

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Le deuxième souffle des adaptations

Sabine Chalvon-Demersay



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29509>

DOI : 10.4000/lhomme.29509

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 77-111

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Sabine Chalvon-Demersay, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29509> ; DOI : 10.4000/lhomme.29509

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0077

Le deuxième souffle des adaptations

par Sabine CHALVON-DEMERSAY

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 77 à 111

Pour citer cet article :

—Chalvon-Demersay S., Le deuxième souffle des adaptations, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 77-111.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le deuxième souffle des adaptations

Sabine Chalvon-Demersay

« LAGARDÈRE : Pour moi tu es toujours une petite fille.

— AURORE : Et ça, c'est un corps de petite fille peut-être ? Je suis à toi.

— LAGARDÈRE : Oui, comme une fille est à son père.

— AURORE : Mais tu n'es pas mon père...

— LAGARDÈRE : Je t'ai élevée. Pour moi, c'est pareil. Un jour tu tomberas amoureuse, autrement, vraiment, d'un homme dont tu ne sauras rien mais dont tu devineras tout. Il aura ton âge, ta jeunesse.

— AURORE : Mais cet homme, c'est toi ! Je sais que tu m'aimes.

— LAGARDÈRE : Oui, je t'aime comme ma fille et seulement comme ma fille.

— AURORE : Eh bien moi, je te déteste... »

CES QUELQUES PHRASES de dialogue placées en épigraphe sont celles par lesquelles le chevalier de Lagardère précise à Aurore de Nevers, la jeune fille qu'il a élevée après l'avoir arrachée à la mort juste après sa naissance, dans les fossés du château de Caylus, la nature exacte de son attachement et, par conséquent, son refus d'accepter l'amour qu'elle lui propose, rompant ainsi avec le dénouement prévu par Paul Féval dans son roman *Le Bossu*. Nous sommes en 2004. Produite par Telfrance, la série est réalisée par Henri Helman, diffusée d'abord sur Canal Plus puis sur France 2. La scène, morale dans son propos, est d'une grande sensualité dans sa figuration. La jeune femme est légèrement vêtue, la dentelle glisse. Lagardère, incarné par Bruno Wolkowitch, est troublé, mais reste ferme. Le film se poursuit et les dernières images nous montrent en *happy end* Lagardère étreignant non pas Aurore de Nevers, la fille, mais Aurore de Caylus, sa mère, la veuve splendide du duc de Nevers, la femme à qui il a rendu son enfant perdue.

Que signifie donc ce changement d'épilogue ? Pourquoi les auteurs-adaptateurs ont-ils choisi de donner à Lagardère la mère et non la fille ? S'il est apparu pertinent de transformer la fin, c'est qu'il y avait dans le texte original quelque chose qui paraissait aux personnes chargées de la production impossible à prendre en charge à la télévision à une heure de grande écoute. Il fallait trancher dans le vif, éclaircir les issues, dissiper une ambiguïté, refuser l'inacceptable : Lagardère ne pouvait pas épouser Aurore. Certes, il ne l'avait pas légalement adoptée. Il avait simplement choisi de la recueillir. Légalement le mariage était possible car aucune institution n'avait sanctionné un quelconque transfert de paternité. Mais les responsables de la fiction se sentaient tenus de faire respecter un nouveau

principe – ou plus exactement incapables d’en assumer la transgression porteuse de tous les fantômes d’inceste et de pédophilie – un principe qu’on pourrait résumer ainsi : quand on est amené à élever un enfant qui n’est pas le sien, il est préférable de ne pas l’épouser. Tout se passe comme s’ils avaient entériné l’idée d’une extension du tabou de l’inceste à une relation élective.

Il y avait déjà eu à la télévision une adaptation télévisée du *Bossu* en 1967. Jean Piat incarnait Lagardère. La dernière scène, alors, ne semblait guère poser de problème : elle cadrerait le visage émerveillé de la jeune fille, blonde et retenue, pur sourire, visage sans corps, illuminé (« Je n’ai compté que les heures qui me séparaient de toi... ») que le héros embarquait, heureux et triomphal, sur son cheval fougueux. La scène inacceptable à la télévision en 2005 est parfaitement admissible quarante ans plus tôt. Il y avait eu aussi en 1997 une adaptation du *Bossu* pour le cinéma. Le film était réalisé par Philippe de Broca, avec un scénario de Jean Cosmos et pour acteurs, Daniel Auteuil et Fabrice Lucchini. Or cette version faisait de la conversion de la relation éducative en relation amoureuse le ressort d’une ambiguïté sulfureuse. Sa façon de reprendre en charge la fin, purement conventionnelle du roman, consistait à en faire un ressort dramatique important. Le cinéma allant plus loin que la télévision : une scène présente même le duc de Nevers faisant à Lagardère des avances explicites.

Dans un cas comme dans l’autre, avec une différence significative entre le cinéma et la télévision quant à la manière de prendre en charge les coordonnées morales environnantes, il apparaît que le dénouement de choix des romans populaires – le mariage du tuteur et de sa pupille – est une solution qui n’est plus parlante. Elle est même devenue moralement problématique. Tout se passe comme si les figures de sexualité qui prévalaient dans de nombreux courants romanesques des XVIII^e et XIX^e siècles étaient devenues illisibles ou suspectes. La figure de la femme mineure qui apparaissait sans discontinuité statutaire avec celle de l’enfant (et sans, surtout, que la question de leurs différences puisse être posée) a longtemps occupé une place de choix dans la littérature. Cette représentation donnait toute sa place romanesque à la figure du tuteur, et à sa relation avec sa pupille. Le tuteur était le meilleur protecteur possible de la jeune fille, parce qu’il reconnaissait la continuité essentielle de sa faiblesse. Le transfert juridique de sa possession du père à l’époux venait alors sceller dans les meilleures conditions une fragilité constitutive qui ne comptait pas la sexualité. Les travaux de Sigmund Freud sur la reconnaissance d’une sexualité des enfants et d’une sexualité des femmes viendront perturber les relations du tuteur et de sa pupille comme schème de la meilleure des alliances. La diffusion de la psychanalyse dans l’opinion publique dans le courant des années 1970 et la grande anxiété concernant les abus sexuels dont les enfants pourraient être victimes rend désormais impossible la reprise de modèles et de solutions narratives encore accessibles au milieu des années 1960.

Devenue problématique du point de vue de *la morale*, cette solution est aussi, par conséquent, problématique du point de vue de *la logique du récit*. Car si Lagardère est un homme pur, il ne saurait épouser Aurore. Et s’il épouse Aurore,

il ne peut plus être ce héros chevaleresque et limpide que nous attendons. Sa figure, troublée, devient celle d'un pervers et tout le cours de l'histoire se modifie en cascade, jusqu'au contraste entre son apparence ignoble de bossu et la noblesse de ses intentions, lequel se trouve singulièrement atténué par le maintien d'un dénouement gênant. À moins qu'on ne sauve le personnage en nous offrant des garanties supplémentaires sur la bonne orientation de ses désirs. C'est la solution suggérée par le film de Philippe de Broca : Daniel Auteuil-Lagardère y repousse avec un air scandalisé les avances du duc de Nevers. Cette scène permet au personnage de repartir occuper son rôle de héros : on rajoute une séquence – impensable dans le roman de Paul Féval, mais assez compatible avec l'idée qu'on se fait au *xx^e* siècle des mœurs dissolues de la Régence – pour offrir au public contemporain un gage rassurant de la moralité de sa conduite. Autrement dit, qu'il épouse la mère à la télévision ou qu'il repousse le père au cinéma nous garantit du moins qu'à l'égard de la petite Aurore, il se comportera convenablement. Et l'ensemble assure le transfert à notre époque de ce personnage particulièrement emblématique pour notre sujet : « Si tu ne vas pas à Lagardère... »

Fiction télévisée et normes sociales

À partir de l'exemple du *Bossu* et en élargissant la démarche, je souhaiterais proposer une interprétation du rôle de la fiction télévisée et de la contribution spécifique qu'elle apporte aux recompositions du paysage normatif.

Cet article repose sur le visionnage analytique d'une soixantaine d'adaptations télévisées et sur des entretiens menés avec des auteurs, des réalisateurs et des comédiens. Les résultats présentés se situent dans le cadre d'un travail plus vaste que j'ai mené pendant trois ans sur l'histoire de la fiction à la télévision, tous genres confondus, au cours duquel quatre cents œuvres, représentant plus d'un millier d'heures de programme, ont été analysées et une centaine d'entretiens avec des professionnels ont été réalisés et filmés¹.

L'idée ici est de travailler sur les ressorts de l'adaptation, c'est-à-dire sur la tension existant, à chaque période étudiée, entre ce qui est *vraisemblable* et ce qui est *acceptable* et d'aborder cette question en analysant les *contraintes pratiques* que cette tension engendre pour les différents intervenants dans la division du travail. L'enquête, par conséquent, se déroule sur un double niveau : d'une part, celui

1. Ce travail a été mené dans le cadre de la préparation de la série documentaire de France 5 *Histoires de fiction*, produite par TelFrance, avec Patrick Jeudy comme directeur de collection. C'est la participation à la série qui m'a donné l'accès aux œuvres. J'ai effectué la plupart des entretiens cités dans cet article en collaboration avec Jérôme Lambert et Philippe Picard dans le cadre de l'épisode *Drames et mélodrames* dont ils ont assuré la réalisation. J'ai porté cet article pendant longtemps et j'en ai rédigé plusieurs versions successives. Pour les discussions que nous avons eues au cours de la préparation de ce texte, je remercie Alain Cottreau, Claude Rosental, Irène Théry, Dominique Pasquier, Élisabeth Claverie, Isabelle Thireau et Cédric Terzi. Je remercie aussi Dominique Kalifa pour ses indications bibliographiques, ainsi que Judith Lyon-Caen, car le premier entretien que nous avons eu ensemble a été décisif.

des *œuvres* (il s'agit de suivre les personnages pour analyser l'ensemble de leurs interactions) et, d'autre part, celui des *professionnels* (il s'agit de comprendre quels types d'arrangements ils ont mis en place pour prendre en charge, chacun dans sa partie, l'actualisation du texte original). L'analyse s'appuie sur deux types de ressources, d'un côté une sociologie pragmatique des personnages, de l'autre une sociologie des processus de création.

La fiction télévisée a des spécificités : elle diffère de la fiction littéraire et de la fiction cinématographique par l'importance du public, par la durée des œuvres diffusées, par la régularité de l'écoute, par la simultanéité de la réception, par la manière dont elle s'imbrique dans l'expérience de la vie, par les affinités qu'elle a avec la question des intimités, et enfin, par le fait que les considérations expressives ou esthétiques n'y sont pas prioritaires. Un autre aspect est essentiel : le sentiment aigu – partagé par tous les professionnels qui y travaillent – des pouvoirs de la télévision et, par conséquent, *de leur responsabilité*. Dimension souvent sous-estimée dans les réflexions qui portent sur les médias, qui seule pourtant permet de comprendre la façon très particulière dont y sont traités les enjeux normatifs.

Plus de dix mille œuvres ont été réalisées et diffusées en France depuis le début des années 1950. Elles n'ont jamais été étudiées, pour des raisons qui tiennent en partie au fait que l'objet n'était pas prestigieux mais aussi au fait que, jusqu'à présent, ces œuvres n'étaient pas disponibles². L'extension du dépôt légal aux œuvres audiovisuelles a permis que s'ouvre un véritable champ de recherche. Dans ce contexte, il est donc important d'imaginer des modes d'investigation qui cherchent à éclairer ce que la télévision a de spécifique, plutôt que de se contenter de réimporter des problématiques mises en place pour l'étude de médias voisins comme le cinéma par exemple (lequel pose, en réalité, des problèmes assez différents compte tenu de ses ambitions esthétiques et expressives, notamment). Il faut partir de ce qui caractérise la fiction télévisée en propre : la largeur de son adresse, sa dimension institutionnelle centralisée, la clarté de son affichage normatif.

