

le fait de couleurs ardentes. Pas de départ pour le Sud, pour une religion ensoleillée, son île reste en Europe du Nord. Ce qu'il retient d'ailleurs de la religion chrétienne, c'est la centralité du Christ, tout environné d'amour ou de haine. En 1911-1912, il réalise un ensemble de panneaux sur la Vie du Christ, son environnement juif y est accentué (Marie arbore de beaux cheveux bruns) et tout ce qui va en propre le distinguer gagne en importance : sa rousseur, les preuves de ses blessures à ceux qui doutent, qui le haïssent, qui le trompent, qui en rient. La vie du Christ ne paraît pas joyeuse. Elle semble traversée dans toutes ses étapes par un désir de reconnaissance, de travail et d'enseignement, d'exhortation et de souffrances que le martyr puis la Résurrection ne sauvent pas. Pas d'espoir, ni de messianisme. « La mise au tombeau » (1915) montre un Christ mort et nu, de cette mort à la peau jaune, où toute la vie sanguine semble avoir évidée par les clous et la lance, ses amis n'ont pas de prise pour le porter tant il est squelettique et défait. Ce tableau dégage un désespoir silencieux, les visages pleurent sans larmes, la seule respiration semble venir de ces larges aplats bleus qui leur servent de tuniques. Là encore, la couleur n'offre aucune rédemption, elle sert de masque à la chair vivante.

Il ressort de ce parcours choisi dans l'œuvre d'Emil Nolde une impression d'humilité primitive : rien n'est mis en majesté. Si par endroits la séduction règne et les danseuses évoluent entre les bougies brûlantes – « Le Berlin d'avant la Grande Guerre » –, on n'attend rien et l'on reste assis un peu hébété à la manière d'Ève et d'Adam au centre du paradis perdu (1921) avec de grands yeux bleus ouverts. On entre dans ce que Walter Benjamin appellera une esthétique du choc mais sans effusion sanguine, sans que la guerre ait vraiment laissé de traces. La nature qui contient tout l'abrupt, diffuse encore avec plaisir sa lumière pour ceux qui veulent bien s'y perdre. Les teintes cherchent à hypnotiser les regards. Ce sont les habitants du Heimat que l'on croise dans la rue, ils ne sont pas plus importants qu'un navire de guerre perdu dans la tempête ou qu'une étoile enfoncée dans son ciel.

Cette exposition et, de fait, cet ouvrage mettent de nouveau en valeur la profondeur de ce qui a été pensé et expérimenté en Allemagne de 1900 à 1945. Ils ajoutent une pièce au puzzle, aux côtés des récentes expositions consacrées à Max

Beckmann (Centre Pompidou, 2002-2003) ou à la Nouvelle Objectivité (Musée de Grenoble 2003). Il faudra bien un jour synthétiser l'ébranlement vécu par cette génération de penseurs et d'artistes qui ont eu le sentiment de la défaite des idéaux, des rêves d'un monde meilleur et qui ont pressenti la survenue du monde aux repères flottants et à l'abstraction croissante. À quoi se sont-ils attaqués, vers quoi ont-ils fui ?

**Tanguy Wuilleme**

CREM, Nancy-Université

Tanguy.Wuilleme@univ-nancy2.fr

**Loïc ARTIAGA, dir., *Le roman populaire 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles.***

Paris, Éd. Autrement, coll. Mémoires/Culture, 2008, 186 p.

Regroupant les travaux de huit universitaires, cet ouvrage retrace l'histoire du roman populaire et en analyse les thèmes et la poétique. Le genre est étudié depuis son origine jusqu'aux années 60, période à partir de laquelle la télévision remplace l'édition comme principal vecteur de la culture de masse. Le roman populaire accompagne l'histoire de la presse et de l'édition depuis les années 1830. Sa diffusion est liée à l'élargissement du lectorat, à la constitution d'un capitalisme éditorial ainsi qu'à l'évolution des supports et des pratiques de lecture. Alors que de nos jours le roman évoque avant tout un volume imprimé, il faut se souvenir qu'au XIX<sup>e</sup> siècle le feuilleton dans la presse était le principal vecteur des œuvres de fiction. Les romans de Balzac furent les premiers à paraître sous cette forme. En 1835, *Le Père Goriot* fut publié à Montréal dans *L'Ami du peuple*, suivi un an plus tard à Paris de *Une vieille fille* dans *La Presse*. Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les plus célèbres romans populaires parurent sous forme de feuilleton, comme les œuvres de Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas ou Ponson du Terrail. Après 1900, les grands quotidiens se disputaient encore les auteurs les plus en vue, comme Gaston Leroux, Gustave le Rouge ou Maurice Leblanc. De même, *L'Humanité*, lancée par Jaurès en 1904, accordait une place essentielle à son feuilleton, dans lequel furent notamment publiées les œuvres d'Émile Zola. L'édition populaire sous forme de volume se développe progressivement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Après la Grande Guerre, sont créées des collections spécialisées destinées

