illustration quadrichromique de Gino Starace) qui longtemps servira de parangon au livre paralittéraire, moment où la baisse tendancielle du prix du livre peut le rendre

compétitif avec le journal[16]. En un mot, plutôt que le modèle du livre, c'est celui du journal qu'allaient suivre les formats de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, ces vecteurs de la fiction populaire.

4 La montée en puissance du journal peut être scandée ainsi : 1863, le passage de la vente par abonnement à la vente au numéro instauré par le *Petit Journal* ; 1870, un million d'exemplaires par jour, tous titres confondus ; 1881, trois millions (avec la libérale loi de juillet 1881 supprimant les restrictions politiques et policières antérieures) ; 1913 : « 30 titres nationaux et 175 titres régionaux totaliseront près de 12 millions d'acheteurs, ce qui signifie que le nombre de lecteurs était supérieur à la moitié ou aux trois quarts de la population française » (Mollier 2001 : 164).

5 Or, l'histoire de l'adaptation, du transfert de récits de la fiction populaire d'un média à l'autre, amène à souligner l'importance d'une phase préalable à l'émergence du roman-feuilleton, une première configuration culturelle centrée autour du mélodrame à la Pixerécourt, lors de la Révolution et de l'Empire, qui aura mis en place une matrice affectant le développement ultérieur aussi bien de la fiction populaire que de l'adaptation. Phase de l'illittérature[17].

6 *Illittérature* ?! Promoteur médiéval des arts libéraux et promoteur de la transmission écrite de la culture latine, moteur de la Renaissance carolingienne, Alcuin ne s'en était pas moins préoccupé des analphabètes. Contre les iconoclastes, il avait défendu les fresques dans les églises, cette peinture comme littérature pour illettré, « *Pictura illiterato litteratura* ». L'*illittérature* pourrait désigner cette « catastrophe » dans la topologie de la culture analphabète provoquée par la proximité non conflictuelle d'une culture lettrée, voire son assimilation. Le mélodrame serait de la fiction lettrée saisie par le spectacle, l'ajointement de deux cultures, lettrée et non lettrée, de la prise en compte d'un public nouveau et hétérogène. *Theatrum illiterato litteratura* : l'adaptation dans le mélodrame à cette époque se comprend comme l'une des stratégies de conversion de la culture lettrée vers une culture qui ne l'était pas, stratégie peut-être cruciale puisque, plus que d'autres, et même si la pratique du recyclage n'est évidemment pas spécifique au théâtre populaire, elle emblématise le mouvement de convergence de ces cultures (selon les auteurs lettrés) et sa résultante à l'intersection – une encyclopédie commune[18] aux auteurs et à leurs publics hétérogènes.

7 Alors, 1836 ? C'est le point de bascule où, avec le roman-feuilleton, la fiction imprimée commence à supplanter le théâtre du Boulevard du crime. L'illittérature accentue sa mutation paradoxale : son devenir-imprimée. Elle réalise dans son format et dans l'élargissement de son lectorat son potentiel de littérature pour non-lettrés. Et il n'y a pas que le Boulevard du crime pour en ressentir l'impact. Entre la littérature héritée des Belles-lettres (qui elle-même connaît alors sa phase d'« institution[19] ») et la survivance de l'archaïque consommation littéraire populaire (almanachs, Bibliothèque bleue, hagiographies, etc.), s'accroît en effet, inexorablement, un espace : celui d'une culture médiatique, formation originale redéfinissant nombre de pratiques culturelles en termes de loisirs et de marché, adaptant la pratique de la narration à ses nouveaux moyens de diffusion, non sans avoir des incidences déterminantes sur le livre, sur la culture lettrée dont ce dernier était devenu le support privilégié, sur la redistribution vulgarisatrice des discours de savoir et de sagesse et les modèles dominants de compréhension du monde[20].

8 Le champ littéraire se reconfigure, se définit aussitôt par la contrariété de la littérature et du journal – contrariété en tous les sens du terme si l'on en croit Sainte-Beuve, rappelez-vous.

Différenciation des formats imprimés de la fiction populaire

9 Indifférent aux inquiétudes politiques des conservateurs, aux réactions des libéraux voyant dans la passivité escapiste de la lecture un frein à l'avènement de l'esprit démocratique et au ton grondeur des défenseurs des Belles-lettres[21], le roman-feuilleton continuera certes longtemps à être hébergé par les quotidiens. Même si pendant quelques années il devait jouir d'une relative mais appréciable liberté par rapport au théâtre[22], l'Assemblée nationale, effrayée par l'élection de Sue à un scrutin partiel de 1850 et par le groupe socialiste, allait rapidement tenter de museler le roman-feuilleton, perçu par elle comme le véhicule pernicieusement efficace d'une classe sociale prenant obscurément conscience d'elle-même. L'éphémère loi Riancey de 1850 allait imposer une taxe de 5 centimes aux journaux publiant du roman-feuilleton, c'est-à-dire de la subversion politique dans un véhicule médiatique de masse. Plus efficace, le pouvoir de Napoléon III redonnera de la liberté au feuilleton, mais au prix d'un désamorçage idéologique emblématisé par *Le Petit Journal* à 5 centimes de Moïse Polydore Millaud à partir de 1863, qui vend du fait-divers et du feuilleton, traités d'ailleurs dans un style interchangeable. Son public allait goûter les chroniques de Timothée Trimm et les romans-feuilletons de Pierre Alexis vicomte de Ponson du Terrail ; il en fait des vedettes.

10 Rappelons aussi que l'explosion de la presse n'interviendra vraiment qu'à l'affaiblissement du régime autoritaire de Napoléon III qui avait tenté de la contenir ; *Le Petit Journal* n'est que le premier de ce qui deviendra le carré des grands journaux populaires : avant la loi sur la liberté de la presse de 1881, *Le Petit Parisien* naît en 1876 ; après, *Le Matin* et *Le Journal*, respectivement en 1883 et 1892. La popularité du journal et celle du roman-feuilleton sont intimement liées ; parfois jusqu'à trois feuilletons concomitants courent dans le même journal ; par ailleurs, ces feuilletons sont souvent d'abord publiés à Paris avant d'être repris dans la presse provinciale. Ajoutons enfin que le roman-feuilleton véhiculé par des magazines illustrés, comme *Le Petit Écho* de la mode, n'est qu'une variation sur ce premier format, avec changement de support.

11 Cela dit, l'imprimé contraint à fortement tenir compte des formats, de leurs effets sur le chaland et de leurs coûts respectifs. Or, à partir de la brève Deuxième République, autour du roman-feuilleton, de nouveaux formats allaient s'expérimenter[23] comme les romans à 4 sous et les journaux-romans.

