

PAUL BLETON

TÉLUQ-Montréal

Mélodrame et adaptation : une matrice culturelle

L'histoire de l'adaptation du récit populaire français amène à souligner l'importance d'une phase préalable à l'émergence du roman-feuilleton. La configuration de la première génération du mélodrame, lors de la Révolution et de l'Empire, aurait en effet mis en place une matrice affectant le développement ultérieur aussi bien de la fiction populaire que de l'adaptation. Dans cette perspective, on se propose ici de considérer le geste adaptateur dans sa dimension technique, geste convertisseur de fictions imprimées en mélodrames peut-être pas si simplet qu'il est souvent considéré.

Configuration communicationnelle

Penser l'adaptation exige de ne pas en rester au niveau de généralité des lois du genre (celui du récit-source et celui du mélodrame-cible), ni même de s'en tenir à la seule problématique spontanée de la fidélité relative de l'œuvre adaptée à son modèle, avec sa logique de conservation, qualitativement évaluée ou quantitativement mesurée. Il convient en effet de recadrer lois du genre et fidélité pour qualifier leur pertinence, leur trouver une place appropriée.

À propos de la facilité à imposer des règles censées contenir l'invention, notons que cette propension de Pixérécourt a une double valence : pour lui, ses collègues et les spectateurs lettrés, il s'agit de fonder le mélodrame dans le même sérieux architectonique que la tragédie

classique, avec ses unités de lieu, de temps, d'action, alors que ses spectateurs non-lettrés peuvent y reconnaître la fonction de la répétition dans la tradition orale du conte. De même, toute problématique de l'adaptation doit tenir compte d'une double perspective, du spectateur et de l'adaptateur. Pour s'en tenir à l'encyclopédie du spectateur, à ce qu'il sait avant même la représentation et à l'incidence sur son acte de réception du statut d'adaptation de la pièce qu'il s'apprête à voir, il nous faut immédiatement une représentation scalaire et prévoir que :

- il peut ignorer que la pièce qu'il voit est une adaptation ;
- il peut ignorer l'original de la pièce à laquelle il assiste ;
- il peut avoir une vague idée de l'original, ce qui ne l'empêchera pas d'avoir une ferme opinion sur la fidélité de l'adaptation – ainsi, sans avoir lu Daniel Defoe, lorsqu'il va voir le *Robinson Crusoé* (1805) de Pixérécourt, il s'attend aux vêtements en peau de chèvre de Robinson, depuis longtemps popularisés par les gravures ;
- au-delà de la seule notoriété de l'histoire, mais sans toujours l'avoir lue, il peut avoir une idée plus précise de l'original, voire le connaître indirectement à travers une adaptation antérieure : en ce cas, le spectateur s'attend à un type d'intrigue, voire à quelques scènes ;
- ayant lu l'original, il peut être à même de mesurer la fidélité, de comparer l'intérêt de chacune des deux versions ;
- il peut être à même de comparer l'intérêt de plusieurs adaptations d'un même original, qu'il connaisse ou non cet original – en connaissant ou non *Abällino, der grosse bandit* de Zschocke (le roman ou le drame), il peut ainsi comparer les traductions-adaptations du drame : *Abelino, ou le Grand bandit* (1799) de Lamartelière, *Abelino, ou le Héros Vénitien* (1801) de Chazet père et l'adaptation plus éloignée de Pixérécourt, *L'Homme à trois visages, ou le Proscrit de Venise* (1801) ...