à accueillir les nouveaux genres qui sont alors constitués, roman sentimental, roman policier, livres pour adolescents, science-fiction... Les ventes retombent toutefois face à la concurrence des nouveaux médias que sont le cinéma et la radio. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, alors que la population s'est accrue d'un quart, que les tirages retrouveront ceux du début du siècle. À deux reprises, l'édition populaire en France est liée au développement de la maison Hachette. En 1853-55, la Bibliothèque des chemins de fer lancée par Louis Hachette remporte un succès considérable, grâce auquel la maison qu'il a fondée assied progressivement une position dominante. Un siècle plus tard, le succès du Livre de Poche permet à Hachette de racheter tous ses concurrents entre 1954 et 1961 comme Grasset et Fasquelle, puis Fayard et Stock.

Le roman populaire reflète les sensibilités esthétiques et politiques de son temps. Une première époque, qui correspond à la période romantique, est marquée par la présence de héros révoltés et redresseurs de torts. Le Prince Rodolphe des *Mystères de Paris* dévoile les terribles conditions de vie des classes populaires et l'oppression exercée sur elles. De même, le Comte de Monte-Cristo, en accomplissant sa vengeance, abat les injustices et l'hypocrisie sociale. Les autres cycles de Dumas, qui s'étendent de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, témoignent d'une vision de l'Histoire où le peuple et la bourgeoisie s'affirment d'autant plus qu'approche la Révolution. Au contraire, durant une seconde période, qui correspond au Second Empire, le roman populaire exprime majoritairement un repli réactionnaire qu'incarne parfaitement le personnage de Rocambole. Celui-ci est un justicier tout-puissant, mais les crimes qu'il combat sont d'ordre strictement privé, imputables non pas à la société mais aux agissements de quelques individus sans scrupules, et l'action du héros ne vise qu'à rétablir l'ordre social. Après 1870, la vogue est aux romans de la victime, dans lesquels un innocent injustement persécuté reconquiert bonheur et réhabilitation grâce à son attitude exemplaire dans la souffrance. Ce canevas conservateur et conformiste est celui du *Maître de forges* (1882) de Georges Ohnet et de *La Porteuse de pain* (1884) de Xavier de Montépin. La Belle Époque marque le retour des héros et de l'esprit de révolte, dans un contexte d'attentats anarchistes, essor du mouvement ouvrier, déclin du pouvoir des républicains

modérés. Cet esprit caustique et individualiste se retrouve dans la geste des Chéri-Bibi, Arsène Lupin, Rouletabille, Zigomar ou Fantômas. Par la suite, le roman populaire se spécialise et bifurque selon les genres.

Dès la parution des premiers romans populaires et jusqu'à nos jours, de très nombreuses œuvres ont donné lieu à des adaptations dans différentes formes narratives : pièces de théâtre, films, romans-photos, bandes dessinées... Les premiers auteurs, Eugène Sue, Alexandre Dumas ou Frédéric Soulié adaptaient déjà à la scène leurs propres romans. À ses débuts, le cinéma puise largement dans l'univers des classiques du genre : dans les années 1900 à 1920, on compte trois versions des *Trois Mousquetaires*, autant pour les *Deux Orphelines*, Louis Feuillade adapte *La Porteuse de pain* (1906) puis *Fantômas* (1913). À partir des années 60, la télévision popularise les grands romans populaires avec un écho inédit jusqu'alors. Certaines séries réalisées à cette époque sont depuis lors diffusées pratiquement tous les ans, comme les *Fantômas* d'André Hunebelle ou *Angélique Marquise des Anges*. Dès l'origine, les adaptations ont ceci de remarquable qu'elles se font dans toutes les directions. Alexandre Dumas adaptait ses romans au théâtre, mais certains de ses romans les moins connus sont eux-mêmes issus de pièces, comme *Paul Jones* (1838) et *Une fille du Régent* (1844). Il est fréquent de voir un roman adapté à la scène, puis la pièce remise en feuilleton, des films donner lieu à des romans photos ou à de nouveaux récits. Cette circulation entre les genres entretient la vogue du roman populaire, comme elle témoigne de sa capacité à captiver les publics d'époques différentes.