12 Le roman à 4 sous naît à l'initiative d'éditeurs comme Gustave Havard, Pierre-Jules Hetzel, Joseph Bry, Michel et Calmann Lévy, Hippolyte Boisgard ou Gustave Barba. Il s'agit de brochures de seize pages in-4° à deux colonnes, format qui tente de résoudre la contradiction entre le coût du livre pour son public naturel et l'expansion tendanciellement illimitée de l'invention romanesque. Peu coûteuses chaque semaine, conservées et additionnées les unes aux autres au fur et à mesure de leur parution, illustrées de lithographies, elles finissent par constituer non seulement une histoire complète mais aussi un livre – dans un format plus commode que ces cahiers

artisanalement cousus par lectrices et lecteurs, constitués par leurs romans-feuilletons favoris découpés dans les quotidiens et réunis ainsi en volumes. Jean-Yves Mollier (2001) remarque le caractère explosif et éphémère du succès du roman à 4 sous ; on passe de 120 000 en 1848 à 1 978 000 en 1850, puis le format décline et disparaît en 1855. L'idée ne sera toutefois pas perdue pour tout le monde ; commercialement, certains journaux, comme *Le Figaro*, transformés en éditeurs pour l'occasion, offriront parfois leurs feuilletons en volume ; typographiquement, la littérature populaire en fascicules continuera longtemps à offrir de relativement grands formats imprimés sur deux colonnes.

13 Solution visiblement meilleure pour ajuster le prix à son public, à partir de la même année 1855, *Le Journal du dimanche*, *L'Omnibus* et *Les Cinq centimes illustrés* lancent la vogue des journaux-romans[24]. Michel Gillet (1986) parle non seulement de leur multiplication (une trentaine hebdomadairement dès 1860), de leur extension géographique (plusieurs grandes villes de province en hébergent) mais aussi de leur longévité (variable, certes, mais qui s'étend en gros jusqu'à la Première Guerre – encore que, nées en 1877, *Les Veillées des chaumières* n'aient toujours pas disparu aujourd'hui !). Ils proposaient, hebdomadairement et en huit ou seize pages, des histoires à suivre, dans différents états d'achèvement pour un numéro donné, histoires ponctuées d'illustrations sous une couverture illustrée (héritage vraisemblable de l'expérience des romans à 4 sous).

Dynamique de différenciation générique dans la fiction populaire imprimée

14 Cette nouvelle hégémonie de la fiction imprimée, entamée avec le roman-feuilleton et acquise autour de la moitié du siècle, expansion d'une culture médiatique en train de s'inventer, a profondément remanié la configuration culturelle qui avait précédemment prévalu.

15 La pratique de l'adaptation faisant le pont entre théâtre et imprimé permet de bien distinguer une première caractéristique de cette nouvelle configuration en matière de fiction. Au début du siècle, avec la « réduction carcassière[25] », le mélodrame avait constitué une machine générique capable de mater la diversité de la narrativité écrite (biblique, historique, hagiographique, ou encore issue aussi bien de la culture lettrée classique que du roman contemporain). Le roman n'était donc que l'une des multiples sources du mélodrame. Mais avec cette nouvelle hégémonie de la fiction imprimée, la généricité forte ne se trouve plus du côté de la scène adaptatrice, mais du côté du roman. L'extraordinaire fortune de l'utilisation du mot *drame* dans les titres de romans populaires (qui a duré jusqu'à la Seconde Guerre mondiale) pourrait servir d'indice à ce renversement de l'importance respective du roman-feuilleton et de la scène. Ce que *drame* et *dramatique* font attendre au chaland, ce sont des effets de lecture comparables à ceux du mélodrame ou du drame romantique (pathétique et sollicitation du sentiment, passions et déséquilibre de l'ordre social, suspense et coups de théâtre, noirceur des âmes et pureté des sentiments, violence et relation amoureuse, etc.) ; ce que *drame* et *dramatique* mobilisent en titre et dans les récits chez le lecteur, c'est son expérience directe ou indirecte de l'émotion théâtrale, c'est la réinvention phénoménologique d'une vieille figure de rhétorique, l'hypotypose[26] ; ce que laisse

entendre vouloir s'approprier la fiction populaire imprimée, ce nouveau vecteur fort de la fiction populaire, c'est la fascination participative que déclenche le spectacle.

16 Prétendant refléter la vie, le roman-feuilleton la présente sous les espèces du drame et gagne sur deux tableaux : l'encyclopédie[27] constituée par l'expérience théâtrale est entièrement recyclable si le spectateur, d'aventure, devenait lecteur. Comme si l'apparente universalité du drame sur toute la hauteur de l'échelle sociale et dans l'extension géographique la plus grande ne suffisait pas[28], les drames annoncés se sérialisent[29] ou explicitent en les sous-titrant des titres qui auraient malencontreusement pu laisser ignorer leur charge de drame[30]. L'a-t-on bien compris ? Pour le roman-feuilleton, la vie est dramatique, à la condition que le drame se soit transmué en romanesque.

17 L'histoire de l'adaptation, de la translation d'un récit populaire d'un média à l'autre, permet aussi de bien repérer comment, après la phase globalement homogénéisante du mélodrame (tirés d'une grande diversité de sources, de genres, les récits adaptés sont tous assujettis à une même forme dramatique fortement conventionnalisée), le mouvement de balancier vers une hégémonie de l'imprimé s'accompagne d'une forte tendance à la différenciation. Outre les nouveaux supports que tente de se trouver le roman-feuilleton, on a mentionné quelques indices de la coexistence à trois qui s'instaure entre culture lettrée, culture orale et culture médiatique. Elle résonne dans plusieurs registres de l'invention romanesque – relations au monde, relations au temps, relations au lectorat.

18 La première polarisation est créée par la conception que le roman pourrait ne plus simplement être un peccamineux piège à imaginaire, une coupable occasion de rêverie mais une création mimétique, un outil pour représenter, critiquer et comprendre le monde. En matière de psychologie, le roman était arrivé après la philosophie, mais pas en matière de sociologie : cette dernière et le roman réaliste s'inventent en même temps. Dès les années 1830, dès le roman balzacien, les tableaux de mœurs et les « physiologies » sociales, la littérature a pris un virage sociographique et se voit ainsi au moins autant liée, sinon plus, aux premières collectes d'informations empiriques[31] qu'aux états antérieurs du roman[32]. En fait, fidèle à la réalité sociale ou pas, c'est moins le roman qui importe ici que l'effet qu'il déclenche sur son lectorat : ce dernier lui accorde créance, le prend pour un reflet. Ouverte à cette perspective sociographique, l'invention romanesque peut s'éloigner des univers de convention, largement utilisés par le mélodrame, la féerie, le conte, et bien des formes de la fiction populaire. En fait, toute l'ambiguïté des *Mystères de Paris* réside même dans cette proximité du roman mimétique et de la sociographie pour les lecteurs du très sérieux *Journal des Débats* : selon eux, Sue leur fait lire une description romancée d'une strate mal connue de la société. Mais l'inattendu lectorat populaire que Sue découvre à son œuvre se croit doté d'un empathique porte-parole qui se serait penché sur ses misères avant de les rendre visibles à des classes sociales entraînées à ignorer les misérables – pour notre propos, insistons moins sur la conversion socialiste de Sue que sur ce paradoxe communicationnel (le référent devenu destinataire) qui aura déclenché cette conversion de l'auteur (Bleton 2015). De manière prévisible, lorsqu'un tel roman retourne vers la scène, il s'édulcore, certes, mais aussi et conséquemment, il se « démimétise » : Odile Krakovitch (2005) met en lumière le relatif laxisme de la censure pour *Les Mystères de Paris* sous forme de roman-feuilleton en la comparant en détail avec la sévérité des censeurs pour les différentes moutures de son adaptation pour la