Quant à la position d'intermédiaire occupée par l'adaptateur, elle peut être plus ou moins exhibée, entre oubli complet et mention de l'original dans le titre, là où il joute le nom de l'auteur, mention réticente ou mention explicite en passant par les aveux d'adaptation publiés dans des textes d'accompagnement adressés à un public différent de celui du mélodrame – fierté apostégorique de Pixierécourt ou de ses préfaciers pour ses adaptations, formulée à plusieurs reprises dans les lettres de ses thuriféraires et dans les notices qu'il rédige pour son *Théâtre choisi*, fierté dépassée par la prétention d'un d'Arlincourt qui se targue en toute simplicité dans une lettre, contemporaine, d'accepter être adapté pour *sauver* le Boulevard du Crime. Les affiches sans doute mais aussi les publications rendent souvent explicite le statut d'adaptation de la pièce : la page titre d'*Elmonde, ou La Fille de l'hospice* (1805) de Pessey précise « mélodrame en trois actes, mêlé de chant et de danses ; imité du roman de M. Ducray-Duminil » ; celle de *La Sorcière, ou L'Orphelin écossais* (1821) de Ducange et Dupetit-Méré « mélodrame en trois actes et en prose, tiré de Walter-Scott ». En revanche, bien tenu devait être le nombre d'*aficionados* du Boulevard capables de reconnaître dans *Le Fanal de Messine* (1812), une pièce de Pixierécourt à multiples rebondissements, à abordage par les pirates, à tempête et à nombreux personnages, non seulement *Phrosine et Melidore* (1794), un drame lyrique de Méhul qu'Arnaud, son librettiste, avait pourvu d'une comparable fin heureuse pour l'Opéra-Comique alors que l'« original », *Phrosine et Melidore* (1772) de Gentil-Bernard, se terminait bien mal : tragique poème du destin de cette amoureuse capable pour rejoindre Melidore son bien-aimé de traverser à la nage le détroit de Messine mais qui y coulera, victime de l'amour incestueux et jaloux de ses frères. Amoureux sur deux rives, nage nocturne, fanal trompeur, noyade... : le poème renversait lui-même les amours grecques et tragiques de Héro et Léandre rapportées par Ovide dans ses

*Héroïdes*¹, intertexte encore bien plus obscur... Ironiquement, c'est par l'image que cette histoire est restée célèbre, par l'une des planches gravées à l'eau-forte de Pierre-Paul Prud'hon, dont le titre, « Phrosine, ayant traversé les flots à la nage, aborde au rocher de l'hermitage qu'habite Melidore », passe sous silence la nuit, les sombres flots, l'iconique nudité abandonnée de la pulpeuse nageuse et le déguisement de moine de Mélidore qui vient de la tirer, inconsciente, de l'eau.

Extraire ?

Si, pour le lecteur ou le spectateur, l'original peut apparaître en filigrane (c'est un palimpseste), pour l'adaptateur, sa pièce est un hybride, la rencontre qu'il a machinée d'un original, romanesque ou non, avec des contraintes de la scène, de sa conception du théâtre, voire plus spécifiquement des lois du genre mélodramatique ou des aléas de la compétition sur le Boulevard du Crime.

Comparons *l'Histoire de quatre Espagnols* (1801) de Galart de Montjoie à *L'Hermite du Mont-Pausilippe* (1805) de Caigniez. Le spectateur est explicitement informé de la relation entre les deux œuvres – le texte du mélodrame paru chez Barba la même année précise « mélodrame en 3 actes, tiré du roman des *Quatre espagnols* »². Caigniez extrait tout d'abord une brève intrigue d'un roman touffu et foisonnant de quatre volumes : le mélodrame tient en 63 pages. Par exemple, dans l'original et dans son adaptation se retrouvent l'amour de Fernand pour Joséphine, la quête de cette dernière pour retrouver et faire réhabiliter César de Suza. Dans la pièce, elles s'articulent selon le schème mélodramatique des person-

¹ Dans l'original grec, l'orage éteint le fanal, Léandre est le nageur; chez Gentil-Bernard, ce sont les frères jaloux qui trompent leur sœur nageuse à l'aide du fanal.