2. Il y a bien sûr un certain nombre de travaux sur les contenus, et il est impossible d'en faire ici l'inventaire. Ils sont toutefois loin d'être à l'échelle de ce qu'a représenté la télévision dans la culture collective. Alors que l'histoire de la télévision en tant qu'institution commence à être bien connue, l'histoire des programmes est encore peu débroussaillée. Si les travaux de sciences sociales sont rares, c'est parce que la plupart de ces œuvres ne pouvaient pas être consultées. La loi du 20 juin 1992 (les décrets d'application ont été publiés en 1995) a étendu le principe du dépôt légal aux œuvres audiovisuelles. Les œuvres peuvent désormais être visionnées par des chercheurs et des étudiants à l'Inatèque, située au rez-de-jardin de la Bibliothèque nationale de France. En pratique, le fonds est presque complet depuis 1986, grâce au dépôt effectué par le SOP, service d'observation des programmes, qui assurait un enregistrement continu sur K7 VHS depuis cette date, mais pour la période antérieure, elles ne sont accessibles que si elles ont été rediffusées. L'augmentation des chaînes thématiques, le démarrage du marché de la vidéo et du DVD ouvrent aussi des perspectives nouvelles d'accès à ce fonds. Une fois que les œuvres ont pu être vues et analysées, il faut aussi pouvoir les restituer. Or, il faut rappeler qu'il n'y a pas de droit de citation pour les œuvres audiovisuelles, même bref, même pour un travail scientifique, même pour des opérations non commerciales. On est tout de même dans une situation paradoxale d'un sujet qui a profondément marqué la mémoire collective, fournissant des références communes partagées par l'ensemble de nos concitoyens et qui est en même temps pratiquement inaccessible.

S'interroger sur les adaptations télévisuelles d'œuvres littéraires présente un grand intérêt car le texte original constitue une référence stable, ce qui permet de cartographier assez précisément les variantes proposées au fil des années. Le principe de cette recherche consiste donc à identifier ce qui anime les personnages afin de voir comment, au fil des années, les auteurs qui les reprennent les font changer de chemin, modifient leurs priorités et transforment leurs modes d'action. En un mot, il s'agit de comprendre comment et dans quelles directions les adaptateurs les *réorientent*. Les romanciers décrivent souvent le processus créatif en disant que leurs personnages leur échappent. À la télévision, ils ne peuvent pas partir très loin. Ils se cognent vite contre le mur de verre que sont les contraintes liées à la division du travail et au pouvoir hiérarchique. Le travail du scénariste est, en effet, strictement encadré par un ensemble de professionnels qui y sont d'autant plus attentifs qu'ils en sont plus dépendants. Cela va des responsables de chaîne jusqu'aux comédiens, en passant par les producteurs, les réalisateurs, les techniciens, tous pouvant être amenés à supporter, jusque dans le déroulement de leur carrière, les conséquences des partis pris de l'adaptation.

La première intervention est celle de l'adaptateur. À chaque réécriture, les héros font l'objet d'une *réévaluation*, toute lecture étant indissociable d'une appréciation portée sur les personnages, qui noue ensemble, d'une manière extrêmement serrée, un jugement sur la vraisemblance des situations et une appréciation sur la moralité des conduites. Chaque auteur doit alors décider ce qui est possible aujourd'hui et écarter ce qui paraît manifestement impossible, manifestement invraisemblable, tant du point de vue factuel que du point de vue moral, les deux points de vue étant indissolublement liés. Car certains faits, en transitant d'une époque à l'autre, risquent de déstabiliser la polarité morale des personnages, et soulèvent la question, cruciale pour l'adaptateur, de la cohérence de son récit. Il devient difficile qu'un personnage soit présenté comme un être nuisible, s'il commet un acte qui n'est plus vraiment répréhensible. À l'inverse, un personnage connoté de manière positive ne peut pas se permettre certains comportements. Ou s'il se permet certains comportements, il perd son statut de héros. À moins que les fondements mêmes de son héroïsation ne se transforment pour s'accorder à de nouvelles priorités collectives. Tous ces problèmes d'évaluation des situations et des personnes peuvent ainsi être abordés à partir des problèmes pratiques qu'ils ont posés aux auteurs et de la manière dont ces derniers les ont résolus.

Si je choisis de partir des personnages en les considérant comme de véritables acteurs sociaux, ce n'est donc pas au nom d'une confusion relativiste et esthétisante entre réel et imaginaire, mais dans un but proprement sociologique. Il ne s'agit pas de se contenter de dégager des valeurs qui se seraient déposées dans la fiction au nom d'une théorie simpliste du reflet, mais de se donner comme objectif, par une enquête systématique, de retracer la façon dont les personnages, en situation, évaluent les situations dans lesquelles ils ont été placés. Cette démarche permet de reconstituer un réseau de points de vue, de faire émerger

des systèmes de priorités articulées et de tracer la frontière provisoirement stabilisée qui sépare à un moment donné, ce qui est recevable de ce qui ne l'est pas. Elle suppose de rentrer dans les histoires, de suivre les personnages, d'observer leurs interactions, de reconstituer leurs objectifs, leurs attentes, leurs déceptions, de recueillir leurs jugements sur autrui, d'identifier leurs aspirations et leurs définitions de « la vie bonne ». Il faut aussi comprendre les liens de causalité qu'ils établissent pour expliquer les phénomènes qu'ils rencontrent. Autrement dit, il s'agit d'appliquer à des personnages imaginés des procédures d'enquête adoptées habituellement pour des êtres sociaux dans des situations réelles.

De nombreux auteurs ont eu l'idée de se référer à l'anthropologie pour analyser les médias. Mais l'erreur, me semble-t-il, a été de traiter le matériau des séries comme des « mythes ». Il paraît beaucoup plus fécond d'aller emprunter à l'anthropologie les ressources analytiques élaborées pour traiter des situations de terrain, tant pour analyser les processus de production que le contenu des œuvres elles-mêmes. Sur ce dernier point, leur valeur heuristique est considérable : les personnages imaginés ont en effet l'énorme avantage, par rapport aux acteurs sociaux réels, d'être moins contingents. Plus stylisés, plus cohérents, plus expressifs, plus prévisibles enfin, ils ressemblent à des êtres sociaux tels que les sociologues aimeraient qu'ils soient. Pour ces raisons ce qui, dans l'appareillage théorique et méthodologique des sciences sociales, pose quelques problèmes pour la compréhension des êtres sociaux devient un atout pour comprendre le mode de fonctionnement des personnages.

Si une approche attentive aux déterminations fonctionne si bien pour analyser les personnages, c'est parce que ceux-ci sont déterminés (et même à la télévision aujourd'hui, ultra-déterminés). Les personnages ont une marge de manœuvre beaucoup plus réduite que les êtres vivants (auxquels ils ressemblent par ailleurs). Ils sont fortement caractérisés. Ils sont polarisés moralement. Ils sont définis par le jugement que les auteurs ont portés sur eux et se comportent conformément à cette définition. Je n'aurais jamais compris cet aspect, et sa portée analytique, si je n'avais pas fait l'enquête sur les milieux professionnels de la télévision et découvert que, alors que les journalistes ne cessent de parler avec prudence d'un monde où la vérité est inaccessible, les scénaristes eux, de manière beaucoup plus péremptoire, n'évoquent que des nécessités. Le monde de leurs personnages est un monde de *causalités rigides*. Tout le vocabulaire qui s'échange au cours des réunions de production est un vocabulaire d'affirmation. Cela ne signifie pas qu'il y ait consensus : il suffit de suivre les navettes autour des scénarios, les controverses, les indignations, les yeux au ciel, les portes qui claquent. Mais, manifestement, chacun sait *de qui il parle*. Cette découverte, qui inversait singulièrement la relation généralement établie entre le monde réel et le monde imaginaire, allait fournir la clé d'accès au matériau : faire de la cohérence des personnages un *levier analytique* pour accéder à leur univers logique et normatif.

Les jugements moraux (étroitement dépendants de la manière dont sont établis les faits) portés sur les personnages sont d'ailleurs partagés par les spectateurs, pour peu qu'ils soient familiers de la série, ce qui à la télévision est généra-

lement le cas, le spectateur d'une série étant toujours, d'une manière ou d'une autre, un spectateur habituel (cette dimension d'intense familiarité est largement sous-estimée quand on n'a de la télévision qu'une approche furtive ou tangentielle). C'est pourtant sans doute par cette modalité qu'opère la fiction télévisée, par la manière dont elle préforme les attentes quant aux réactions des personnages et permet aux acteurs sociaux de réinvestir dans leur vie quotidienne des attentes normatives mises en forme au cours de leur expérience de téléspectateurs (Chalvon-Demersay 2003, 2004). Mais cette caractéristique constitue aussi une opportunité pour le chercheur dans une perspective d'élucidation des contenus : elle permet de capitaliser la réflexivité qui a été, à la suite d'un processus de travail collectif, mise dans les œuvres. « Il ne devrait pas le faire, *mais* il peut le faire », dirons-nous d'une personne. « Il ne devrait pas le faire, *donc* il ne peut pas le faire » dirons-nous d'un personnage. Cela étant vrai à un double niveau : d'une part, en fonction de ce que nous savons de lui (principe de cohérence) ; d'autre part, en fonction de ce qui est socialement impossible à transgresser (principe de moralité). Ce lien logique, une fois établi, peut devenir une consigne de travail pour comprendre et interpréter les évolutions des mondes représentés.

Par l'importance qu'elle accorde à la réaction contre l'intolérable dans la création d'un espace public, la place qu'elle accorde à une théorie de l'évaluation plutôt qu'à une analyse des valeurs, le rôle qu'elle donne à une théorie de l'imagination, la manière dont elle lie le sens de la justice et le sens de la réalité sociale, cette approche s'inscrit dans le paradigme développé par Alain Cottureau au sein de son séminaire « Sens du juste et sens de la réalité sociale » et dont l'article « Dénier de justice, déni de réalité » constitue un condensé programmatique (Cottureau 1999)³.

Les romans populaires et leurs adaptations **les problématiques d'identification**

Dès ses débuts, la télévision française a compris le parti qu'elle pouvait tirer des œuvres du roman populaire du XIX^e siècle. Les auteurs avaient en effet inventé la structure du feuilleton avec leurs histoires à épisodes publiés chaque jour dans les rez-de-chaussée des quotidiens et dont les succès, parfois considérables, jouaient un rôle essentiel dans la fidélisation du public de la presse populaire qui démarrait avec l'essor de l'alphabétisation. C'est donc très logiquement que les premiers réalisateurs sont allés puiser dans ce répertoire, des œuvres à adapter pour la télévision naissante : crimes sanglants, erreurs judiciaires, vengeances et justiciers, retrouvailles inattendues d'enfants perdus ou volés, femmes mystérieuses

3. Ces questions sont aussi travaillées dans son séminaire ouvert à l'Ehess depuis 1995, « Sens de l'injustice et sens de la réalité sociale », qui explore chaque année, sur divers cas, historiques et contemporains, des configurations où se jouent conjointement des repérages de justice et des repérages de réalité sociale. Sur un plan théorique, il met en relation, d'une part, des perspectives inaugurées par Alfred Schütz sur « le problème de la réalité sociale », sur l'imagination sociologique exigée de chacun dans la vie courante, d'autre part, des problématiques de l'espace public – le principe de publicité se traduisant alors en exigences d'épreuves de publicité, formant partie constitutive de la réalité sociale elle-même.

derrière leurs voilettes, filles publiques au grand cœur, héros aux multiples visages et aux nombreux postiches constituent les thèmes récurrents de ces intrigues palpitantes, aux rebondissements les plus invraisemblables, dont les péripéties nous entraînent sans la moindre transition de la racaille des bas-fonds aux salons de la meilleure société. On aura reconnu les thèmes qui traversent *Les Mystères de Paris*, *Rocamboles*, *Les Habits noirs*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Les Misérables*, *Rouletabille*, *Chéri Bibi*. Bien adaptées au découpage par épisodes, ces fictions présentaient, pour la télévision naissante, un autre avantage : elles étaient libres de droits. Or la télévision des débuts était pauvre. Elle était financée essentiellement par la redevance et le taux d'équipement des ménages en téléviseurs a mis un certain temps à décoller (Bourdon 1994)⁴.