scène – adaptateur, le théâtre doit taire, escamoter des réalités sociales déplaisantes au pouvoir que le roman, surtout celui feuilletonisé par le journal, peut impunément dire et montrer.

19 La deuxième polarisation est créée par la relation du temps des lecteurs au temps de la fable. Sous la Deuxième République, sous le Second Empire et aux débuts de la Troisième République, les univers de référence présentés par les romans-feuilletons se distinguent, se polarisent en fictions rétrospectives et fictions contemporaines. Pour les premières, parmi les auteurs de romans-feuilletons poursuivant la tradition de l'aventure historique (Alfred Assollant, Paul Saunière, Charles Deslys, Jules Cauvain, etc.), certains s'adaptent eux-mêmes occasionnellement à la scène. En 1865 et avec Charles Deslys, Amédée Achard, aussi auteur de quelques comédies, transpose son *Clos-Pommier* (1858) en drame à 5 actes pour la Gaîté ; et en 1876, avec Paul Féval et Hippolyte Hostein, *Bellerose* (1847), un de ses romans historiques paru presque trente ans plus tôt mais souvent réédité, en un drame à 5 actes et 8 tableaux pour l'Ambigu-comique. Plus oublié aujourd'hui, Henri Augu, né en Bavière rhénane de parents français, soldat, journaliste sur les questions d'économie au *Siècle*, auteur surtout de romans et de quelques drames, adapte en 1868, en drame à 5 actes et 6 tableaux, avec Dalberg et pour le théâtre Beaumarchais, son roman *Les Oubliettes du vieux Louvre* (1867).

20 De même, pendant la même période, parmi la foule des auteurs de romans de mœurs (Aristide de Gondrecourt, Jules Noriac, Pierre Zaccone, Jules Boulabert, Zénaïde Fleuriot, Marie-Louise Gagneur, André Léo, Émile Bosquet, etc.), certains s'adaptent eux-mêmes occasionnellement à la scène. Octave Feuillet le fait aussitôt avec son *Roman d'un jeune homme pauvre* (1858), en comédie pour le Vaudeville ; un peu moins rapidement, Hector Malot et Edmond Gondinet, avec *La Belle madame Donis* (1873), pour le Gymnase dramatique. De manière moins occasionnelle, Adolphe Belot, qui par ailleurs devait adapter un roman d'Hector Malot en 1874, *Le Beau-frère*, et un autre d'Alphonse Daudet en 1885, *Sapho*, ne laisse pas à d'autres le soin de porter à la scène *Le Drame de la rue de la Paix* à l'Odéon en 1868, *L'Article 47* à l'Ambigu-Comique en 1871, *Les Étrangleurs de Paris* à la Porte Saint-Martin en 1880 ; c'est avec Jules Dautin qu'il transpose *Le Parricide* à l'Ambigu-Comique en 1873. De manière plus féconde encore, Xavier de Montépin[33], adapte en drame pour l'Ambigu-comique son premier roman, en dix volumes, co-écrit avec le marquis Théodore de Foudras, *Les Chevaliers du lansquenet* (1850) puis *Les Viveurs de Paris* (1857)[34]. C'est seul qu'il adapte *La Femme de Paillasse* pour le Théâtre de Cluny en 1874 ; en collaboration avec Saint-Agnan Choler que, sans trop d'égard pour les étiquettes génériques *Les Tragédies de Paris* (1876) « grand roman contemporain » devient l'année suivante *Les Tragédies de Paris* « drame en 5 actes et 10 tableaux » ; et en collaboration avec Jules Dornay que *La Gitane* (1865), *Le Médecin des pauvres, épisode des guerres de la Franche-Comté* (1866), issu d'un roman historique, et *L'Homme aux figures de cire* (1866) deviennent des drames au Théâtre Beaumarchais, qu'il donne à l'Ambigu-Comique *La Policière* (1889) à partir de *Simone et Marie* (1883), *La Porteuse de pain* (1889) et *Le Médecin des folles* (1891) de son roman paru douze ans plus tôt.

21 La troisième polarisation est créée par l'amorce d'une ségrégation des publics visés ; on spécialise des collections, pour les enfants, pour les femmes. Avec le *Nouveau magasin des enfants* (à partir de 1843) puis le *Magasin d'éducation et de récréation* (à partir de 1864), Jules Hetzel institue la jeunesse bourgeoise en marché, *Le Tour de France par deux enfants* (1877) de G. Bruno devient la première fiction best-seller portée par l'école, *Sans famille*

(1878) d'Hector Malot une exploration du pathétique romanesque destiné à la jeunesse rencontrant lui aussi un large public, mais sans béquille scolaire. Parmi les collections destinées aux voyageurs par Louis Hachette lancées en 1853, la « Bibliothèque rose », par sa longévité, démontre que cette spécification des publics se sédimente rapidement en sérialisant la production. La polarisation de la lecture féminine et de la lecture masculine se manifeste plutôt par la progressive méiose de proto-genres populaires[35]. Aux femmes les récits cherchant à toucher le cœur, l'*aïsthètikè psuché* aristotélicienne ; aux lectrices les récits où domine le pathétique dans la narration, l'héritage du mélodrame, le recyclage narratif de la victime ; à elles surtout, alors que naguère le mélodrame unissait les deux sexes dans les larmes. Aux hommes les récits cherchant à provoquer l'excitation de l'âme végétative, de la *threptikè psuché* ; aux hommes le mouvement, le panache, la violence ravigorante, l'aventure. Quant aux récits posant un mystère, la polarisation entre lecture féminine et lecture masculine y est plus complexe. Avant même l'existence du roman-feuilleton, le gothique puis le fantastique, issus de l'esthétique du sublime, semblaient ne connaître une propension ni à une lecture surdéterminée par le sexe de la personne lectrice (ou de l'auteur) ni même à la narrativité populaire (ce qui n'exclut pas qu'on les y retrouve). Forme exténuée du fantastique (et du sublime) ou forme d'une esthétique de la ratiocination en cours de constitution, dans le roman-feuilleton le mystère incite la *dianoïètikè psuché* à comprendre, à se méfier des apparences, à se confronter au nébuleux, au cryptique, au mensonger. L'incitation de l'acte de lecture à passer de l'autre côté de l'évidence des apparences s'avère beaucoup moins fortement surdéterminée par le sexe de la personne lectrice que par les proto-genres du pathétique et de l'aventure. Pathétique, aventure, mystère : récupérées par le roman-feuilleton, en s'éloignant les unes des autres toutes ces composantes du mélodrame se spécialisent.