² L.-C. Caigniez, *L'Hermite du Mont-Pausilippe*, mélodrame en 3 actes, tiré du roman des *Quatre espagnols*, musique d'Adrien [Ambigu-Comique, 14 ventôse an XIII-5 mars 1805], Paris, Barba, an XIII-1805. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation, la pagination après le signe abrégatif HMP.

nages obligés ; et l'amour de Fernand pour Joséphine est immédiatement partagé, contrairement à la longue attente qui est la sienne chez Galart. Dans le roman, l'intrigue rectionnelle est celle des amours contrariées de Fernand pour Joséphine; c'est par rapport à elle que se hiérarchisent les autres dans l'acte de lecture.

Cette extraction implique une suppression de matière narrative, dont la plus évidente est macrocompositionnelle. De nombreuses intrigues secondaires sont abandonnées ; tout comme sont relégués des développements thématiques. Ainsi la pièce abandonne tout ce qui concerne la jalousie, thème pourtant crucial chez Galart, et délaisse la plus secrète quasi-endogamie des Bons et leur libido quasi-incestueuse (entre Fernand et sa sœur Rosalie) et quasi-homosexuelle (entre Fernand et don Carlos).

La suppression de matière narrative s'effectue aussi à un tout autre niveau de micro-écriture. Moment-pivot du roman, puisque le prétendu ermite du mont Pausilippe, démasqué comme César de Suza, condamné en fuite qui n'était jusque là que le référent de récits des autres personnages, ne bénéficie plus seulement des préjugés favorables de sa fille Joséphine et de sa sœur Charlotte ; il n'est plus la victime d'une injuste condamnation pour un crime encore vague pour le lecteur ; il témoigne pour la première fois de ce qui s'est passé, sans toutefois pouvoir dénoncer le vrai coupable du meurtre de son ami Joseph de la Torrè. Et son témoignage semble convaincre de son innocence don Pédro, le sévère ambassadeur d'Espagne à Naples lancé pourtant à sa poursuite. À ce moment du roman, les lettres qui sont le véhicule narratif de l'histoire tendent à devenir de plus en plus prolixes – il en faut deux à Fernand, une de vingt pages, l'autre de quatre-vingt-dix pages, pour raconter ce témoignage à son correspondant. Il rapporte les circonstances de la confrontation à laquelle, en tant que secrétaire de don Pédro, il a assisté. Puis, en style direct, voilà l'accusation rapportée par don Pédro (la proximité du lieu du meurtre et de la propriété de

César de Suza, la robe de chambre de César sur la victime, le chiffre de César sur le couteau homicide, le testament de Joseph faisant de César son légataire universel qui se conjugue à la maxime « *cui prodest* »...). Enfin, toujours en style direct, un sommaire : l'histoire de la vie de César, son statut de père de Joséphine (la coïncidence foudroie Fernand), son amitié avec Joseph, les persécutions dont celui-ci était victime de la part de don Juan Spinoletto, à la fois frère de Joseph réclamant vengeance, et importun beau-frère de don Pédro (il aurait aimé mettre la main sur les biens de Joseph!), ses longues disparitions, son dernier retour, ses derniers instants après que César l'eut retrouvé blessé à mort par l'assassin masqué, et la fuite de César, désespéré de la mort de son ami et de devoir laisser derrière lui sa sœur et sa fille, écrasé par la somme des apparences trompeuses liguées contre lui...

La condensation de plusieurs épisodes permet elle aussi la réduction de la masse narrative. Mais insistons : la réduction de la masse narrative ne s'applique évidemment pas au seul quantitatif. Ainsi, réduire à une seule narration (dans la pièce) la supplique manquée placée par Joséphine auprès du roi à St-Ildephonse, alors qu'elle est racontée plusieurs fois dans le roman, n'est pas une simple économie; c'est aussi une importante restriction narratologique, puisque la même scène était focalisée de plusieurs points de vue dans le roman et racontée par autant d'épistoliers.

Simplifier ?