Évidemment, les auteurs ont puisé en vrac dans cette matière abondante. Ils y ont cherché des histoires et des héros, en ne respectant pas la chronologie de l'écriture des œuvres : ils ont monté *Rocamboles* avant *Monte-Cristo*, Cosette avant *Les Mystères de Paris*, *Le Bossu* en même temps que *Les Habits noirs*. En procédant de la sorte, ils ont rompu le fil de la progression littéraire des œuvres qui faisait que les œuvres nouvelles s'étaient construites sur la réception des œuvres précédentes, en reprenant les mêmes thèmes, et en faisant évoluer leurs schèmes et leurs héros. Mais ils lui ont substitué une autre logique. Pour pouvoir la mettre au jour, il paraît nécessaire de rappeler quelques éléments d'histoire littéraire, dont l'évolution a été décrite par Lise Quéffelec-Dumasy dans ses ouvrages sur le roman-feuilleton (1989). Au début du XIX^e siècle, tous les grands écrivains ont écrit sous forme de feuilletons : Eugène Sue, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand, Alfred de Vigny. Ce mode de publication ne s'accompagne d'aucune dévalorisation, car il constitue pour les auteurs le seul moyen de faire connaître leurs œuvres, de se faire éditer, de vivre de leur plume. Le contexte littéraire comme le contexte social favorisent les romans-fleuves. Les révolutions successives ont rendu le monde social inintelligible. Le capitalisme naissant s'accompagne d'une montée des inégalités et d'une exacerbation de l'injustice sociale. Sur le plan politique, c'est la floraison des socialismes utopiques. Il y a aussi une grande production sociographique (l'enquête de Louis Villermé est réalisée en 1840). Sur le plan littéraire, un certain nombre d'auteurs se mettent à la tâche pour décrire, dévoiler, décrypter et faire comprendre ce monde émergent, les mécanismes qui le régissent, les injustices qui le traversent, les mystères qu'il cache. Le héros est un explorateur du monde social qui cherche à pénétrer les secrets des milieux qu'il traverse. Paris, la grande ville, le fascine. Ce sont des œuvres énormes, titanesques, tentaculaires, ces « fictions du labyrinthe » qui cherchent à mettre dans une œuvre totale toute la complexité du social : Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris*, Honoré de Balzac avec *La Comédie humaine* (Lyon-Caen 2002).

4. Seulement 6 % des ménages étaient équipés en 1957, 13 % en 1960, 45 % en 1965, et 84 % en 1975. Il donne aussi l'évolution du taux de la redevance en francs courants et en francs constants (base 1991).

À partir du Second Empire, les choses changent : une bourgeoisie nouvelle s'est constituée, érigeant comme valeurs le travail, la famille et la propriété. Les règles du jeu sont mieux établies et la littérature s'autonomise. Le feuilleton s'est installé comme genre littéraire à part entière, en perdant sa dimension dénonciatrice, notamment parce qu'il a été censuré. Il est devenu socialement et politiquement conservateur. Une disjonction s'est faite entre l'auteur de grande littérature et l'auteur du roman feuilleton, qui publie énormément pour une presse vidée de tout contenu politique. Les rapports sociaux se sont éclaircis et le roman se recentre sur la sphère privée qui devient le lieu du mystère et de l'opacité. Cette évolution coïncide avec la naissance de la fiction policière au format plus ramassé. Puisque le monde domestique s'est fermé au regard, c'est par le roman qu'on va tenter d'en percer les secrets et les drames. Au fil du siècle, le genre du feuilleton se dévalue de plus en plus : la grande littérature se retire du « feuilleton » ; elle se construit même contre lui. On assiste à un triple mouvement de disqualification, diversification et dépolitisation du feuilleton. Une hiérarchie littéraire apparaît entre les œuvres prestigieuses et les œuvres considérées comme étant de seconde zone, populaires, faciles et médiocres, sans exigence esthétique. Les critiques, Sainte-Beuve notamment, ont beaucoup contribué à ce changement de regard. Comme la lecture se développe, de nouveaux genres littéraires apparaissent (la littérature d'aventure, d'anticipation, la littérature pour enfant, etc.). En même temps, les causes sociales s'effacent : c'est l'apparition du vrai mélo, déconnecté de toute forme de contestation. Et surtout, l'installation d'un genre qui triomphera tout au long du xx^e siècle : le roman policier.

Le personnage central se transforme : le justicier est remplacé par le policier. Jacques Dubois a précisé, dans un article passionnant, les éléments qui différencient les deux types de héros, le premier étant personnellement impliqué dans l'histoire tandis que le second, lui, est plus extérieur (Dubois 1985). Le justicier est un homme qui a été victime *personnellement* d'une injustice qui a conduit à sa condamnation ou à son bannissement. Après une descente aux enfers, en prison, au bagne, en exil, il réapparaît des années plus tard. Il revêt alors une identité d'emprunt : déguisé, grimé, méconnaissable et souvent prodigieusement enrichi, il met en œuvre sa vengeance, cherchant à la fois à punir les coupables, à rétablir son honneur et à retrouver les siens. Il dispose de facultés exceptionnelles et fait du rétablissement de la justice une affaire personnelle. Il agit la nuit, arpente des ruelles sombres. Ses maisons sont équipées de portes dérobées, de cagibis secrets, de couloirs fantômes. Le monde social dans lequel il se déplace est bipolaire : d'un côté, les salons aristocratiques, éblouissant de la lumière des soupers et des bals, et de l'autre les bas-fonds ténébreux et sordides, où il trouve souvent des personnages sinistres avec lesquels il fait alliance. Il cherche inlassablement les personnes qui ont causé sa perte pour les confondre lors d'une ultime entrevue au cours de laquelle sera dévoilée sa véritable identité. Le policier, ce héros qui triomphera au siècle suivant, a des caractéristiques sensiblement différentes, voire opposables terme à terme. Il n'est pas impliqué personnellement dans le drame. Il est doté d'un esprit logique et déductif et non de facultés

exceptionnelles. Il recherche un coupable absent et auquel il n'a jamais eu affaire. Ses compétences sont techniques et non universelles. C'est un homme de lucidité et pas un homme de passion. Il intervient plutôt le jour, dans un univers clos, et un milieu plutôt petit-bourgeois. Il recherche un coupable qu'il ne connaît pas nécessairement, son rôle s'arrête quand il l'a identifié et remis aux autorités car il ne se fait pas justice lui-même. Comme l'a montré Carlo Ginzburg, il y a une affinité entre la naissance de la fiction policière et la montée de l'esprit scientifique, qui lui est contemporaine (Messac 1975 ; Ginzburg 1980). Explorateur du monde social, dénonciateur, justicier, aventurier, détective, policier : on peut dire que si l'on s'intéresse aux fictions populaires du XIX^e siècle, on se déplace au long d'un *continuum* où se succèdent les figures de héros, s'inspirant les uns des autres, par un jeu de références, d'influences, de déformations et de caricatures.

Quand, au milieu du XX^e siècle, la fiction télévisée récupère ces personnages, il lui faut donc prendre en charge une double, voire une triple temporalité et donner un sens nouveau à ces évolutions. Or, de la même manière qu'il est fertile, comme le montre Christian Topalov quand on fait l'histoire des catégories statistiques, d'y voir des *outils bien adaptés* aux questions qui se posaient au moment où ils ont été mis en place, plutôt que de se contenter de les dénoncer comme « construits » dans une perspective constructiviste (Topalov 1994), de la même façon, il est intéressant de voir dans la récurrence des schèmes des histoires du roman populaire du XIX^e siècle une réponse adéquate à des problématiques ouvertes par les périodes dans lesquelles elles se situaient. Si l'on choisit cette perspective, on peut dire que les œuvres du roman populaire du XIX^e siècle cherchaient à prendre en charge l'inintelligibilité nouvelle et radicale du monde social issu de la Révolution. Les romans sont remplis de personnages qui se font passer pour ce qu'ils ne sont pas et que l'on démasque, ou bien de personnages qui tentent de retrouver la place qui est la leur et que l'on ne reconnaît pas (qu'on songe au colonel Chabert, à l'influence romanesque du personnage de Vidocq). Si les héros passent leur temps à se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas, si l'essentiel des intrigues tourne autour de personnages qui usurpent des identités sociales auxquelles ils n'ont pas droit et qui cherchent à retrouver des personnes dont ils ont perdu la trace, c'est parce qu'ils évoluent dans une période de migrations géographiques et sociales vertigineuses, dans un monde social où tous les anciens modes d'appartenance et de reconnaissance sont devenus caducs. Il fallait donc comprendre et gérer les conséquences concrètes de cette indétermination nouvelle. Ce thème de l'identification d'autrui était donc la condensation d'une obsession, celle d'une société contrainte de déplacer son système de coordonnées dans la manière d'identifier les personnes, qui désormais ne pouvaient plus être définies seulement par leurs origines et pour lesquelles on devait réinventer, sur des bases nouvelles, les ressorts de la confiance et les fondements du lien social. Ce sont ces schémas narratifs et les priorités qu'ils recouvrent pour les personnages qui y sont engagés que j'appellerai les *problématiques d'identification*.

Lorsque, un siècle plus tard, les premiers auteurs pour la télévision ont cherché à promouvoir ces œuvres à l'écran, ces problématiques avaient perdu toute leur

acuité. Leur intensité dramatique s'était éteinte. Il leur a donc fallu inventer de nouveaux *modes d'accrochage* qui ont évolué en fonction de la conception qu'ils avaient des missions de la télévision, de l'idée qu'ils se faisaient de leur public, des formats qu'ils avaient à leur disposition, des dispositifs techniques sur lesquels ils pouvaient s'appuyer et de la situation institutionnelle dans laquelle ils étaient plongés. Les auteurs travaillant pour la télévision ont de fait, par leurs choix d'adaptations, tracé un itinéraire nouveau et différent.

Il est possible de distinguer, de manière très schématique, cinq grandes périodes dans l'histoire de la télévision et cinq types de formats : les dramatiques dans les années 1950, les petits feuilletons au milieu des années 1960, les séries à la fin des années 1960, les grands feuilletons au début des années 1970, les mini-séries ou télé-suites dans les années 1980 et 1990. Or, on pourrait dire pour simplifier, que chaque format avait des affinités avec un certain style narratif. Et que chaque style narratif pouvait se lire comme la solution trouvée collectivement, par l'auteur, le réalisateur, les musiciens, les comédiens pour faire « tenir » le pari d'actualisation de l'œuvre originale. C'est ainsi qu'on peut dire que le ton est culturel et pédagogique au moment des grandes dramatiques des années 1950, quand la télévision débutante est portée par l'énergie des grands commencements, qu'il est vif, alerte, énergique et jubilatoire dans les petits feuilletons qui précèdent le journal de 20 heures au milieu des années 1960, quand la télévision part à la conquête d'un public plus nombreux. Il prend un virage comique avec les séries joyeuses des années 1970, se laisse emporter par le souffle d'une indignation politique dans les grandes adaptations qui précèdent la liquidation de l'ORTE, devient académique dans les années 1980 préparant ainsi le retrait des fictions en costume, et fait un grand retour « présentiste » à la fin des années 1990, en se libérant des contraintes de fidélité à l'œuvre originale, dont on cherche surtout à capitaliser la notoriété⁵. Chacun de ces tons est une solution trouvée pour essayer de compenser l'éloignement structurel des œuvres en respectant les contraintes d'un contexte institutionnel donné. Et chacune de ces solutions a une incidence très concrète qu'il faut essayer de décrire sur la manière dont est abordée la question des modèles de relations familiales qui nous intéresse ici.

Fiction et parenté

L'idée est de proposer un parcours au sein de ces œuvres pour suivre leur évolution à l'égard des modèles de représentations de la parenté qui étaient ceux du siècle précédent. En effet, l'hypothèse que je suggère est la suivante : si le travail des textes oblige à des variantes de plus en plus importantes par rapport aux textes originaux, c'est parce qu'il traduit une impossibilité, devenue radicale

5. Pour reprendre l'expression de François Hartog (2003). Il est effectivement très intéressant de faire travailler, pour comprendre le mouvement des adaptations télévisuelles, la notion de régime d'historicité, c'est-à-dire l'idée qu'on peut faire reposer une périodisation sur la manière dont les personnes qui appartiennent à cette période définissent l'interaction entre le passé, le présent et l'avenir. Toute l'histoire de la fiction à la télévision peut être réinterprétée de manière très éclairante avec ce principe d'analyse mais cela nous éloignerait de la problématique de la parenté ... /...

au milieu des années 1980, à prendre en charge le principal ressort dramatique des romans du XIX^e. *Plus précisément, c'est parce que le modèle anthropologique de parenté, de sexualité et de conjugalité qui fournissait le socle de ces œuvres et se révélait de manière lumineuse dans leur dénouement, nous est devenu, soudain, complètement incompréhensible*, notamment en raison de la transformation radicale de la place de la sexualité, dont on n'a sans doute aujourd'hui encore, pas tiré toutes les conséquences. Ce qui se joue à travers la succession de formes, de formats et de tons que nous allons décrire, est donc un détachement graduel à l'égard des questions thématiques dans les romans d'origine (les problématiques d'identification) et la substitution progressive de nouvelles représentations de la personne qui viennent se glisser au sein de ces œuvres et en modifier progressivement mais très profondément, voire radicalement, la signification. Pour préciser ce point, je présenterai, à titre d'exemple, quelques œuvres emblématiques qui sont toutes caractéristiques du moment de l'histoire de la télévision où elles ont été produites. C'est une sélection liée à la disponibilité matérielle des œuvres, qui tout en étant loin d'épuiser l'ensemble du répertoire des adaptations télévisuelles du roman populaire du siècle dernier, permet d'esquisser une périodisation relativement cohérente.