22 Moteur de différenciation, cette triple polarisation – des relations au monde, des relations au temps et des relations au lectorat – permet en outre des démultiplications. Ces proto-genres peuvent se combiner en constituants et en proportions diverses, comme pathétique et aventure dans la vengeance du comte de Monte Cristo ou pathétique et mystère dans la quête de Rodolphe, comme pathétique et histoire dans les destins séparés des deux orphelines ou pathétique et mœurs contemporaines dans les avanies subies par la porteuse de pain. Ils peuvent aussi se spécifier à leur tour ; de grandes œuvres codantes instituant déjà de nouveaux embranchements[36]. Chacune de ces deux grandes branches de la famille du temps, roman historique et roman de mœurs, chacun des proto-genres, pathétique, aventure et mystère, ressent l'aimantation du nouveau pôle mimétique et de l'ancien pôle des univers de référence conventionnels. Ainsi est-ce par des stratégies pragmatiques différenciées que dans le même proto-genre de l'aventure, la narration d'un Gustave Aimard donne pour caution d'authenticité la vie aventureuse de l'auteur lui-même, alors que celle d'un Jules Verne déportera la preuve de réalisme de l'authenticité testimoniale vers la vérité documentaire.

23 Toujours à propos de cette tension dans le traitement des univers de référence dans le roman historique entre recours à des univers de convention et recours à des univers documentés, les stratégies de cadrage pragmatique de l'acte de lecture varient largement, font beaucoup bouger le curseur. Ainsi, les romans de Dumas (et de son historien en résidence, Maquet) et de bien d'autres romanciers illustrant le genre n'affichent pas aussi explicitement que *La Louve d'Alençon* (1879) d'Henri Augu et Paul

Delair sa légitimité documentaire, dès le sous-titre, « roman historique, tiré des chroniques de la Normandie et de la Bretagne ».

Le mélodrame comme fantôme

24 Désir de fiction, mélodrame, roman populaire : étroit, certes, le cadrage d'une histoire de l'adaptation n'en exhibe pas moins la mise en place d'un puissant dynamisme culturel, la démocratisation de la lecture. L'instauration du régime médiatique[37] s'est fondée sur elle ; le roman sériel qui a régné sur la fiction populaire pendant tout le XXe siècle, sur l'élargissement d'une « rage de lire » advenue avant 1836.

25 Mais n'accélérons pas l'histoire ; reprenons-la plutôt depuis la perspective offerte par le belvédère du passage de cette configuration culturelle antérieure où régnait le mélodrame à une configuration culturelle ultérieure. Entraînant le pathétique scénique du mélodrame auquel elle s'ombilique, cette logique centrifuge de développement du roman-feuilleton, ce mouvement de différenciations stratifiées le réinscrivent dans la configuration du règne de la fiction sérielle imprimée. Finie l'homogénéisation des publics du Premier Empire, disparu le Boulevard du Crime après Haussmann.

26 Certes, des thèmes du vieux mélodrame seront repris par des drames-feuilletons ultérieurs, comme *Le Juif errant* (1844-1845) porté à la scène par Sue lui-même mais aussi par Adolphe d'Ennery[38] ; en 1926, la pièce sera portée à l'écran par Luitz-Moratz, et ce film à son tour novellisé par Jean Ricard (1927). Réminiscence sans doute, mais de tout un écheveau thématique issu de l'opuscule d'origine allemande *L'Admirable histoire du Juif errant, qui depuis l'an 33 jusqu'à l'heure présente ne fait que marcher* encore distribué par la littérature de colportage[39]. C'est-à-dire d'un entrelacs d'écrits sacrés et d'extrapolations narratives populaires, de légende et de commentaires scolastiques, de tradition allemande et d'échos dans la France romantique. C'est-à-dire d'un moment illittéraire d'acculturation, d'instauration d'une encyclopédie commune, de transmission populaire d'une culture lettrée à un public qui ne l'était que très inégalement.

27 Toutefois l'histoire de l'adaptation permet d'exhiber un mouvement vers l'aval plus déterminant pour ce passage d'une configuration culturelle à l'autre débuté en 1836. Médiatique, imprimé, le pathétique nouveau ne se développe plus seulement dans une illittérature, à la zone de contact entre culture lettrée et public illettré ; il n'est plus la buse de l'entonnoir mélodramatique, le passage obligé de la culture lettrée, de la Bible au roman, pour accéder par le spectacle à ce public. Au-delà de la mutation paradoxale de l'illittérature, au-delà de son devenir-imprimée, le pathétique est maintenant préalablement reconfiguré par la logique de développement propre de la fiction populaire imprimée, en relation systémique avec ses effets de différenciation, aux choix que les auteurs doivent opérer entre convention et réalisme, entre histoire ou mœurs contemporaines, entre pathétique intégrateur ou pathétique subordonné à l'aventure ou au mystère.

28 Le fantôme du mélodrame pourtant né aux confins verbaux des spectacles de foire, vampirisé et dénié par le drame romantique, peut venir hanter l'avant-garde poétique de la fin du siècle. Au-delà de la nostalgie de Paul Verlaine pour les fêtes galantes[40], plus « atmosphérique », celle de Stéphane Mallarmé devait certes tirer du côté du mystère, mais aussi d'une autoréférentielle symbolisation de l'écriture poétique[41]. Contrastez-y,

pour ce même fantôme culturel, la nostalgie de Jacques Prévert et Marcel Carné, elle de plain-pied dans le régime médiatique ; la leçon n'y est plus la même du tout. Dans *Les Enfants du paradis* (1945), le cinéma présente ses respects au mime, au théâtre ; un pessimisme tragique mais populaire réoriente toutefois la nostalgie : tout comme les nobles, les petits sont eux aussi en butte au destin. Revisiter le Boulevard du Crime permet au cinéma de démocratiser la tragédie.

29 Leçon de cet ultime fantôme cinématographique du mélodrame hantant l'histoire de l'adaptation ? Initialement fondé sur la démocratisation de la lecture, notamment celle de la fiction populaire, le régime médiatique à partir de l'invention du scénario (c'est-à-dire de la convergence du cinéma et du roman) devait englober l'imprimé dans un faisceau d'autres technologies, le rendre secondaire. Mais c'est une autre histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Bellos, Daniel, 1990, « La conjoncture de la production », dans R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française*, 2. *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie, p. 730-740.