Outre la réduction, un autre attribut souvent associé à l'adaptation consiste en une simplification de l'original. Globalement, cette conception spontanée est évidemment adéquate – on a vu la drastique extraction opérée par Caigniez à partir du roman de Galart. Toutefois, toute généralisation risque de s'avérer trompeuse. Ainsi, tous les mélodrames ne se réduisent pourtant pas au système de personnages, nu, étique. *L'Hermite du Mont-Pausilippe* a beau avoir beaucoup simplifié *l'Histoire de quatre Espagnols*, il n'en offre pas moins une insolite variation sur

le système de personnages du genre mélodramatique. Trois des personnages obligés connaissent une sorte de redoublement. Joséphine est accompagnée de sa tante et est doublement victime, indirectement, de l'injuste condamnation de son père, et directement, des importunes assiduités du duc d'Arvillas; Fernand est son Sauveur, directement en retrouvant César caché en ermite, et indirectement en soutenant son oncle l'ambassadeur qui établit l'innocence de César de Suza; la case structurale du Traître est doublement occupée par Hombrénégro, l'assassin rongé de remords et, mais de manière ambivalente, par le séducteur, le duc d'Arvillas, orgueilleux grand d'Espagne cherchant à venger la mort de son cousin assassiné. Le mélodrame montre ainsi que, dans la mesure où le remords efface le crime, le Traître peut recevoir deux traitements dramatiques : Hombrénégro sera châtié, alors que le duc d'Arvillas obtiendra sa rédemption. Séducteur certes, mais outré que Pédrillo ait tenté d'enlever Joséphine, même pour anticiper le plaisir de son maître; orgueilleux certes, mais tempéré par la gentillesse de sa sœur dona Léonora pour l'Innocente persécutée; en un mot, différent de ce que le schème de coopération interprétative du spectateur anticipait à son propos : la valence du duc d'Arvillas s'écarte de celle de l'impénitent sybarite don Juan Spinoletto du roman de Galart. Le traitement romanesque du camp des Méchants ne recourt pas à un tel redoublement mais aux techniques du double fond (don Juan Spinoletto, tout en cherchant à se venger de l'assassin de Joseph de la Torré, avait durant toute la vie du malheureux tenté d'abuser de lui et de le dépouiller) et du foisonnement (il n'est que l'un des méchants d'un roman qui n'en manque pas, tous pourvus d'intentions différentes se réalisant dans un écheveau d'actions entremêlées – outre l'assassin et le sybarite, il faut aussi compter l'ambitieux Salomon Wanderghen, des seconds couteaux comme Inigo Astucia ou Mérétrica l'entremetteuse, etc.).

Simple pour l'adaptateur et pour les spectateurs connaissant l'original, *L'Hermite du Mont-Pausilippe* est au contraire complexe pour les spectateurs fidèles, connaissant les lois du genre, qui voient bien l'ambivalence du duc d'Arvillas contredire le manichéisme « obligé » du mélodrame.

Chez Caigniez, la dramaturgie de l'inadéquation des mots et des choses impose elle aussi de la complexité. Beaucoup de personnages de la pièce ont des noms d'emprunt, cherchent à préserver des mystères connus inégalement des spectateurs : l'ermite au lourd passé (un poncif de la fiction de l'époque, hérité du gothique), reconnu par don Pédro comme César de Suza, le fugitif recherché pour le meurtre de Joseph de la Torrè ; Hombrénégro, reconnu comme Ambroise, le valet de chambre de César de Suza, par Joséphine la fille de ce dernier et Charlotte, sa sœur ; elles-mêmes sont arrivées à Naples sous le faux nom de Roïdera, à la recherche du fugitif qu'on apprendra injustement accusé...

Mais un seul nom peut ne pas être transparent pour tous également. Ainsi, lorsque, après avoir accepté de suivre Fernand pour donner sa version du meurtre à don Pédro, l'ermite et Fernand croisent inopinément le chemin de Joséphine, le nom de cette dernière sert de prétexte à une dilution :

Don Fernand – [...] Ah ! nous n'avons rien à craindre : c'est ma chère Joséphine.