Je procéderai donc tout d'abord à l'évocation des œuvres en rappelant le contexte institutionnel et technique de leur création, puis, à la présentation d'une scène capitale, commune à toutes, qui est la scène du dénouement pour en suggérer une interprétation et, en conclusion, à partir de ce qui a été esquissé, je proposerai un modèle d'analyse du changement social à travers la fiction télévisée qui ouvre un véritable chantier de recherche dont l'ampleur est à la mesure des enjeux qu'il recèle.

Les grandes dramatiques des années 1950

La première période est celle des grandes dramatiques. Le contexte est celui de la télévision publique. Il n'y a qu'une chaîne. La télévision est portée par ses ambitions culturelles et pédagogiques. Chaque œuvre est unique, préparée pour une soirée sur un plateau des Buttes-Chaumont. Nous avons des traces de ces dramatiques à partir de 1954, moment où elles commencent à être kinescopées, c'est-à-dire filmées sur l'écran du téléviseur pour être archivées⁶. L'atmosphère est intense, la dramatisation poussée à l'extrême. Les acteurs compensent l'étroitesse de la scène, la pauvreté des décors, le noir et blanc, par des jeux de physionomie tendus vers l'expressivité maximale. À un moment où la fiction cinématographique propose des scènes tournées en extérieur, rutilantes et colorées, la télévision

[suite de la note 5] que nous avons choisie de traiter. La télévision est clairement marquée par l'adhésion au présentisme que François Hartog analyse d'ailleurs comme étant en partie la résultante même de la présence des médias et de leur influence. Il ne s'agit plus de faire advenir le passé, parce qu'il serait en soi porteur d'émancipation, ni de le relire en tant qu'il préparerait un avenir meilleur, mais de le convertir par une familiarisation volontariste en élément constant d'un présent dilaté.

6. De 1947 à 1954, nous n'avons donc aucune trace des dramatiques ou pièces de théâtre filmées en direct. À partir de 1954, elles sont kinescopées. À partir de 1960, elles sont enregistrées sur bande vidéo deux pouces. Les dernières dramatiques en direct datent du milieu des années 1960.

doit se contenter de peu. Elle se fait d'ailleurs plutôt fille du théâtre, tout en ayant ses caractéristiques propres : les professionnels savent qu'ils touchent d'emblée un public beaucoup plus large que celui contenu dans une salle de cinéma et cette perspective les galvanise. En outre, les contraintes techniques transforment le jeu des acteurs en performance physique : les lampes des projecteurs provoquent une chaleur qui rend l'atmosphère irrespirable. La sueur ruisselle, les maquillages coulent. Pendant les répétitions, on a figuré sur le sol à la craie avec des couleurs différentes les traces de pas qui indiquent leurs trajets et, comme dans un jeu de marelle – ou de colin-maillard –, ils doivent suivre ces traces sans avoir l'air de les regarder ; les câbles électriques traversent la scène et il faut les éviter. Il arrive que les mouvements des caméras les emmêlent et qu'ils se nouent en amas inextricables. La scripte a un rôle stratégique, elle lutte contre la perte consubstantielle au direct, en étant la mémoire des images qui s'envolent. Le réalisateur à son pupitre est le maître d'œuvre absolu. C'est lui qui assure le bon ordonnancement de l'ensemble et qui compense les défaillances individuelles et techniques. Car, souvent, brutales, inexplicables, imprévisibles les pannes surviennent. Neige à l'écran, tempête sur le plateau. Si l'on veut avoir une idée de la tension que représentaient ces émissions, il faut revoir le film *Adieu Philippine* de Jacques Rozier, l'un des rares documents disponibles où est filmé l'enregistrement d'une dramatique en direct de Stelio Lorenzi. Tous les protagonistes parlent aujourd'hui de cette époque avec une immense nostalgie. « C'était le jaillissement des choses, grâce à cet instrument extraordinaire », déclare Claude Santelli.

À l'émerveillement technique s'ajoute aussi l'espoir d'une émancipation humaniste qui passe par la démocratisation de la culture. La télévision est alors mise au service d'une certaine idée de l'éducation populaire, qui rallie, au-delà de leurs divergences, des professionnels d'obédience politique très différente. Sur ce terrain, beaucoup de réalisateurs communistes sont finalement assez proches des représentants de l'État gaulliste qui, s'ils surveillent de très près l'information, sont plutôt libéraux sur les programmes parce qu'ils partagent une conception assez proche de l'intérêt que peut présenter, pour le peuple français, la connaissance des chefs-d'œuvre de son passé. La vision des uns est plutôt patrimoniale, tournée vers le passé et celle des autres plutôt tournée vers l'avenir, mais elles ne sont pas incompatibles.

C'est dans ce contexte que Claude Santelli crée en 1960 *Le Théâtre de la jeunesse* où de nombreux romans du XIX^e siècle sont adaptés pour être mis à la portée du public enfantin. Il procède aussi en 1961 à l'adaptation pour le grand public des *Mystères de Paris*. L'adaptation n'est pas diffusée en direct, mais magnétoscopée⁷. La réalisation est de Marcel Cravenne. Les costumes sont réalisés d'après les gravures de l'édition originale. Claude Santelli a concentré dans un scénario de cent cinquante pages les milliers de pages du roman d'Eugène Sue. La dramatique dure deux heures trente et s'achève avant la mort de Fleur de Marie, au moment des retrouvailles entre le père et la fille.

7. Le magnétoscope, mis au point dès les années 1950, n'est commercialisé qu'à partir de 1956 par la société Ampex. Il arrive en Europe en 1958.

Comment Claude Santelli a-t-il résolu la tension existant entre le texte, les contraintes de cohérence et les contraintes d'acceptabilité de son époque ? Ce qui est significatif, par rapport à la question de la morale, n'est pas seulement ce que montre la fiction mais plutôt ce qu'elle ne montre pas. En effet, l'adaptation met plus l'accent sur la détresse des enfants perdus que sur le drame des filles déshonorées. Cela ne signifie pas qu'il choisisse un ton mièvre d'euphémisation généralisée. Ainsi, par exemple, Tortillard, le petit boiteux, est un enfant méchant (ce qui est impensable aujourd'hui, un enfant handicapé ne pouvant plus être méchant). À un moment, il fait un croche-pied à La Chouette, la mégère terrifiante, qu'il projette ainsi dans la cave où elle se fait étrangler sous nos yeux par le maître d'école enchaîné et aveugle depuis qu'il s'est défiguré avec un flacon de vitriol. Assis sur les marches comme au théâtre, le gamin jubile et applaudit au spectacle du drame, dans une scène sadique, qui aujourd'hui ne serait plus diffusable. En revanche, tout ce qui concerne la morale sexuelle fait l'objet d'un traitement plein de retenue. Fleur de Marie, La Goualeuse, apparaît à l'écran comme une jeune fille humble et réservée. Elle parle d'une voix monocorde et porte son long cou avec l'allure raide et rigide d'une jeune fille prude. Elle est fort différente d'ailleurs du personnage qu'elle occupera vingt ans plus tard dans l'adaptation réalisée par André Michel en 1980, où elle aura davantage l'air d'une entraîneuse, débraillée, le corps relâché, ses mouvements ondulants occupant tout l'écran. Surtout, ce qui est intéressant dans l'exemple de cette adaptation est le fait qu'elle s'arrête au moment où Rodolphe, prince de Gerolstein, révèle à Fleur de Marie qu'il est son père. La scène se déroule sur un air de valse :

« Pendant que vous étiez loin de nous, on a fait de grandes découvertes sur vous. On connaît votre père. — Mon Père ? Qui est-ce ? — Il est de haute naissance, j'espère que vous l'aimerez... — Je l'espère. — De ce jour, une nouvelle vie va commencer pour vous, Marie. — Non, une nouvelle vie a commencé le jour où je vous ai rencontré. Si j'ai aimé un père, c'est vous, Monsieur Rodolphe... Pardon... Monseigneur... — Alors, embrassez-moi, Marie de Gerolstein ! » (*Les Mystères de Paris*, Marcel Cravenne, 1961).

La dramatique se clôt sur une musique d'orgue de barbarie et les torrents de gratitude qui inondent les dernières pages du feuilleton de presse sont résumées en une phrase, prononcée par un humble ouvrier à la petite fille qui l'accompagne : « C'thomme-là, faut qu'y change tout ce qui touche. Hier, La Goualeuse, aujourd'hui, Princesse. Tu vois, c'est ça, les Mystères de Paris ! »

Or, Claude Santelli a changé la fin. Il n'a rien rajouté, mais il a interrompu le livre avant son dénouement : il lui a donné une fin de conte de fée et en a transformé la signification. Chez Eugène Sue, Fleur de Marie renonce au mariage pour ne pas avoir à humilier son père en avouant à son futur époux son indignité : « j'aime trop le prince Henri pour jamais lui donner une main qui a été touchée par les bandits de la Cité ». Elle préfère prendre le voile, ne pouvant surmonter ni sa souillure, ni son indignité.

« Grâce... Mon bon père ! Ne m'accusez pas d'ingratitude... Malgré votre ineffable tendresse, malgré celle de ma seconde mère, malgré les respects et splendeurs dont je

suis entourée... Malgré votre puissance souveraine, ma honte est incurable !... Rien ne peut anéantir le passé... Encore une fois, pardonnez-moi, mon père... Je vous l'ai caché jusqu'à présent... Mais le souvenir de ma dégradation première me désespère et me tue... » (*Eugène Sue* 1978 : IV, 287).

Elle mourra effectivement, tuée par une alchimie improbable de honte, de désespoir et de reconnaissance. En 1961, Claude Santelli a estimé que ce drame-là, le drame de l'impossible rédemption, ne pouvait plus être compris.

Les petits feuilletons du milieu des années 1960

Rocambole, Les Habits noirs, Rouletabille, Chéri Bibi...

La deuxième période est celle des petits feuilletons. Ils marquent l'avènement, pour traiter des romans populaires du XIX^e siècle, d'un ton au second degré qui va permettre de prendre en charge de manière fidèle le côté désuet des montages familiaux des récits d'origine, tout en y introduisant de la distance. Ce sont des adaptations fractionnées en quart d'heure, placées sur la première chaîne avant le journal de 20 heures ou à 20 heures 15 sur la deuxième chaîne. Le direct n'était pas très bien adapté au principe du feuilleton de presse. Il fallait trop raccourcir les histoires dont on perdait le rythme interminable, les intrigues abracadabrantes, les ruptures quotidiennes, les moments de suspense. Ce mode de diffusion, ce créneau et ce format télévisuel sont davantage en affinité avec les livraisons de presse et permettent aussi de s'accorder aux nouveaux objectifs de la télévision. Car celle-ci vise davantage la distraction et cherche à conquérir un nouveau public⁸. D'emblée, on s'installe donc dans une atmosphère plus désinvolte, comme en témoignent les mesures pleines d'allégresse du générique du premier d'entre eux. Avec une impertinence entraînante, *Rocambole* siffle...

Nous sommes le 18 avril 1964. La deuxième chaîne existe depuis quatre mois. Le feuilleton connaît un tel succès qu'il est repris quelques mois plus tard sur la première chaîne et la société de production Telfrance met en chantier la suite : il y eut au total 78 épisodes, représentant dix-huit heures de films. Jean-Pierre Decourt est réalisateur. Louis Falavigna et Anne-Marie Salernes écrivent le scénario et les dialogues. C'est une adaptation libre des *Drames de Paris*. Captation d'héritage, vols de biens et d'enfants, sentiments usurpés, détournement d'identité sur fond d'orientalisme de sectes et de sociétés secrètes : le vicomte Ponson du Terrail avait écrit une histoire qui était de son temps déjà fort peu crédible, d'où l'invention de l'adjectif qui naturalisa son héros, personnage

8. Ce sont souvent des coproductions faites avec des sociétés de production privée, qui sont tenues par un objectif de rentabilité. Le tournage est réalisé en film. La société de production Telfrance utilise d'ailleurs un procédé particulier, le transflex, qui permet de filmer les personnages dans ses studios du Perray-en-Yvelines en mettant dans le fond un décor filmé ou photographié indépendamment. Ces petits feuilletons placés à la même heure dans la grille des programmes relèvent de genres très différents : il y a des comédies sentimentales comme *Le Temps des copains* ou *Janique Aimée*, des séries policières comme *L'Abonné de la ligne U*, *Allo police*, des feuilletons historiques comme *Le Chevalier d'Harmenthal*, *Une fille du Régent*, et un peu plus tard, des chroniques quotidiennes comme *L'Homme du Picardie*, ou *François Gaillard ou la vie des autres*.

rocambolesque. On y retrouve l'affrontement classique des romans populaires qui oppose de manière très manichéenne le bien (Armand de Kergaz) au mal (Sir Williams), deux demi-frères. Toutefois, par un curieux renversement de perspective, la personnalité intéressante est celle de Sir Williams, tandis qu'Armand n'est pas seulement falot, mièvre et fat mais il est aussi singulièrement antipathique. L'adaptation télévisée va, à travers le jeu des comédiens, radicaliser ce parti pris : Jean Topart, en incarnant magnifiquement son personnage maléfique, écrase la personnalité faible de son frère.