Blasselle, Bruno et Melet-Sanson, Jacqueline, 1990, *La Bibliothèque nationale de France. Mémoire de l'avenir*. Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».

Bleton, Paul, 2015, « *Les Mystères de Paris*, échangeur générique », dans D. Kalifa et M.-È. Thérenty (dir.), *Les Mystères urbains au XIXe siècle : Circulations, transferts, appropriations*, [En ligne], http://www.medias19.org/index.php?id=17965.

Carral, Pierre, 1984, « Recherches sur la physionomie du mélodrame au temps de Guilbert de Pixerécourt », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 144, trim. 4, p. 386-391.

Cawelti, John G., 1976, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

Chartier, Roger et Martin, Henri-Jean, 1990, *Histoire de l'édition française*, 2. *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, Cercle de la Librairie.

Chotard, Loïc, 2000, « Sainte-Beuve au risque du contemporain », *Romantisme*, vol. 30, n° 109, p. 69-80.

Couégnas, Daniel, 1992, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Derrida, Jacques, 1972, « La double séance », dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».

Dubois, Jacques, 1978, *L'Institution de la littérature*, Paris, Bruxelles, Nathan, Labor.

Dufief, Anne-Simone et Cabanès, Jean-Louis (dir.), 2005, *Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIXe siècle*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, Cahiers RITM (Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes), n° 33.

Dumasy, Lise, 1999, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique : un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG.

Durand, Pascal, 1999, « La "culture médiatique" au XIXe siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 38, p. 29-40.

Durand, Pascal et Glinoer, Anthony, 2005, *Naissance de l'éditeur. L'Édition à l'âge romantique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites ».

Eco, Umberto, 1985, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».

Furet, François et Ozouf, Jacques, 1977, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, 2 vol., Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

Gascar, Pierre, 1980, *Le Boulevard du crime*, Paris, Atelier Hachette-Massin.

Gillet, Michel, 1986, « Dans le maquis des journaux-romans : la lecture des romans illustrés », *Romantisme*, vol. 16, n° 53, p. 59-70.

Guise, René, 1993-1994, « Le medium feuilleton au XIXe siècle », *Tapis-franc, revue du roman populaire*, n° 6, p. 19-28.

Illitch, Ivan, 1991, *Du lisible au visible, la naissance du texte*, Paris, Cerf.

Kalifa, Dominique, 2001, *La Culture de masse*, Paris, la Découverte, coll. « Repères ».

Kalifa, Dominique et Thérenty, Marie-Ève (dir.), 2015, *Les Mystères urbains au XIXe siècle : Circulations, transferts, appropriations*, [En ligne], http://www.medias19.org/index.php?id=17039.

Kalifa, Dominique, Régnier, Philippe et Thérenty, Marie-Ève (dir.), 2011, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde, coll. « Opus magnum ».

Knecht, Edgar, 1977, « Le mythe du Juif errant, Échos et survivances (1862-1960) », *Romantisme*, vol. 7, n° 16, p. 101-115.

König, Dominik von, 1977, « Lesesucht und Lesewut », dans H. G. Göpfert (dir.), *Buch und Leser*, Hamburg, Hauswedell, p. 89-124.

Krakovitch, Odile, 2005, « Liberté du roman-feuilleton et censure au théâtre : le cas Eugène Sue », dans A.-S. Dufief et J.-L. Cabanès (dir.), *Le Roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIXe siècle*, Nanterre, Cahiers RITM (Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes), n° 33, Université Paris X-Nanterre, p. 29-49.

Leroy, Dominique, 1990, *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan.

Lyon-Caen, Judith, 2007, « Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », *Sciences humaines. Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 17, p. 99-118.

Mandrou, Robert, 1964, *De la Culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock.

Marx, William, 2005, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

Mollier, Jean-Yves, 1984, *Michel & Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891*, Paris, Calmann-Lévy.

Mollier, Jean-Yves, 2001, *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien ».

Migozzi, Jacques, 2005, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes ».

Parent-Duchâtelet, Alexandre, 1836, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Baillière.

Parent-Lardeur, Françoise, 1990, « De nouvelles pratiques de lecture », dans H.-J. Martin et R. Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, p. 801-823.

Parent-Lardeur, Françoise, 1999, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales ».

Pons, Christian-Marie, 1997, « Illittérature », *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, p. 97-104.

Przybos, Julia, 1987, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti.

Queffélec, Lise, 1989, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [En ligne], http://hdl.handle.net/10222/47746.

Quéniart, Jean (sous la dir. de Robert Muchembled), 1998, *Les Français et l'écrit*, Paris, Hachette, coll. « Carré histoire ».

Sainte-Beuve [Charles-Augustin], 1992, « La littérature industrielle », *Pour la critique*, Paris, Gallimard, p. 197-222 [*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839].

Spiers, John (dir.), 2011, *The Culture of the Publisher's Series*, vol 1. *Authors, Publishers and the Shaping of Taste*, Basingstoke, Palgrave Mcmillan.

Thiesse, Anne-Marie, [1984] 2000, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Thomasseau, Jean-Marie, 2002, dossier « Théâtre et roman populaire », *Le Rocambole. Bulletin des Amis du roman populaire*, n° 20.

Vaillant, Alain et Thérenty, Marie-Ève, avec la collaboration de Corinne Pelta, Chirine Anvar, Alexandra Avenel, *et al.*, 2001, *1836, l'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditeur.

Vareille, Jean-Claude, 1994, *Le Roman populaire français, 1789-1914 : idéologies et pratiques*, Limoges, Québec, PULIM, Nuit blanche éditeur, coll. « Littératures en marge ».

Viala, Alain, 1985, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

Villermé, Louis-René, [1840] 2007, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Lyon, EMCC, coll. « Futur antérieur ».

Witkowski, Claude, 1997, *Les Éditions populaires, 1848-1870*, préf. Jean-Claude Garreta, Paris, coll. « Les Amoureux du livre ».

La scène et l'écran

Achard, Amédée, Féval, Paul et Hostein, Hippolyte, 1876, *Bellerose*, drame en 5 actes, 8 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 6 janvier 1876], Paris, C. Lévy.

Achard, Amédée et Deslys, Charles, 1865, *Le Clos-Pommier*, drame en 5 actes [Théâtre de la Gaîté, 1er juin 1865], Paris, Michel Lévy.

Augu, Henri, 1868, *Les Oubliettes du vieux Louvre*, drame en 8 tableaux [Théâtre Beaumarchais, 11 décembre 1868], Paris, E. Dentu, coll. « Bibliothèque populaire du théâtre moderne ».

Belot, Adolphe, 1874, *Le Beau-frère*, d'après Hector Malot [Théâtre du Gymnase-Dramatique, 1er septembre 1873], Paris, E. Dentu.