Suza, à part – Joséphine ! – Ah ! celle qui porte ce nom est plus heureuse que ma fille, sans doute ! (HMP, 37)

Du côté des choses, certains objets font office de signes trompeurs. Ainsi, Ambroise, croyant tuer son maître César de Suza pour qu'il ne le démasque pas comme son voleur, avait en fait frappé Joseph de la Torrè, l'ami hébergé par de Suza, parce qu'il portait la robe de chambre de son hôte.

Du côté des interprétants théâtraux, certains personnages n'agissent pas selon leur fonction ou leur emploi, c'est-à-dire ce qu'en attendent le spectateur ou

les autres personnages. Ainsi de la surprise pour le duc : Hombrénégro n'accepte pas son argent, brave ses menaces, refuse d'agir contre Joséphine, fait promettre au duc de ne rien tenter contre elle, se conduit en un mot comme un homme d'honneur à la stupéfaction du duc. Pour le spectateur, il s'agit d'une autre pièce à verser dans le dossier du code herméneutique « qu'a donc fait Hombrénégro qui déclenche un tel remords chez lui ? ».

Du côté des mots, la phrase théâtrale peut jouer d'un double sens. Seuls les spectateurs comprennent le sens de la réponse du duc à dona Leonora sa sœur qui voudrait s'attacher Joséphine, eux qui savent qu'en ce moment même le duc réfrène son désir pour cette dernière :

Leonora – Vous êtes un bien mauvais sujet, mon frère.

Le duc – Mais, pas trop. Je te donne en ce moment la preuve du contraire. (*HMP*, 42)

Le Père noble du mélodrame aime à frapper des maximes. Il n'en changera pas moins ses résolutions, frappé par la fierté de la réplique de Joséphine dont il menaçait de percer le secret jalousement gardé :

Joséphine – Que dites-vous, seigneur ? je me permettrai de vous faire observer que lorsque je vous déclare notre résolution de fuir à jamais toute relation avec votre famille, vous n'avez pas le droit de chercher à dévoiler malgré nous des secrets que nous jugeons nécessaires.

Don Pedro – Votre observation me plaît, signora, j'ai tort ; mais n'attribuez, je vous en conjure, ce mouvement irréfléchi qu'au vif intérêt que vous m'inspirez. Rassurez-vous, je respecterai vos secrets. (*HMP*, 21)

Dans un échange entre Joséphine et Hombrénégro, aux réticences communicationnelles de l'un répondent les interprétations inadéquates de l'autre. À la plainte de Joséphine : « l'infamie ! voilà le plus grand des malheurs » Hombrénégro enchaîne : « Il en est un plus grand, signora, c'est le remords » (*HMP*, 23) ; pauvre herméneute, « Joséphine le regarde avec un étonnement naïf », alors que la coopération interprétative d'un spectateur familier du genre commence à lui faire entrevoir la vérité (Hombrénégro est coupable du meurtre dont le père de Joséphine est accusé).

Enfin, dans la rencontre organisée par don Pédro entre César de Suza et Hombrénégro, c'est la séquence du malentendu et de l'aveu qui résout l'inadéquation des mots et des choses :

Suza, lui tendant les bras – Mon cher Ambroise, tu ne me crois pas coupable, sans doute ? viens donc embrasser l'infortuné qui fut ton maître et ton ami.

Hombrénégro – Quoi ? vous voulez... Ô terre englutis-moi.

Suza – Tu gémis sur mon malheur ! Ah ! viens... (*Il approche d'Hombrénégro les bras tendus, Celui-ci recule avec un mouvement de terreur.*)

Hombrénégro – N'approchez pas, n'approchez pas ! (*surprise générale.*) C'est votre assassin que vous voulez embrasser ! (*instant de morne silence.*)

Suza – Toi, mon assassin !