Dès les premières images, un soir de fête, Armand, sous forme de monologue, développe les ambitions classiques du justicier devant la capitale qui le fascine par son étrangeté comme elle fascine pendant tout le siècle les héros de feuilleton. Comme Rodolphe, il veut parcourir Paris pour soulager les douleurs qui s'y trouvent. « Paris, ta rumeur ce soir me déchire le cœur... Je suis hanté par toutes les larmes que je ne peux essuyer, par tous les désespoirs que je ne peux consoler. »

Mais déjà sa cause n'est plus vraiment crédible : la volonté de puissance, l'égo-centrisme, voire la cupidité percent sous ces nobles projets : « Pour prendre part à ta bataille Paris, il me faudrait la seule épée qui te convienne, l'or ! » déclame-t-il sans convaincre de son désintéressement le frère qui le surprend et le public qui l'écoute. Sir Williams apparaît alors pour le ridiculiser. Dès les premières séquences, revêtu d'une curieuse barboteuse de soie, au cœur d'un bal masqué, il défie pour un combat sanglant un homme dont il a volé la femme, lorsqu'un vieux domestique arrive, tout essoufflé. « — Vicomte, votre père se meurt ! — Cela fait dix ans que mon père se meurt, il peut bien attendre encore un peu ! »

Jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il risque de laisser s'échapper un héritage, Sir Williams rengaine son épée, file à l'anglaise, prouvant ainsi qu'il avait engagé un duel auquel l'honneur n'était pas invité. Partout, il abuse de la confiance et se rit de la naïveté de ses partenaires. Son cynisme fait voler en éclats les fondements mêmes de l'ordre moral. Tout en lui révèle une logique de l'intéressement : il cherche à détourner les biens, puis les cœurs, puis les âmes, suivant une dérive mégalomaniaque qui met sous son contrôle le monde d'ici-bas et celui de l'au-delà, en tentant d'entraîner Rocambole lui-même dans cette tentation satanique de maîtrise.

Rocambole n'apparaît qu'au milieu du premier épisode. C'est un être à l'identité incertaine, à la fois prince et valet, un bâtard sans doute, qui renaît perpétuellement de ses cendres. Son existence sociale est fondée sur plusieurs épaisseurs de mensonge et d'usurpation d'identité. Mais sa véritable ambiguïté est d'ordre moral. Il commence en effet par se mettre au service de Sir Williams, avant de se convertir. Conversion elle-même très incertaine : « J'ai rencontré le mal... et me suis aperçu que je l'aimais encore... »

Or, quand on y regarde de plus près, on s'aperçoit que la définition du bien et du mal est clairement indexée sur le respect ou la transgression de l'ordre familial. *Le bien coïncide avec le respect des valeurs liées à la parenté.* Sir Williams est mauvais parce que les adultères le réjouissent, les liens généalogiques ne lui créent aucune dette, les liens fraternels ne lui sont pas plus précieux que les liens d'alliance, et l'usurpation des sentiments amoureux ne lui donne aucun remords, son seul souci

étant de récupérer à la fois la femme et la dot. Rocambole, quant à lui, est maléfique lorsqu'il assiste Sir Williams dans ses tentatives de détournement d'alliance matrimoniale et bénéfique lorsqu'il contribue par son action au succès de l'amour véritable, à la restitution des enfants volés et au triomphe des mariages heureux.

Mais cette définition de la morale strictement superposée au culte d'un certain ordre familial est difficile à reprendre en charge par les comédiens en ce milieu des années 1960. Pour faire tenir le texte, ils sont obligés d'en rajouter : ils surjouent. Le plaisir qu'on peut trouver à revoir ce feuilleton tient beaucoup à leur emphase ludique, à la jubilation communicative qu'ils éprouvent en jouant, à leur tentative pour nous entraîner dans des causes auxquelles eux-mêmes ne semblent plus croire tout à fait. Le feuilleton tourne à la comédie, les femmes s'y pâment en chaîne et la gratitude s'y exprime d'une manière excessive comme si c'était la seule manière de la rendre acceptable.

Les œuvres suivantes affronteront le même problème et le résoudre de manière sensiblement analogue : si *Les Habits noirs* cherchent à conserver l'intensité du mélodrame, *Rouletabille* est plus pimpant, du moins dans les deuxième et troisième livraisons tandis que *Chéri Bibi* est encore plus décalé. Une voix *off* accompagne le récit sur un ton solennel et serre l'histoire de très près, adhérant aux rebondissements les plus invraisemblables d'une intrigue particulièrement improbable qui, dans l'œuvre de Gaston Leroux, se fondait sur la connaissance que le public avait des trames habituelles des romans populaires poussées jusqu'à leur extrême limite. Le feuilleton accentue encore cette tendance. Cette collusion invite le spectateur au détachement. L'empathie est trop exagérée : elle devient un mode de mise à distance.

Le «second degré» est un ton qui permet de manifester qu'on connaît un univers de référence même si l'on adhère à un autre. C'est donc une solution provisoire qui suppose beaucoup de références communes et un premier degré encore accessible. Or, au cours de la période, cette proximité se défera et ce mode de traitement se démodera. *Chéri Bibi* est le dernier petit feuilleton. En 1974, ils sont supprimés : ils reculent dans la grille, changent de chaîne, sont retardés, avancés puis disparaissent définitivement.

Les séries joyeuses de la fin des années 1960

Vidocq, Arsène Lupin

Un autre style apparaît à la fin des années 1960, pour des œuvres qui tiennent plus de la série que du feuilleton. Cela donne des fictions qui frappent aujourd'hui par *leur gaieté*, un ton qui a à peu près disparu de la télévision. Elles tournent autour d'un héros principal (le terme «récurrent» serait anachronique), dont les aventures se bouclent avant de rebondir suivant une structure narrative similaire. On parle aujourd'hui de «séries feuilletonnantes». On pourrait dire que ce sont des «feuilletons sérialisants» (Benassi 2000).

Car déjà la série perce sous le feuilleton. Il faut dire que le personnage qui démarre cet ensemble est particulièrement bien adapté à cette structure de récit. Les évasions successives de Vidocq, indéfiniment renouvelées, font de lui le héros

idéal du principe sériel. (Il est un peu abusif de mettre François Vidocq dans une analyse consacrée aux adaptations, car ses *Mémoires* étaient censées être une autobiographie et ses nombreux ouvrages de criminalistes avaient surtout pour objet de recueillir des annonces et des publicités pour les établissements de police privée qu'il avait créés. Toutefois sa personnalité a tellement inspiré les romanciers de son époque qu'il est de fait au cœur du sujet et que nous nous autorisons cet écart⁹). Ce qui nous intéresse ici est la manière dont l'adaptateur, Georges Neveu, s'est dégagé du personnage original, qui tenait du mouchard et du maître chanteur, pour en faire un héros formidablement sympathique. Marcel Bluwal raconte sa stupéfaction en découvrant le manuscrit qu'il lui proposait de mettre en scène :

« Vidocq était un personnage antipathique. J'avais lu ses mémoires, ça puait le sang et le stupre. J'avais bien pensé à l'adapter mais j'avais dit "Ce n'est pas possible, il est trop glauque". Et puis, je rencontre mon ami Georges Neveu qui me dit "ça y est, j'ai vendu Vidocq". Et je vois arriver le manuscrit. Mais alors là ! Un Vidocq qui n'avait rien à voir ! C'était Scaramouche, un janus bi-front, d'une drôlerie totale. » (entretien du 12 février 2003).

Il y a eu deux séries. La première, en 1967, en noir et blanc avec Bernard Noël, est centrée sur la période des évasions. La seconde, en 1973, en couleur avec Pierre Brasseur, le montre dans l'exercice de ses fonctions de chef de la Sûreté.

Entre les deux, la télévision propose une adaptation d'Arsène Lupin en 1971. La série incarne des valeurs de brio, de séduction, de charme. Arsène Lupin est détective-cambrioleur. Le détective est plus une figure anglo-saxonne que française. Comme le rappelle Dominique Kalifa, en France, du fait de la tradition de centralisation administrative, la construction de la liberté citoyenne s'est faite à travers l'État et donc à travers la police, à la différence des États-Unis ou même de l'Angleterre. De ce fait, la police privée ne prend pas (Kalifa 2000). Elle a toujours semblé suspecte, parce qu'elle était vénale. Le résultat, c'est que les héros sont rarement des privés. Quand son éditeur demande à Maurice Leblanc de faire un détective à la française, il crée Arsène Lupin, c'est-à-dire un cambrioleur qui est exactement l'inverse du détective, puisqu'il annonce ses vols avant de les commettre : son élégance consiste à respecter scrupuleusement ses engagements (en termes de lieu du délit, d'horaire d'intervention, de personnalité visée, etc.). Il ne tue jamais, ne vole que des crapules. Il ne cherche pourtant pas tellement à en faire bénéficier de plus défavorisés que lui : il est peu préoccupé de justice sociale. À la télévision, il débouche du champagne, fait la cour aux jolies femmes, se tire des situations les plus périlleuses avec esprit. Mais ce qui donne le ton, c'est le générique, chanté par Jacques Dutronc. Sur un décor psychédélique mauve et

9. François Vidocq a inspiré les romanciers de son époque et ses *Mémoires* ont été un énorme succès de librairie. Sa documentation a servi à Eugène Sue, il a inspiré à Balzac les personnages de Vautrin, Saint-Estève, Jules, Du Portail, Jacques Collin, Trompe-la-Mort, Carlos Herrera, Bibi Lupin, Gondureau, Bourignard. On le retrouve chez Alexandre Dumas dans *Les Mohicans de Paris*, Hugo l'a dédoublé en Valjean et Javert, etc. Ses ouvrages (*Les Voleurs*, *Les Vrais Mystères de Paris*, *Quelques mots*, *Les Chauffeurs du Nord*) ont servi surtout à la promotion de son agence de détective privé, si l'on en croit Dominique Kalifa (2000).

bleuté, autorisé par les premiers trucages vidéo, le personnage se déplace en ombre chinoise avec sa canne et son chapeau. « L'Arsène. Quand il s'amène, quand il s'en mêle, tout se démêle et s'ensorcelle, l'Arsène. C'est le roi des casseurs. C'est le roi des tombeurs. Il est brillant, comme le diamant, rapide comme le vent, le bel Arsène. » En le privant de patronyme, en lui accolant un article défini, qui indique la connivence familière, l'inventeur et possesseur du « pièges à filles », emprunte le personnage pour le faire changer de chemin. Ce n'est plus le dernier des justiciers, c'est le premier des séducteurs. Capturé, cambriolé, rapatrié, Jacques Dutronc le fait rentrer dans sa lignée à lui, la lignée des dragueurs.

L'énergie joyeuse de ces deux séries tient à l'aspect ludique du jeu avec les forces de l'ordre et à la réversibilité des positions entre ceux qui maintiennent et ceux qui atteignent l'ordre social. Les rôles s'inversent très vite ; avec espièglerie, quand Vidocq passe de son statut de bagnard à son rôle de chef de la Sûreté ; avec panache, quand Arsène Lupin se substitue aux commissaires incompetents pour démasquer les vrais coupables. Mais l'entrain ne vient pas seulement de cette dimension liée au rapport aux institutions (l'État, l'Église, la police). Il semble que quelque chose se joue aussi sur la manière dont sont réglées les affaires amoureuses. Quelque chose qui est source pétillante et pleine d'entrain d'une réjouissance partagée avec les spectateurs et qui disparaîtra de l'univers fictionnel quand disparaîtront les scènes de flirt et que la sexualité deviendra une activité grave. Il n'y a encore aucune clôture par la suggestion du repli intimiste sur l'étape qui lui succède. La conquête amoureuse est suffisamment transgressive, jubilatoire, pleine de rebondissements, pour être plus ouverte, plus partageable et partant plus enjouée. En tous cas, ces deux aspects (permutation des attributs sociaux et jeux de séduction) se combinent pour enlever aux problématiques d'identification toute dimension dramatique et les entraîner dans un tourbillon joyeux.