Belot, Adolphe, 1869, *Le Drame de la rue de la Paix*, drame en 5 actes [Théâtre de l'Odéon, 5 novembre 1868], Paris, Michel Lévy frères.

Belot, Adolphe, 1871, *L'Article 47*, drame en 5 actes et 6 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-Comique, 20 octobre 1871], Paris, E. Dentu.

Belot, Adolphe, *Les Étrangleurs de Paris*, drame en 5 actes et 12 tableaux [Théâtre de la Porte Saint-Martin, 17 mars 1880], Paris, imp. Dumoutet.

Belot, Adolphe et Dautin, Jules, 1873, *Le Parricide*, drame en 5 actes et 12 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1873], Paris, E. Dentu.

Carné, Marcel, 1945, *Les Enfants du paradis*, en 2 époques, sc. Jacques Prévert, avec Arletty, Jean-Louis Barrault, Maria Casarès, Pierre Brasseur.

Daudet, Alphonse et Belot, Adolphe, 1893, *Sapho*, d'après A. Daudet, pièce en 5 actes [Théâtre du Gymnase, 18 décembre], Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle.

Ennery, Adolphe d' et Goubaud, Prosper, 1849, *Le Juif errant*, drame en cinq actes, un prologue, dix-sept tableaux d'après E. Sue [Théâtre de la Porte Saint-Martin, 16 février 1849], Paris, Beck.

Feuillet, Octave, 1859, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, comédie en 5 actes et 7 tableaux [Théâtre du Vaudeville, 22 novembre 1858], Paris, Michel Lévy frères.

Frégier, Honoré-Antoine, 1977, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Genève, Slatkine, Megariotis [1840].

Grangé, Eugène et Montépin, Xavier de (avec Alexandre Dumas), 1849, *Le Connétable de Bourbon*, [Théâtre de la Porte Saint-Martin, 20 octobre 1849], Paris, A. Cadot.

Grangé, Eugène et Montépin, Xavier de, 1850, *Les Frères corses*, drame fantastique, en 3 actes et 5 tableaux, d'après A. Dumas [Théâtre-Historique, 10 août 1850], Paris, Librairie théâtrale.

Grangé, Eugène et Montépin, Xavier de, 1850, *Pauline*, drame en 5 actes et 8 tableaux, d'après A. Dumas [Théâtre-Historique, 1er juin 1850], Paris, Librairie théâtrale.

Grangé, Eugène et Montépin, Xavier de, 1847, *Les Chevaliers du lansquenet*, drame en 5 actes et 10 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 4 mai 1850], Paris, Marchant.

Luitz-Moratz, 1926, *Le Juif errant*, sc. Luitz-Moratz d'après E. Sue, avec André Marnay.

Malot, Hector et Gondinet, Edmond, 1873, *La Belle madame Donis*, [Gymnase dramatique, 30 décembre 1877], Paris, C. Lévy.

Merville [Pierre-François Camus] et Maillan, Julien de, 1834, *Le Juif errant*, drame fantastique en 5 actes, d'après E. Sue [Théâtre de l'Ambigu-comique, 31 juillet 1834], Paris, Marchant, coll. « Magasin théâtral ».

Montépin, Xavier de, 1857, *Les Viveurs de Paris* drame en 5 actes et 8 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 14 sept. 1857], Paris, Michel Lévy frères.

Montépin, Xavier de, 1874, *La Femme de Paillasse*, drame en 6 actes [Théâtre de Cluny, 13 mars 1874], Paris, Tresse.

Montépin, Xavier de et Saint-Agnan Choler, 1877, *Les Tragédies de Paris*, drame en 5 actes et 10 tableaux, tiré du roman de Xavier de Montépin [Théâtre de Cluny, 17 mars 1877], Paris, E. Dentu, Bibliothèque spéciale de la Société des auteurs dramatiques.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, s.d. [1865], *La Gitane*, drame en 5 actes et 8 tableaux [Théâtre Beaumarchais, 22 février 1865], Paris, Michel Lévy frères.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, 1866, *Le Médecin des pauvres, épisode des guerres de la Franche-Comté*, drame en 6 actes, précédé d'un prologue, musique de Hermann [Théâtre Beaumarchais, 18 novembre 1865], Paris, Michel Lévy frères.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, 1866, *L'Homme aux figures de cire*, drame en 5 actes [Théâtre de la Gaîté, 10 octobre 1865], d'après X. de Montépin, Paris, Michel Lévy.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, 1889, *La Policière*, drame en 6 actes et 13 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 14 décembre 1889], d'après X. de Montépin, Paris, Tresse et Stock.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, 1892, *La Porteuse de pain*, drame en 5 actes et 9 tableaux dont un prologue [Théâtre de l'Ambigu-comique, 11 janv. 1884], Paris, Tresse et Stock.

Montépin, Xavier de et Dornay, Jules, 1892, *Le Médecin des folles*, drame en 5 actes et 13 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 18 septembre 1891], Paris, E. Dentu.

Scribe, Eugène, Saint-Georges, Henri de (livret) et Halévy, Fromental (musique), 1852, *Le Juif errant*, d'après E. Sue, [Opéra, 23 avril 1852], Paris, Brandus.

Souvestre, Émile, 1837, *Riche et pauvre* [Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1er février 1837], Paris, Marchant, coll. « Magasin théâtral ».

Sue, Eugène, 1849, *Le Juif errant*, drame en 5 actes et 17 tableaux [Théâtre de l'Ambigu-comique, 23 juin 1849], Paris, Beck.

Romans

Achard, Amédée, 1847, *Bellerose*, Paris, Nelson, Calmann-Lévy.

Achard, Amédée, 1858, *Le Clos-Pommier*, Paris, L. Hachette.

Augu, Henri, 1867, *Les Oubliettes du vieux Louvre*, Paris, E. Dentu.

Augu, Henri et Delair, Paul, 1879, *La Louve d'Alençon roman historique, tiré des chroniques de la Normandie et de la Bretagne*, Alençon, Marchand-Saillant.

Belot, Adolphe, 1870, *L'Article 47*, I. *La Fille de couleur*, II. *Le Cœur d'une jeune fille*, III. *La Haute police*, Paris, E. Dentu.

Belot, Adolphe, 1867, *Le Drame de la rue de la Paix*, Paris, Michel Lévy frères.

Belot, Adolphe et Dautin, Jules, 1873, *Le Parricide*, Paris, E. Dentu.

Belot, Adolphe, 1880, *Les Étrangleurs de Paris, grand roman d'aventures*, Paris, Librairie illustrée.

Bruno, G. [Mme Alfred Fouillée], 1877, *Le Tour de France par deux enfants*, Paris, Belin.

Daudet, Alphonse, [1884] 2013, *Sapho*, Paris, Librio, coll. « Librio littérature ».

Dumas, Alexandre, [1838] 2010, *Pauline*, préf. et notes Jean-Louis Cabanès, Paris, Librairie générale française.