Hombrénégro – Oui, seigneur ; si vous respirez encore, c'est que cette main s'est trompée. En frappant Joseph de la Torrè, c'est vous qu'elle croyait frapper. (*HMP, 60*)

Outre cet insolite redéploiement dans la complexité, la micro-écriture tend aussi à replacer la situation dans un spectacle, à la rendre plus visuelle. Chez Galart, le récit de la mort de Joseph lors du témoignage de César comporte cinq pages, commence dans la cuisine, où César a cuisiné pour son ami retrouvé, revenu sous l'orage de plusieurs années au service militaire du tsar, au moment où Joseph veut se promener au jardin : dans son récit rétrospectif, César se reproche d'avoir enfermé la chienne dans la cuisine alors qu'elle voulait accompagner Joseph, puis se reproche de ne pas avoir immédiatement réagi aux hurlements de mort de la chienne, raconte s'être finalement mis à la recherche de Joseph, avoir trouvé finalement son ami blessé qui a eu le temps d'une pleine page de repentir chrétien et de dernières volontés, avant de trépasser, page écrite en discours direct avant les exclamations douloureuses de l'ami survivant. Non seulement Caigniez réduit la situation à quelques lignes mais, même s'il s'agit d'une action rapportée et non pas jouée, il trouve l'image des mains qui se serrent au moment ultime – ce qui laisse entrevoir à travers toutes les exclamations d'horreur et de chagrin ce que la

conception du jeu sans sobriété de l'Ambigu-Comique pouvait suggérer au comédien d'en faire sur scène.

Configuration matricielle

Sans doute, après l'émergence du roman-feuilleton, le processus adaptatif changera-t-il de sens (c'est plutôt le feuilleton qui sera adapté à la scène). Toutefois la fiction populaire, aussi bien sous sa forme romanesque que sous ses formes adaptées (à la scène, à l'écran, à la radio, en BD...) aura hérité de cette phase mélodramatique une configuration. On le voit en effet à partir de cet exemple particulier, la réduction « carcassière »³ ne se réduit peut-être pas elle-même à l'opération simplette souvent décriée depuis dans l'histoire de l'adaptation. S'il est anachronique de parler d'industrie culturelle à propos du mélodrame, les adaptateurs qui y exercent avec leurs tours de main spécifiques n'en tendent pas moins à s'en considérer les artisans. C'est à cet artisanat, sorte de nœud intermédiaire, que se tressent trois contraintes en amont (une forte demande d'œuvres nouvelles, pour alimenter les théâtres, des lois du genre, instaurées par Pixérécourt, ainsi qu'une attention polysémiotique aux nécessités du spectacle scénique) et des « industries culturelles » dérivées, parasites (la location de décors et de costumes pour des troupes de province ainsi que l'édition de ces pièces de théâtre). Pour plus de deux siècles, l'histoire de la fiction populaire française, romanesque ou adaptée, aura été surdéterminée par cette configuration matricielle alors innovante : forte demande d'œuvres nouvelles, à l'obsolescence programmée, fortes lois du genre afin de faciliter la réception, sous la forme dominante de reconnaissance (platonicienne), attention à la spécificité des médias véhiculant la fiction, instauration d'un corps de métier culturellement subalterne mais dont les membres n'en sont pas moins

³ « Carcassier » était le nom dédaigneux par lequel le monde du théâtre désignait les mélodramaturges.

évalués à la fois par leur maîtrise des tours de main spécifique et par leur succès commercial, convergence plus ou moins forte d'industries culturelles distinctes tentant de multiplier et d'optimiser les revenus de chaque fiction...

bibliographie

Arnaud A.-V., *Phrosine et Melidore*, drame lyrique en 3 actes, en vers, musique É.-N. Méhul [d'après Gentil-Bernard; Opéra-Comique, 6 mai 1794], Paris, Maradan an II-1794.

Caigniez L.-C., *L'Hermitte du Mont-Pausilippe*, mélodrame en 3 actes, tiré du roman des *Quatre espagnols*, musique d'Adrien [Ambigu-Comique, 14 ventôse an XIII-5 mars 1805], Paris, Barba, an XIII (1805).