Les grandes séries politiques

Les Misérables

La quatrième période est brève, c'est une forme de transition ; une percée. Elle compte un nombre réduit d'œuvres mais ce sont des œuvres majeures : *Jacquou le Croquant*, *Les Misérables*, *Mandrin*, *Le Pain noir*... Les romans sont saisis à travers leur dimension politique. Le ton est celui de l'indignation, de la révolte et de l'espoir. Ce n'est plus la sphère privée qui importe mais la sphère publique et ce choix même, très provisoire, est important parce qu'il témoigne d'un déplacement dans les priorités collectives : les revendications de justice sociale écrasent tout autre mode d'appropriation de ces récits. Les problématiques d'identification sont balayées. Dans la version des *Thibault* d'Alain Boudet, durant la séquence consacrée au dernier meeting de Jaurès, la caméra s'attarde pendant plus de cinq minutes sur des milliers de figurants debout, galvanisés, qui chantent l'Internationale. Rappelons quelques éléments du contexte. Les mouvements de grève ont paralysé l'ORTF. Comme l'explique Jérôme Bourdon, ils y ont démarré un peu plus tard que dans le reste du pays et s'y prolongeront plus longtemps.

La reprise en main est brutale. « Vous mettez les trublions à la porte et puis voilà », avait dit le général de Gaulle (Bourdon 1994 :103). Trente-sept journalistes reçoivent une lettre de licenciement, vingt-deux sont mutés, six sont mis en congé. Sur le plan juridique, ces sanctions, illégales, sont déguisées en compression d'effectifs. Quant aux réalisateurs qui ont également participé activement à la grève, ils sont écartés pendant quelques mois. Mais ils sont les seuls capables d'apporter des programmes de qualité et, progressivement, la direction les rappelle. Le directeur de la télévision, André François était allé plaider leur cause auprès du pouvoir : « Ce n'est pas de ma faute si les réalisateurs sont de gauche. Donnez m'en d'autres ! » Mais il n'y en pas d'autres et les grands réalisateurs reviennent (Bourdon 1990 : 271).

C'est donc dans ce contexte que Marcel Bluwal propose sa version des *Misérables*.

« Je me disais "On est en 70, 68 est passé et on m'a bien prévenu qu'il fallait fermer sa gueule." Eh bien non ! Il faut que je l'ouvre une bonne dernière fois, donc j'ai proposé *Les Misérables* [...] J'avais une intention extrêmement précise. J'étais politique depuis très longtemps, cégétiste depuis très longtemps, de gauche depuis toujours, marxiste je le suis encore... je voulais restituer le scandale qu'avaient été *Les Misérables* à la parution, ce qui fait que les ouvriers s'arrachaient les livraisons et ce qui faisait que Lamartine, qui était un ancien copain à de Gaulle, avait dit : "*Les Misérables* sont une mauvaise action parce que ça donne de l'espoir au peuple". Donc, je voulais restituer ce scandale » (entretien du 16 avril 2002).

Il obtient sans trop de difficultés la mise en œuvre de son projet, les contenus ne sont guère vérifiés, la principale restriction est d'ordre financier puisqu'on lui donne seulement quatre heures, avec un budget confortable, mais il transforme cette limitation en atout car il en profite pour construire un point de vue et parvenir tout en respectant scrupuleusement le récit, à le faire entrer en résonance avec la situation du moment. S'ajoutent à cela quelques accommodements qu'il relate sur un mode facétieux : la construction des barricades a lieu en studio (« La barricade, on l'a reconstituée en studio sur 6 étages parce que... en 71... il était exclu de faire une barricade à Paris »), les comédiens jubilant à se retrouver tous à dépaver les rues reconstituées pour l'occasion.

L'état d'esprit qu'évoque Marcel Bluwal témoigne d'un engagement qui concerne un certain nombre de grandes figures de la profession et qui se traduit dans la création par des fictions qui cherchent à utiliser le genre historique pour délivrer un message politique. S'il cherche à mesurer son talent personnel à une œuvre exceptionnelle, il veut aussi développer une position critique. Et celle-ci a une double cible, car elle vise non seulement le conservatisme musclé du pouvoir politique en place mais aussi, et peut-être plus radicalement, l'irresponsabilité du mouvement gauchiste. C'est pour cette raison qu'il reconstruit toute l'histoire autour du personnage de Marius. Son but est de montrer comment des étudiants naïfs, romantiques et irresponsables ont fait échouer la révolution. Il était très original de raconter de bout en bout l'histoire de Marius. Marius en effet n'est pas la figure majeure du roman et aucune adaptation n'avait jusque-là adopté son point de vue. Pourtant si on regarde de plus près l'adaptation, on

s'aperçoit que derrière la remise en cause apparente « des étudiants qui ont fait manquer une révolution », il n'y a pas une critique du romantisme révolutionnaire et de ses thèmes habituels : radicalisme, irresponsabilité, irréalisme, sentimentalité, goût de l'aventure et des sensations fortes, manque de solidarité de classe. C'est un autre procès qu'intente le réalisateur au personnage, légèrement différent de celui qu'il énonce : celui d'avoir fait passer en priorité ses sentiments personnels devant les engagements politiques et d'avoir sacrifié par inconscience la cause de la révolution à son histoire sentimentale. Or, c'est exactement cette organisation des priorités qui s'inversera quand Didier Decoin, presque trente ans plus tard, proposera à son tour son adaptation des *Misérables* : la dimension politique sera sacrifiée, la dimension intime, devenue prioritaire, l'emportera sur toutes les autres.

Le grand retour des séries lourdes

Les Misérables, Monte-Cristo

En 1974, l'ORTF est dissoute. Avec la fin de l'ORTF, c'est une période qui s'achève. Les grandes adaptations se font rares, la fiction française entre dans une période de crise. Il y a bien sûr encore des adaptations, souvent des coproductions, mais elles sont moins fréquentes et la critique les accueille en se plaignant souvent de leur académisme. Dans les années 1980, de nouvelles formes de fictions américaines remportent les suffrages du public, ce sont les années « Dallas ». Dans les milieux professionnels, on s'accorde pour dire que les adaptations littéraires ne séduisent plus les spectateurs, ce qui se dit par une formule très suggestive : « Le costume ne marche plus. » On imagine le costume marchant une dernière fois pour aller se raccrocher tristement sur son portemanteau. Les cent vingt mille costumes de l'ORTF finiront d'ailleurs par être vendus aux enchères, un peu plus tard, au moment de la liquidation de la SFP.

Il faut prendre cette situation très au sérieux parce qu'elle est révélatrice d'une difficulté réelle : on ne trouve plus de « prise » pour rattacher ce passé littéraire au présent. Aucun des arrangements précédents ne fonctionne plus : la référence culturelle s'est évidée, l'argument de la culture fait aux chaînes l'effet que font aux enfants la promesse des devoirs de vacances. Le second degré n'est plus tenable car le premier n'est plus accessible. L'argument politique s'est éteint. Comment faire pour redonner vie à ces textes ? Il faudrait d'ailleurs enquêter plus précisément pour avoir les points de vue de producteurs qui ont à ce moment-là pris le parti de renoncer à des adaptations. Les arguments financiers sont aussi importants : les nouveaux montages imposent des coproductions internationales, européennes qui interdisent l'évocation d'une mémoire nationale, privant les adaptateurs d'un mode d'accrochage qui marche encore très bien dans d'autres domaines, en sport par exemple.

C'est à la fin des années 1990 que de nouvelles solutions apparaissent. La sexualisation, par exemple, se présente comme une alternative. Elle devient un moyen de faire revivre ces textes en reconfigurant leur contenu. Ce que j'appelle

sexualisation n'est évidemment pas une mise en place de scènes à caractère érotique à l'intérieur des œuvres, la télévision restant très pudique. C'est le processus qui conduit à *redéfinir les priorités des héros en fonction de schèmes d'analyse qui verraient dans le rapport à la sexualité le ressort ultime des comportements humains*. Une nouvelle morale sexuelle, inspirée par la diffusion sociale de la psychanalyse, se coule dans les scénarios et les re-thématise, en faisant de ces interprétations et de l'ontologie qui les accompagne, un principe organisateur pour la relecture des œuvres. Cette manière de repenser les priorités conduit à une réinterprétation, vécue comme lumineuse par l'adaptateur, des moteurs d'action des personnages qui se trouvent brusquement dotés d'un inconscient. Cet attribut supplémentaire change la signification et la portée de chacun de leurs actes. Il en change aussi la connotation morale, les nouveaux schémas d'interprétation ayant évidemment comme conséquence de disqualifier et de requalifier tout l'ancien appareillage causal et normatif qui structurait les textes originaux. L'adaptateur explore non seulement ce à quoi tiennent les personnages (leurs priorités manifestes) mais aussi ce par quoi ils sont tenus (leurs priorités inconscientes). Ces perspectives conduisent à une réarticulation complète – anachronique – de la signification de la littérature originale. Elles transforment les priorités internes des personnages : ils cherchaient à être reconnus et remis à leur place. Ils cherchent à être comblés. Mais cette relecture, sélective et re-hiérarchisante, a une autre conséquence : elle révèle les limites, les contradictions, les apories de ce schème d'interprétation lui-même qui, parce qu'il est réinséré dans des trames qui ne lui conviennent pas, les tend jusqu'à les faire craquer. Car la priorité ultime accordée à la sexualité a des conséquences culturelles que la fiction révèle : modification des relations de parenté, de la sociabilité, du rapport au politique, voire même de l'ensemble du lien social. Aucune autre catégorie d'œuvres télévisuelles ne montre ce processus avec autant de clarté que les adaptations du roman populaire du XIX^e siècle, car l'urgence de la réactualisation impose, avec brutalité, une clarification des enjeux. Les personnages, allégés par la soustraction de leur morale ancienne, mais épaissis par leur inconscient, sont coincés dans les trames des récits qui n'ont pas été écrits pour ce mode de fonctionnement et qui les étriquent. Ils ne tiennent plus, ni dans leurs costumes, ni dans leurs histoires. Jusqu'à ce que la couture craque. Et qu'il faille recouper le texte...

Mais le mieux est d'illustrer ce propos en laissant Didier Decoin présenter lui-même la logique qui a présidé à son adaptation des *Misérables*, en 2000. On y voit se transformer sous nos yeux la personnalité de Jean Valjean :

« Ce qui était très intéressant, c'est la relation entre Jean Valjean et Cosette : parce que, c'est incontestable dans le livre, il y a une scène extraordinaire, le soir du mariage de Cosette : Jean Valjean, bouleversé qu'elle appartienne à un autre homme – pourtant cet homme va la rendre heureuse –, bouleversé, quitte le mariage, la réception et rentre chez lui. Et il va dans la chambre de Cosette, il ouvre une armoire et dans l'armoire, il y a une valise en carton enfin l'équivalent. Dans cette valise, il y a le linge de la petite Cosette. Il prend ce linge et il y enfouit son visage. Et je dis moi, aucun père irait mettre son nez dans le linge de sa fille. S'il le fait, c'est qu'il est amoureux. La question : est-ce que

Valjean a le droit de faire ça ? Ah ! Y a inceste ! Où ? Où inceste ? Cosette n'est pas sa fille ! Et tout le problème de Jean Valjean, qui se dégage du livre part de là. Il est extrêmement intéressant. Voilà un homme qui s'interdit d'aimer une fille qu'il aurait théoriquement, biologiquement et même légalement le droit d'aimer. Et, alors, le livre devient formidable parce qu'on comprend plein de trucs : quand il ramasse Marius, au moment des barricades et qu'il hésite et qu'il le porte ce type blessé, etc. C'est l'être qu'il hait le... C'est le type qui lui a pris la, la femme qu'il aime. Et cette idée de faire de Jean Valjean un jaloux ne me paraît pas du tout défigurer le livre de Hugo mais en donner, en donner une lecture plus profonde qu'elle n'avait jamais été donnée. Ah ça, ça a été le point de départ, on en avait beaucoup parlé avec Depardieu, avec José, avec Jean-Pierre Guérin. Moi je dis, moi c'est ça qui m'intéresse. Il a deux drames Valjean. L'un, c'est que Javert lui court après, bon... Et que je vais te remettre en prison etc. Et l'autre, qui est beaucoup plus important parce qu'il est beaucoup plus moderne – il n'y a plus de baignoire aujourd'hui donc bon... Son drame, c'est : est-ce que j'ai le droit d'aimer une femme, n'importe laquelle, biologiquement, socialement, etc. ? Et, et lui il se l'interdit parce que quelque part Cosette croit qu'il est son père. C'est déchirant, c'est déchirant. En plus, il est, il a plutôt du charme Jean Valjean nous dit Hugo. Quel couple formidable Valjean-Cosette, on imagine ça à la... Un grand mariage à La Madeleine. Et ce n'est pas possible, il se l'interdit. Il en crève, au sens propre du terme. C'est de ça qu'il meurt » (entretien du 22 janvier 2003).