Dumas, Alexandre, [1844] 2007, *Les Frères corses*, préf. et notes Claude Schopp, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

Feuillet, Octave, 1858, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, Paris, Michel Lévy frères, coll. « Bibliothèque contemporaine ».

Malot, Hector, [1873] 1896, *La Belle madame Donis*, Paris, E. Flammarion.

Malot, Hector, 1878, *Sans famille*, Paris, E. Dentu, 2 vol.

Montépin, Xavier de et Foudras, Théodore de, 1850, *Les Chevaliers du lansquenet*, Paris, Alexandre Cadot.

Montépin, Xavier de, 1852, *Les Viveurs de Paris. Un roi de la mode*, Paris, Baudry, 2 vol.

Montépin, Xavier de et Foudras, Théodore de, 1857, *Les Viveurs d'autrefois*, Paris, Alexandre Cadot.

Montépin, Xavier de, 1862, *Le Médecin des pauvres*, Paris, Charlieu frères et Huillery.

Montépin, Xavier de, 1865, *La Gitane*, Paris, Charlieu frères et Huillery.

Montépin, Xavier de, 1874, *La Femme de Paillasse*, Paris, Sartorius.

Montépin, Xavier de, 1874, *La Voyante*, Paris, Sartorius (rééd. sous le titre *L'Homme aux figures de cire*).

Montépin, Xavier de, 1876, *Les Tragédies de Paris*, grand roman contemporain, Paris, F. Roy.

Montépin, Xavier de, 1881, *Le Médecin des folles*, Paris, F. Roy.

Montépin, Xavier de, 1883, *Simone et Marie*, Paris, Dentu, 2 vol.

Montépin, Xavier de, 1887, *La Porteuse de pain*, grand roman populaire, Paris, P. Roy.

Ricard, Jean, 1926 et 1927, *Le Juif errant*, I. *Les « Ardents »* et II. *L'Héritage des Rennepont*, Paris, Jules Tallandier, coll. « Cinéma-Bibliothèque ».

Sue, Eugène, 1845, *Le Juif errant*, ill. Gavarni, Paris, Paulin, 2 vol., (pré-publ. *Le Constitutionnel*, 170 feuilletons, 1844-1845).

NOTES

1. Cf. Loïc Chotard (2000).

2. Il n'était pas le seul si l'on en croit l'anthologie réunie par Lise Dumasy (1999) sur cette « querelle du roman-feuilleton » qui a été, de 1836 à 1848, le cadrage « monarchie de Juillet » de ce débat culturel.

3. Depuis la loi sur la Presse de 1835, non seulement le roi, sa dynastie et la monarchie constitutionnelle avaient-ils été déclarés intouchables mais le cautionnement des gérants de journaux était devenu dissuasif. On le voit, le conservatisme de Sainte-Beuve le faisait pencher du bon côté.

4. Comment sereinement étudier une essence dévaluée, une moindre littérature, une création bis, du roman moins (moins-bon, moins-littéraire, moins-authentique, etc.) ?

5. Cet article est issu d'une enquête en cours sur l'histoire de l'adaptation de la fiction populaire d'un média à l'autre, depuis le mélodrame napoléonien jusqu'à la fin du cinéma muet. Puisque l'exiguïté d'un article ne saurait comprendre l'analyse du corpus ou la présentation de l'évolution comparée (en chiasme) du mélodrame et de la fiction populaire imprimée, voici au moins des orientations de lecture sur l'histoire du spectacle vivant et la domination du mélodrame dans les trois premières décennies du siècle : Dominique Leroy (1990), Julia Przybos (1987), Pierre Gascar (1980), Jean-Marie Thomasseau (2002), Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès (2005).

6. Impossible là aussi de les détailler ni de chaque fois citer tout ce que le présent rappel leur doit. Disons seulement que l'enquête en cours a bénéficié des lumières de Roger Chartier et Henri-Jean Martin (1990), Jean-Yves Mollier (1984), John Spiers (2011) pour l'histoire du livre ; Françoise Parent-Lardeur (1999), François Furet et Jacques Ozouf (1977), Jean Quéniart et Robert

Muchembled (1998) pour l'histoire de la lecture et de l'alphabétisation ; Jean-Claude Vareille (1994), René Guise (1993-1994), Alain Couégnas (1992), Jacques Migozzi (2005), Robert Mandrou (1964) pour l'histoire de la fiction populaire ; Pascal Durand (1999), Dominique Kalifa (2001), Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty *et al.* (2011) pour l'histoire de la culture médiatique.

7. Selon Dominik v. König (1977), l'expression daterait de 1773 (dans les *Briefe über die Erziehung der Frauenzimmer* de Rudolph Heinrich Zobel). Elle s'est toutefois imposée dans l'espace social l'année suivante avec la parution des *Souffrances du jeune Werther*.

8. Avant le roman de Johann Wolfgang von Goethe, le processus avait commencé avec ceux de Samuel Richardson et Jean-Jacques Rousseau.

9. Cf. Françoise Parent (1990).

10. Ainsi, Anne-Marie Thiesse (1984) rappelle que, avant même les lois Ferry, 66 % des conscrits savaient lire en 1851-1852, 82 % en 1871-1875.

11. Sur les cabinets de lecture à Paris entre 1815 et 1830, cf. Françoise Parent-Lardeur (1999).

12. Cf. Daniel Bellos (1990).

13. Cf. Pascal Durand et Anthony Glinoer (2005).

14. D'une moyenne de 100 par jour sous la Révolution à 300 par jour sous la Seconde République. Cf. Bruno Blasselle et Jacqueline Melet-Sanson (1990).

15. Machine à papier continu au début du siècle, papier en pâte de bois à partir de 1867, presses mécaniques puis mécanisation de la composition.

16. En même temps que le revenu moyen augmente en France, le prix du livre diminue de manière très marquée. Quéniart ajoute que si 100 était l'indice du prix moyen du livre en 1840, il allait passer à 42 en 1910.

17. Sur cette notion dérivée d'Alcuin, cf. Christian-Marie Pons (1997).

18. On entend « encyclopédie » dans le sens que lui donne Umberto Eco (1985).

19. Cf. Jacques Dubois (1978).

20. Culture lettrée résultant elle-même d'une forte polarisation entre le modèle du lettré (fondé sur érudition et commentaire) dont Ivan Illitch (1991) place l'émergence au XII^e^ siècle monastique, avant même le livre gutenbergien donc, et le modèle de l'écrivain dont Alain Viala (1985) décrit l'autonomisation à l'âge classique.

21. En affirmant depuis le romantisme ses prétentions d'autonomie et d'intransitivité, la littérature a elle-même été responsable de son propre malheur actuel face à la culture médiatique ; c'est en tout cas la démonstration que tente William Marx (2005).