Ducange V., [Dupetit-Méré] F., *La Sorcière, ou l'Orphelin écossais*, drame en 3 actes, tiré de W. Scott [Gaîté, 3 mai 1821], Paris, Michel-Lévy frères, Théâtre contemporain illustré. Théâtre contemporain illustré, 540^e livraison (s. d.).

Gentil-Bernard [P.-J. Bernard], *Phrosine et Melidore*, poème en quatre chants, Messine, Paris, Le Jay, 1772.

Guilbert de Pixérécourt R.-C., *L'Homme à trois visages, ou le Proscrit*, drame en 3 actes, en prose et à grand spectacle [Ambigu-comique, 14 vendémiaire an X], Paris, se vend au théâtre [Barba ?], 1801.

Guilbert de Pixérécourt R.-C., *Robinson Crusoé*, mélodrame en 3 actes, musique d'A. Piccini et G. Lacour, ballets de Aumer [Théâtre de la Porte Saint-Martin, 2 octobre 1805], Paris, Barba, an XIV (1805).

Guilbert de Pixérécourt R.-C., *Théâtre choisi*; précédé de *Souvenirs du jeune âge*, introd. de C. Nodier et illustré par des notices littéraires dues à ses amis et autres hommes de lettres, 4 vol., reprod. en fac-sim. de l'éd. de Nancy, Genève, Slatkine, 1971 [1841-1843].

Montjoie G. de [C.-F.-L. Ventre de La Touloubre], *Histoire de quatre Espagnols*, Paris, Le Normant, 3 vol., 1801.

Ovide, *Héroïdes*, lettres XVIII et XIX, M. Prévost (trad.), Paris, Les Belles lettres, 1928 [8-18].

Pessey H.-A., *Elmonde, ou, La Fille de l'hospice* mélodrame en 3 actes, mêlé de chant et de danses, imité du roman de M. Ducray-Duminil [Gaîté, 23 pluviôse an XIII], Paris, Barba, an XIII (1805).

Sievers G. L. P., *Der weibliche Abälino oder das Mädchen in vielerley Gestalten. Romantisches Schauspiel in fünf Akten*, Leipzig, Wilhelm Rein, 1802.

Zschocke H., *Abelino, ou le Grand bandit*, tragédie en 5 actes, Lamartelière (trad.), *Théâtre de Schiller*, Paris, A.-A. Renouard, an VIII (1799), vol. 2.

Zschocke H., *Abelino, ou le Héros Vénitien*, drame en quatre actes, en prose, imité de l'allemand, Chazet père (trad.), [Théâtre du Marais, le 4 frimaire an X / 24 novembre 1801], Paris, chez Vinçard, [s. d.].

abstract

Melodrama and stage adaptation: a cultural matrix

French pop literature and the adaptations based on it have had to reckon with a cultural matrix that was put in place as early as the « age of the melodrama » (the early XIXth century), i.e. even before the advent of the roman-feuilleton. That cultural matrix was built around the know-how of specific playwrights; this know-how is revealed to be less simplistic than previously thought.

keywords

French melodrama, stage adaptation, cultural matrix

paul bleton

Professeur à la TELUQ (Montréal) depuis 1982. Outre une vingtaine de manuels, il est l'auteur de nombreux articles et a publié sur le roman d'espionnage (*La Cristallisation de l'ombre*, 2011, *Les Anges de Machiavel*, 1994), sur la lecture sérielle (*Ça se lit comme un roman policier*, 1999), sur l'imaginaire français de la conquête de l'Ouest (*Western, France*, 2002). *Combats. Récit de guerre et imaginaire militaire en France*, est à paraître. Il travaille présentement à une histoire culturelle de l'adaptation de la fiction populaire française au théâtre, à la radio et au cinéma, depuis les mélodrames du Premier Empire jusqu'à la fin du cinéma muet.