Ce type de relecture suppose l'adoption d'une posture auctoriale radicale :

« Je crois que l'adaptateur n'est pas quelqu'un qui fait de la décalcomanie. Je pense qu'un adaptateur, n'est pas un simple traducteur : c'est quelqu'un qui s'imprègne d'une œuvre – il faut qu'il l'adore –, bon, il s'imprègne d'une œuvre et puis il a un côté Pygmalion, comme quand on tombe éperdument amoureux d'un autre, d'une fille, d'un garçon, on a tendance, je ne dis pas à la modifier mais on lui apporte quelque chose de soi [...] Et c'est ça je crois une vraie adaptation, c'est se dire : lui il l'a écrit au XIX^e, moi je suis au XX^e : la perception de l'histoire, des sentiments n'est pas la même. Si, ce que j'espère, dans cent ans, on refait une adaptation du *Comte de Monte-Cristo* avec une télévision qui sera holographique, odorante, enfin tout ce que vous voulez, j'espère qu'on oubliera la mienne, qu'on cassera tout et qu'on fera une adaptation pour les téléspectateurs du XXI^e siècle, c'est-à-dire qui prennent en compte leur sensibilité. C'est ça qui fait qu'une œuvre ne meurt pas : c'est parce qu'on la fait voyager dans le temps et qu'on lui met les habits du moment » (*id.*).

Le même type de logique avait présidé à l'adaptation réalisée en 1998 du *Comte de Monte-Cristo*. Tout d'abord, le personnage est transformé : « Nous l'avons positif ». D'une part, le thème de la vengeance en aurait fait un héros trop antipathique pour la télévision et d'autre part, la vengeance est un sentiment qui suppose souvent pour se déployer une temporalité longue, jugée interminable pour un monde habitué à cultiver l'urgence. Ensuite, on lui donne une compagne pour compenser ses années d'abstinence (*C'est quand même pas un moine !*).

Enfin, et surtout, on lui fait retrouver Mercédès dans une scène finale jugée plus heureuse :

« Quant à la fin où, effectivement, je lui fais retrouver non seulement Mercédès...

non seulement il la retrouve mais, on sent bien que ça va, qu'ils vont faire... – comment on dit dans le film euh ? Crac-crac ? Vous savez dans le film avec le lapin, le dessin animé... Il me semblait aberrant d'avoir emmené, pendant quatre épisodes de plus de 90 mn, un personnage et un téléspectateur dans des aventures extraordinaires et que, à la fin, on lui dise "Et bien, voilà et tout ça pour rien". Ça me paraissait frustrant. Moi, en tant que lecteur, à la fin du *Comte de Monte-Cristo*, je me sens puni. Je me dis "oh non" et j'en veux un peu à Dumas de cette fin qui n'en n'est pas une, ce vaisseau qui s'en va vers l'horizon... Bon, ça me manque un *happy end*... J'aime bien les *happy end* et je crois que la littérature du XIX^e, elle est fiancée avec le *happy end*. Elle est faite pour ça. Elle converge vers ça. Donc, j'ai dit allez, il... Il... Il va la retrouver. Puis au nom de quoi serait-il, lui, châtié ? Le rêve de sa vie c'est de retrouver Mercédès. Ça y est, elle n'a plus de mari donc qu'est-ce qui empêche ? Rien, rien, rien ! » (*id.*).

Il faut laisser de côté les réticences que peuvent susciter les solutions adoptées lorsqu'on fait de la fidélité à l'œuvre originale un principe¹⁰. Nous n'entrerons pas dans ce débat. Ces solutions constituent en elles-mêmes un objet d'analyse. Elles sont en effet significatives de la manière dont il a paru nécessaire de retravailler le texte pour le rendre conforme à l'idée que se faisait l'auteur et les gens qui l'ont entouré de ce qui était perçu comme socialement acceptable au moment où ils l'ont écrit. Que représente alors la décision d'éliminer la réflexion sur la vanité de la vengeance ? Pourquoi le héros doit-il absolument retrouver sa fiancée, l'embrasser sur la plage et reprendre avec elle sans délai une vie amoureuse et sexuelle ? Que signifie le refus du renoncement ? Pourquoi ces sentiments ont-ils paru inadéquats ? Et inadéquats à quoi ?

Avant de répondre à cette question, on peut donner quelques autres illustrations de ce processus de sexualisation. Le plus parlant est de suivre des adaptations successives d'une même œuvre. Dans la version cinématographique du *Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara avec Gérard Philippe, en 1954, Madame de Rénal (Danielle Darrieux) a un visage mobile, torturé, elle change d'expression sans cesse. Quarante-quatre ans plus tard, à la télévision, dans l'adaptation de Jean-Daniel Verhaeghe, Madame de Rénal est Carole Bouquet, son visage est beaucoup plus stable, lisse presque impassible. Si on les montait côte à côte et

10. Voici les quelques phrases qui ont inspiré la variante proposée. On peut dire qu'elle a utilisé les possibilités ouvertes par cette expression : selon toute probabilité. « Le comte sortit l'âme navrée de cette maison où il laissait Mercédès pour ne plus la revoir jamais, selon toute probabilité. Depuis la mort du petit Édouard, un grand changement s'était fait dans Monte-Cristo. Arrivé au sommet de sa vengeance par la pente lente et tortueuse qu'il avait suivie, il avait vu l'autre côté de la montagne, l'abîme du doute. Il y avait plus : cette conversation qu'il venait d'avoir avec Mercédès avait éveillé tant de souvenirs dans son cœur que ces souvenirs eux-mêmes avaient besoin d'être combattus. Un homme de la trempe du comte ne pouvait flotter longtemps dans cette mélancolie qui peut faire vivre les esprits vulgaires en leur donnant une originalité apparente mais qui tue les âmes supérieures. Le comte se dit que pour en être presque arrivé à se blâmer lui-même, il fallait qu'une erreur se fut glissée dans ses calculs. » « Je regarde mal le passé, dit-il et ne puis m'être trompé ainsi. — Quoi ! continua-t-il, le but que je m'étais proposé serait un but insensé ! Quoi ! J'aurais fait fausse route depuis dix ans ! Quoi ! Une heure aurait suffi à prouver à l'architecte que l'œuvre de toutes ses espérances était une œuvre, sinon impossible, du moins sacrilège ! Je ne veux pas m'habituer à cette idée, elle me rendrait fou » (Alexandre Dumas 1981 : 1343).

qu'on disposait d'indicateurs physiognomoniques numérisés, on pourrait mesurer de manière précise à quel point cette femme s'est apaisée. Comme si un demi-siècle avait suffi pour qu'elle ne se sente plus coupable, aimant peu son mari, d'avoir pris un amant. Dans l'adaptation d'*Une vie* de Maupassant réalisée par Élisabeth Rappeneau et tournée au château du Saussay, diffusée le 3 janvier 2005, Colo Tavernier O'Hagan a pris le parti d'utiliser les répliques mêmes du roman. Une scène, pourtant, change de sens. Au chevet de sa mère morte, la jeune héroïne découvre dans la cassette que sa mère serrait sur son cœur les lettres d'amour qui témoignent d'un adultère. Dans la nouvelle, cette découverte la désespère. Elle s'indigne et les jette au feu. Puis saisie d'un remord, revenant à la conscience que sur son lit, gît sa mère morte, elle s'exclame « Pauvre maman ! » Dans le téléfilm, la même scène est reprise mais c'est en découvrant la peine que sa mère a enfouie en cachant son secret et renonçant à son amour illégitime, qu'elle s'écrie : « Pauvre maman ! » Il existe des versions légères du processus de sexualisation, mais il existe aussi des versions beaucoup plus appuyées. La différence se marque alors entre les chaînes publiques et les chaînes privées. L'évolution elle-même n'est pas terminée et suivant la manière dont seront décrites à l'avenir les modalités concrètes d'une sexualité souhaitable, les modes stylistiques de prise en charge de cette situation pourront encore évoluer : l'influence du cinéma fantastique, du film gothique, du film pornographique comme source de renouvellement des modes de saisine des textes originaux pouvant déboucher sur des versions de plus en plus explicites d'une sexualité de plus en plus instrumentale.

Vers un nouveau modèle anthropologique

S'il a été possible de décrire les étapes du détachement progressif à l'égard du scénario standard typique du roman du XIX^e siècle, (le scénario du revenant), si on a pu montrer l'apparition d'un nouveau mode d'accrochage à partir du début des années 1990 qui avait non seulement tenu compte des bouleversements de la morale sexuelle mais même transformé en fonction de cette priorité, l'ontologie des personnages en les dotant de ressorts d'action inconnus jusque-là, il reste quelque chose à élucider non pas dans le modèle auquel on accède – ce sera l'objet d'un travail ultérieur – mais dans celui qu'on a abandonné.

À ce stade, il est nécessaire de s'interroger sur les héros qui ont été qualifiés de « justiciers » par l'histoire littéraire. Cette catégorie de justiciers insiste sur le mode d'engagement des personnages dans une cause – l'attachement à la justice –, mais fait l'impasse sur *la nature de la cause* elle-même et, de ce fait, rend peu perceptible la dynamique progressive de sa transformation. Or, si on cherche à la réinterroger avec les œuvres que nous avons regardées, on s'aperçoit que les « justiciers » dont nous avons parlé ont des revendications assez spécifiques : ils n'ont pas vraiment de préoccupations sociales. Ils ne cherchent pas tellement à voler les riches pour enrichir les pauvres. Ils ne cherchent pas non plus à identifier les coupables des meurtres qui ont été commis. Mais ils ont une autre mission : *ils sont en pratique tous tendus vers la réparation des liens familiaux*. Leur sensibilité à

L'injustice est liée à leur situation personnelle et à la manière dramatique dont ont été brisés leurs propres liens de parenté, que ce soit leurs relations avec leurs neveux et nièces (Valjean) – on n'y pense jamais aux neveux et nièces de Jean Valjean –, leur fille (Rodolphe), leurs parents (Rouletabille), leur épouse (André Maynotte), leur fiancée (Monte-Cristo), leurs enfants (La porteuse de pain), éventuellement la jeune fille dont ils étaient amoureux (Chéri Bibi). La plupart vont agir pour eux-mêmes. Mais certains, comme Jean Valjean, vont chercher à éviter que d'autres ne souffrent des drames dont ils ont eux-mêmes été les victimes et entreprendre une réparation pour autrui. À la lumière de cette constatation, une fois qu'a été établie la relation entre justice et parenté – ou plus précisément *la substitution de la caractérisation par la parenté à la caractérisation par la justice*, on s'aperçoit que la dynamique de transformation des héros et du ton adopté pour les mettre en scène correspond à une transformation lente mais radicale de la signification même accordée à ces sortes de liens. Ce qui dans l'histoire littéraire était décrit comme une opposition entre les héros impliqués dans l'histoire (type justicier) et les héros désimpliqués (type policier) pourrait alors plutôt être relu comme un processus qui a conduit très progressivement les personnages à abandonner cette quête anxieuse de restauration des liens familiaux.

Une étape nouvelle peut être franchie lorsqu'on est attentif aux atmosphères des adaptations et qu'on s'aperçoit que certains types de sujets ont résisté mieux que d'autres, conservant davantage leur intensité dramatique originale. On s'aperçoit alors que la distinction vient non pas mécaniquement du format adopté, du contexte technique, du modèle de télévision (publique, privée), du rapport à la culture, de l'idée du public, du rapport à l'œuvre, à l'auteur original, du type de position auctoriale revendiquée par l'adaptateur, mais qu'elle vient proprement du type de lien envisagé : *lien de parenté* dans un cas, *lien de conjugalité* dans l'autre. Tout se passe comme si la surenchère dramatique était acceptable lorsqu'il s'agit de rétablir un lien brisé entre parents et enfants (perdre ou retrouver son enfant suscite des émotions immenses, certaines scènes de Lagardère ont des accents de *Perdu de vue*) mais qu'il était beaucoup plus embarrassant d'évoquer avec emphase des retrouvailles conjugales.