22. Odile Krakovitch (2005) le fait bien saisir à partir du cas du traitement reçu respectivement par feuilletons et adaptations théâtrales d'un même auteur, Eugène Sue.

23. Sur ces éditions populaires, la réédition sous forme de livre des fascicules de catalogage de Claude Witkowski (1997) est incontournable. Sur le roman-feuilleton, l'indispensable « Que sais-je ? » de Lise Queffélec (1989) est lisible en ligne : http://hdl.handle.net/10222/47746.

24. *Les Bons romans*, *Le Conteur populaire*, *Les Feuilletons illustrés*, *La France*, *Les Grands romanciers*, *L'Illustration pour tous*, *Le Journal du jeudi*, *Le Journal de la semaine*, *Le Journal des voyages*, *Le Journal pour tous*, *Le Juif-errant*, *La Lanterne magique*, *La Lecture*, *Le Nouveau Journal*, *L'Ouvrier*, *Le Passe-Temps*, *La Presse illustrée*, *La Récréation*, *Roger-Bontemps*, *Les Romans célèbres*, *Les Romans inédits*, *Les Grands romanciers*, *Mes Romans*, *La Ruche parisienne*, *Les Soirées en famille*, *Le Télégraphe*, *L'Universel illustré*, *Les Veillées des chaumières*, *Les Veillées parisiennes*, *Le Voleur*, pour n'en citer que quelques uns – cf. Claude Witkowski (1997).

25. La concurrence sur le Boulevard du Crime et la rapide obsolescence des pièces avaient conduit l'industrie du mélodrame à sérialiser la production (anticipant donc celle dénoncée par Sainte-Beuve). Ce qui avait créé la fonction de « carcassier », ce dramaturge spécialisé dans la confection de scénarios qui faisait équipe avec un dialoguiste. Recourant souvent à l'adaptation, sa pratique dominante était d'extraire un scénario du foisonnement d'un roman (de la

Bibliothèque bleue comme *Geneviève de Brabant*, d'un conte comme *Barbe-bleue*, de l'histoire comme *Ugolin*, d'une légende comme *Pharamond*, d'un épisode biblique comme *Daniel*, de l'hagiographie comme *Vincent de Paule* ou de toute autre forme narrative). Quelle que soit l'ampleur de la réduction de la masse narrative, elle s'effectuait toujours en fonction de la structure obligée du mélodrame. Pour sa syntaxe narrative, l'intrigue-reine, l'alternance d'actions et de tableaux et les trois phases obligées des infortunes de la vertu ; pour sa morphologie, son personnel avec des emplois conventionnels (comme l'Innocente persécutée, le Traître, etc.) ; pour sa sémantique, un univers fictionnel remplis de signes, d'emblèmes aisément reconnaissables et interprétables par le public ; pour son contexte esthétique, une cohabitation du texte, du spectacle et de la ponctuation musicale ; pour son public, une esthétique et des valeurs « convergentes », rassembleuses.

26. Avec alacrité et drôlerie, Jean-Claude Vareille (1994) a étudié les retombées parfois paradoxales de cette théâtralisation de la narrativité populaire – personnages incorrigiblement bavards et extraordinairement compétents en matière de narration, moins par quelque trait psychologique obligé que par obligation systémique.

27. Au sens où l'entend Umberto Eco (1985) lorsqu'il étudie l'acte de lecture.

28. Drame de Quatre Vingt Treize, drames inconnus, drame de Maisons-Lafitte, drames de la mort, drames de Cayenne, drames du cloître, drames du désert, drames de la Bourse, drames de l'argent, drames de l'espionnage, drames du demi-monde, drames de la frontière, drames de l'histoire, drames du mariage, voire, pour ne rien oublier, drames ignorés.

29. Drames de Paris et nouveaux drames de Paris, drames du Nouveau-Monde, drames de l'adultère, drames de la vie, drames de l'amour, etc.

30. Drames de la cité, un drame en Russie, roman de drame et d'amour, roman de tendresse, d'amour et de drame, etc. On aura reconnu des titres de roman, des titres de série et des sous-titres tout à fait authentiques.

31. Comme celles d'Alexandre Parent-Duchâtel *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* (1836), d'Honoré-Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population des grandes villes et des moyens de les rendre meilleures* (1840) ou de Louis-René Villermé, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les manufactures de coton, de laine et de soie* (1840).

32. Cf. Judith Lyon-Caen (2007).

33. Il avait aussi déjà adapté Alexandre Dumas pour le Théâtre-Historique.

34. Avec un temps de latence : le roman *Les Viveurs d'autrefois* avait en effet paru en 1849.

35. Tels que John G. Cawelti (1976) comprend les *formula stories*.

36. C'est par exemple le cas des *Mystères de Paris*, émulés par une pléthore de « mystères urbains » pendant plusieurs décennies et dans de nombreux pays (Kalifa et Thérenty 2015).

37. Dont la cyberculture ne nous a pas encore fait sortir, alors même que l'imprimé n'y occupe plus le rôle central.

38. Respectivement en 1849 et 1877.

39. Variation lui-même d'une version de 1229 d'un moine de Saint-Albans en Angleterre, Matthieu Paris. Dans l'encyclopédie des lecteurs de romans-feuilletons, la légende du Juif errant peut être une vieille complainte en 24 couplets, un drame de Merville et Julien de Maillan (1834), un vaudeville de Clairville (1844), voire un opéra manqué d'Eugène Scribe et Fromental Halévy (1852), etc. Sur cet écheveau thématique et ses mutations, cf. Roland Auguet (1977) et Edgar Knecht (1977).

40. Nostalgie exhumée par Pierre Carral (1984).

41. Finement radiographiée par Jacques Derrida (1972).

RÉSUMÉS

L'histoire de l'adaptation de la fiction populaire française montre comment la montée en puissance du journal, du roman-feuilleton et de formats apparentés a reconfiguré la phase d'hégémonie du mélodrame. C'est désormais la fiction imprimée qui devient le noyau, et le théâtre le satellite : cette culture médiatique redéfinit ses pratiques culturelles en termes de loisirs et de marché, réinterprète la pratique ancienne de la narration, l'adapte à ses nouveaux moyens de diffusion.

The history of the adaptations based on French popular fiction reveals how the rising power of newspapers, serialized novels, and related formats all contributed to reconfigure the hegemonic phase of the melodrama. Printed fiction gradually became the nucleus of popular cultural production and theatre merely its satellite. In this period, the media culture redefined its own cultural pratices in terms of entertainment and the market, and the ancient art of narration was itself adapted to fit the new means of diffusion.

INDEX

Mots-clés : adaptation, fiction populaire française, roman-feuilleton, théâtre, dix-neuvième siècle
Keywords : adaptation, French popular fiction, serialized novel, theatre, nineteenth century

AUTEUR

PAUL BLETON

Université Téluq (Montréal)