Il a souvent été noté que le style du roman populaire traduit les déterminants commerciaux de sa production. Publié sous forme de feuilleton, le récit s'étend sur une période aussi longue que possible. L'intensité narrative est régulièrement relancée à la fin de chaque épisode, incitant le lecteur à racheter son journal pour connaître « la suite au prochain numéro ». Accordant une priorité absolue au récit, le genre ne s'embarrasse guère de nuance. Il développe un univers hyper-signifiant et sans équivoque, qui repose avant tout sur le système des personnages opposés avec manichéisme entre « bons » et « méchants ». Payé à la quantité

produite, l'écrivain est poussé à rallonger son texte, ce qui rend le roman populaire virtuellement interminable. L'extension du récit se traduit en particulier par la multiplication des récits à tiroir; schéma selon lequel un personnage secondaire apparaît et relate son histoire dans un épisode secondaire qui se greffe sur l'intrigue principale. Au sein d'un même roman, il est fréquent de voir se multiplier en parallèle les mêmes motifs narratifs, comme les duels dans les romans de cape et d'épée, les captations d'héritage ou l'enlèvement des héroïnes dans les œuvres de Ponson du Terrail. Ainsi, dans *L'Héritage mystérieux* (1857), premier volume du cycle de Rocambole, survient un moment où le méchant Andréa a enlevé et séquestre simultanément trois des quatre personnages féminins : Jeanne la fiancée du héros Armand parce qu'il la désire, Cerise, ouvrière vertueuse qu'il destine à son complice Beaupréant, et même la méchante Baccarat qui menaçait de le dénoncer. La quatrième jeune fille, Hermine, est en outre soumise à la garde de son beau-père Beaupréant. Andréa projette de l'épouser afin de lui dérober un héritage qui lui est promis mais dont elle ignore encore l'existence. Andréa est le demi-frère pervers du héros Armand et la Baccarat est la sœur corrompue de l'honnête Cerise.

Dès la publication des premiers romans en feuilleton dans la presse, cette banalisation des procédés d'écriture suscita une polémique sur la « littérature industrielle ». Sainte-Beuve introduit le terme en 1839 dans un article de la *Revue des deux mondes* pour dénoncer la contamination par des procédés stéréotypés de ce qui devrait relever de l'esprit. En 1845, le pamphlet d'Eugène de Mirecourt, *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et C<sup>ie</sup>* installe durablement l'idée que Dumas n'écrit pas ses romans. Certains critiques portent la condamnation sur le plan moral ou politique. À droite, le baron Chapuys de Montlaville se distingue entre 1843 et 1847 par ses interventions à la Chambre dénonçant cette nouvelle littérature populaire. L'Église combat le genre jusqu'aux années 1870, puis soutient en 1877 la création des *Veillées des Chaumières* destinées à promouvoir les lectures bien-pensantes. À gauche, Marx et Engels prennent la peine de critiquer longuement Eugène Sue dans *La Sainte Famille ou Critique de la critique critique* (1845). Ils lui reprochent de distraire

les ouvriers par la figure paternaliste du Prince Rodolphe, et inaugurent la condamnation de la littérature populaire en raison de son rôle de conditionnement et d'aliénation du peuple, devançant ainsi Antonio Gramsci et les théoriciens de l'école de Francfort.

Dans ces querelles sur la valeur des œuvres et le rôle de l'écrivain, nombre de feuilletonistes et de romanciers populaires revendiquent leur statut de travailleur des lettres. Ces auteurs tiennent une place essentielle dans le développement de la Société des gens de lettres que Paul Féval présida à cinq reprises. Le duo Erckmann-Chatrion forme un cas unique où sont associés à parité l'auteur des romans (Erckmann) et l'agent chargé de leur commercialisation et des relations avec les éditeurs (Chatrion). Plusieurs romanciers populaires justifient également leur rôle au regard des thèses qu'ils défendent : sensibilité libérale et individualiste chez Alexandre Dumas, paternalisme socialisant d'Eugène Sue, anarchisme humaniste de Michel Zévaco ou conservatisme de Ponson du Terrail et de Paul Féval, rallié au catholicisme après 1876 et corrigeant ses œuvres antérieures.

Aux critiques adressées sur le caractère aliénant du roman populaire, on peut en outre objecter que la priorité accordée à la fiction ne doit pas donner au lecteur l'image d'un sujet passif, entièrement tourné vers l'adhésion au récit. L'illusion romanesque n'est qu'un des éléments du plaisir de la lecture, et sans doute faut-il y ajouter l'ironie. Le roman populaire constitue bien souvent son propre univers de référence, et nombre d'auteurs ne se privent pas de jouer sur les codes pour susciter une lecture distanciée. Cette propension ironique est bien illustrée par les romans de Paul Féval écrits dans les années 1840 et 1850 ou par les apostrophes au lecteur dans les œuvres de Michel Zévaco. De même, le lecteur trouve plaisir aux nombreuses continuations qui exhibent pourtant le caractère d'artefact du récit, comme lorsque Paul Féval fils oppose d'Artagnan à Cyrano, lorsque Albert Blanquet ou Paul Mahalin remplissent les ellipses du cycle dumasien. Comme la lecture d'œuvres plus classiques, celle des romans populaires est aussi un jeu partagé, dans lequel la conscience des codes enrichit le plaisir de la fiction.

Vincent Hecquet  
Université Paris 3  
vincent.hecquet@insee.fr