Pour préciser ces points, je voudrais me centrer sur une scène qui revient de manière significative dans toutes les œuvres présentées. Cette scène est celle où le personnage principal dévoile sa véritable identité. Elle est liée à la manière dont opère le personnage du justicier. Pour qu'il puisse créer les conditions de sa réhabilitation et donner de l'éclat à sa vengeance, il est indispensable qu'il ne soit pas immédiatement repéré par les personnes qu'il cherche à confondre. Évidemment, cette thématique fonctionne mieux à l'écrit qu'à l'image puisque si les lecteurs de feuilletons peuvent se laisser abuser par un changement de patronyme et une description mystificatrice, les téléspectateurs ont moins de peine à reconnaître André Maynotte derrière les traits de Monsieur Bruno ou le visage de Rouletabille derrière la voilette d'une comtesse. Mais cet élément est insuffisant pour expliquer le virage interprétatif des usages télévisuels de la littérature populaire du XIX^e siècle.

Une autre interprétation est possible. Entrons dans le détail des scènes et focalisons-nous sur le moment où l'intensité dramatique est la plus forte. Que se passe-t-il quand le personnage se dévoile ?

La révélation commence généralement par des indices sonores. La voix du héros se met à changer : éraillée, discordante, elle se stabilise, s'unifie, s'abaisse d'un ton, se retrouve. Cette métamorphose jette aussitôt le trouble chez ses interlocuteurs. (« Mon Dieu, cette voix... »). Puis viennent les éléments visuels. La silhouette s'allonge, le corps se raidit. Comme dans un zoom, la caméra serre de plus en plus près le personnage qui renaît à lui-même. Il quitte sa perruque, retire ses sourcils de crin, arrache les artifices qui épaississaient ses paupières, les mouches qui tâchaient son teint. Les spectateurs assistent en direct au miracle des infirmités qui s'envolent : l'infirmes se relève, le bossu se redresse. Celui qui passait pour sourd recommence à entendre. Celui qui était aveugle révèle l'acuité de son regard. De manière plus générale, on peut dire qu'il parcourt le chemin du temps à l'envers : son dévoilement est un rajeunissement. Les rides trop creusées s'estompent, ses cheveux blancs s'arrachent. Les blessures du temps, ses cicatrices morales physiques sont abolies. C'est un véritable plaisir partagé par le spectateur que cette réversibilité, quête ultime, espoir absolu consubstantiel à la condition humaine, comme l'a montré Elisabeth Claverie (2003). Ce personnage secondaire, intrigant, se trouve donc être en réalité le héros de l'histoire. Les ordres de priorité en sont aussitôt bouleversés et cet événement a des répercussions en chaîne sur l'ordre du récit. Tout d'abord, la révélation fait chavirer son identité d'emprunt et émerger sa véritable position sociale. Prenons Rodolphe, le premier justicier dans le premier feuilleton. Soudain, il n'est plus un modeste ouvrier mais le prince déchu du royaume de Gerolstein, ce qui va nettement améliorer le statut de toutes les personnes qui l'entourent, rehaussées par cette fréquentation. La révélation dévoile aussi sa véritable identité morale. La carapace de la réussite sociale se défait comme une gangue. Les traîtres apparaissent dans leurs habits de soie. Le juge était infâme, le bagnard généreux. Parmi ces misérables vivaient des âmes pures. Le jugement s'impose avec d'autant plus de force que l'histoire a fait réapparaître un homme disparu, c'est-à-dire quelqu'un qui occupe une position intermédiaire entre les vivants et les morts. Cette place, qui le rapproche de Dieu et l'éloigne des hommes, lui donne l'autorité nécessaire à cet éclaircissement.

Mais la révélation a aussi un autre effet direct. Elle débouche sur une reconfiguration des relations sociales. Le dévoilement final du personnage a pour effet pratique de réagencer les places des différents protagonistes en révélant des liens de parenté inattendus entre des gens qui se côtoyaient en se croyant étrangers : Rodolphe est le père de Fleur de Marie, Marius découvre que l'inconnu qui l'a sauvé est son quasi-beau-père ; parmi les jeunes scribouilleurs qui imaginent une version plausible des *Habits noirs*, il y a le fils d'André Maynotte. Quant à Rouletabille, l'infâme Larsan qu'il poursuit sans relâche n'est autre que son propre père. Tout le diagramme de parenté se trouve alors reconfiguré : le fils du proscrit est le demi-frère de l'enfant de celui qui a pris la place de son père, sa fiancée est

aussi la mère du fils du traître qui l'a envoyé au bague, la demi-sœur devient une cousine, l'étranger un beau-père.

On a dit que le roman populaire racontait des histoires de parents. Ce sont aussi des histoires de conjoints (ou de promis) dont les liens parce qu'ils étaient soutenus par un engagement moral, auraient dû être uniques, indéfectibles et inconditionnels.

« La baronne Schwartz ne peut être bigame » s'exclame André Maynotte, dans *Les Habits noirs*. Puisque sa femme, le croyant mort, a épousé un autre homme, le héros n'a pas d'autre choix que de disparaître. Ou plutôt de ne pas réapparaître : être mort. Peut-on choisir d'être mort ? De ne pas être vivant au moment où l'on parle ? Reprenons la scène exactement. Elle se passe dans une cave. Maynotte déguisé en Trois Pattes a obtenu de Toulonnais-L'Amitié, le bien mal nommé, qu'il fasse le récit circonstancié de ses méfaits, ce qui permet d'établir devant tous sa culpabilité. Tapis dans l'obscurité, le juge et les témoins l'ont entendu.

« Justice vous sera rendue, déclarent les juges en sortant de l'ombre. — Justice ne peut être rendue qu'à un mort, car la baronne Schwartz ne peut être bigame », rétorque alors André Maynotte qui s'apprête à disparaître à nouveau. Ce qui se joue dans cette réplique, qui semble une étrange pétition de principe, est la manifestation des conséquences ultimes et paradoxales de l'indissolubilité de l'alliance. La mort y apparaît moins grave que la bigamie, la bigamie, plus impensable que la mort. Le temps – et l'image, si seulement nous avions les images – manquent ici pour développer en détail ces scènes qui se retrouvent d'une œuvre à l'autre. Elles connaissent des variantes mais témoignent toutes du caractère irréductible, absolu de la révélation. Un nom prononcé suffit pour que le cours du temps se défasse et que l'histoire entière soit reconfigurée. Le fait que ces scènes soient reprises inlassablement d'un texte à l'autre nous renseigne sur la force du potentiel émotionnel qu'elles recelaient au moment où elles ont été écrites¹¹. Elles ont pu être rejouées dans les années 1960 dans le cadre d'un format qui en autorise l'emphase dramaturgique parce qu'il la circonscrit dans un cadre temporel très strict (à peine un quart d'heure), et qu'il l'encadre par la musique pimpante du générique. Elles résistent moins bien dans les années 1980. À la fin des années 1990, elles sont presque escamotées. Il faut voir Bruno Wolkovitch retirer sa bosse ou Gérard Depardieu sa perruque : ce sont des dévoilements furtifs. Il faut dire que le fait d'avoir confié le premier rôle à un acteur très connu, choisi pour capitaliser l'audience sur sa personne, rend difficile de le dissimuler vraiment aux yeux du public, ce qui a des incidences fâcheuses sur la force pathétique de la scène du dévoilement. (À vrai dire, l'équation originale se trouve presque inversée puisqu'il ne s'agit plus de masquer sous une multitude d'apparences un personnage qu'on cherche à cacher mais de faire reconnaître sous de multiples person-

11. Dans une version détaillée de ce texte, je voudrais reprendre ces scènes et commenter la manière dont elles perdent progressivement leur contenu dramatique. Rouletabille par exemple se déguise en comtesse dans *Le Secret des Bohémiens* et annonce avec une voix haut perchée qu'il « va se suicider devant l'assistance ». Triomphalement, il se débarrasse de ses frusques, ne suscitant chez les participants qu'un inextinguible fou rire, qui est la conséquence logique de sa désimplification.

nages un comédien unique qu'on cherche à montrer, construisant ainsi une nouvelle et magistrale intertextualité, unifiante, familière, familiarisante.)

Mais revenons au cœur du sujet. Il faut évidemment aujourd'hui beaucoup d'imagination rétrospective pour se figurer l'anxiété accompagnant les séparations dans un monde où les traces matérielles de la permanence d'autrui étaient inexistantes : ni photographies, ni enregistrements des voix, pas de constance des patronymes, un état civil instable, des distances longues à franchir et des corps vieillissant et se déformant beaucoup plus vite qu'aujourd'hui, une situation confiant à la mémoire seule, éminemment faillible, la certification de l'identité des personnes physiques¹². La question n'est donc pas nouvelle mais elle prend une acuité particulière au XIX^e siècle, non seulement du fait de l'ampleur sans précédent des migrations imposées par les guerres, les révolutions et la croissance urbaine, mais aussi parce qu'elle coïncide avec la tension que crée la volonté administrative de mise en place d'un état civil fiable.

C'est sans doute dans cette direction que se trouve l'explication de nos réticences au mélodrame. Le roman populaire du XIX^e siècle cherchait à présenter sous des étrangers des proches. Le drame des habitants du XX^e siècle est que sous leurs proches, ils trouvent toujours des étrangers. Ce qui suppose une recherche permanente, exigeante, toujours inachevée d'une vérité d'autrui insondable et fuyante. Ils sont condamnés à une enquête qu'aucune révélation ne saurait clore miraculeusement. Dans le mélodrame, le processus est simple : la reconnaissance est immédiate, absolue, limpide, définitive. Or cette logique nous est devenue inaccessible. En effet, si les seuls liens qui nous importent sont des *liens électifs*, l'identification ne peut nous satisfaire parce qu'elle ne peut pas nous suffire. Il n'est plus possible de se contenter de voir réaffirmés les liens de conjugalité. Il faut encore savoir si l'homme que nous avons retrouvé est bien celui que nous espérions, s'il n'a pas trop changé, si nous nous plairons encore, si le baigne ne l'a pas trop abîmé, s'il a toujours bon caractère, etc. Pour eux, le dévoilement est un aboutissement. Pour nous, il ne peut être qu'un commencement. Ce n'est donc pas l'excès des sentiments qui nous gêne dans le mélodrame. Nous sommes aussi capables de souffrir beaucoup : c'est le fait qu'ils soient déplacés dans le temps, et qu'ils se situent en amont de la vérification de la qualité des liens. Les personnages pleurent à l'écran mais leurs torrents de larmes nous font plutôt sourire, ou pire, ils nous ennuiant. Nous ne comprenons plus cette emphase. Ce qui se traduit dans le trajet des lectures successives de ces œuvres est donc l'éloignement progressif à l'égard de l'idée qu'un attachement *conjugal* pourrait être *inconditionnel*. Nous sommes désormais à mille lieues de l'inconditionnalité instituée. Nous ne pouvons plus penser une institution qui créerait de l'inconditionnalité.

Mais il n'en va pas de même des liens biologiques : les liens de filiation ont conservé intégralement leur force. Ce qui crée une tension puisque d'un côté, les liens conjugaux sont devenus plus précaires, tandis que de l'autre, les liens parentaux

12. Au XVIII^e, même au XVII^e siècle, le théâtre joue déjà beaucoup sur les confusions d'identité, mais ce sont plutôt des confusions de rôles sociaux, dont les personnages d'ailleurs ne sont généralement pas dupes, montrant une réelle habileté à opérer les reclassements en fonction des statuts sociaux.

ont conservé leur irréductibilité, voire même ont renforcé l'importance de la parentalité en ancrant le désir d'enfant dans le désir explicite de chacun des parents. Désiré, l'enfant entre dans une économie élective. Beaucoup de fictions ont d'ailleurs travaillé à la mise en place de ressources cognitives et morales permettant de gérer cette nouvelle situation. Ce fut le cas par exemple des fictions unitaires diffusées dans le cadre des *Mercredis de la vie*, dont le ressort dramatique était l'apprentissage de la gestion émotionnelle des conséquences de la dynamique élective sur les relations parents-enfants (Chalvon-Demersay 1996).

On a aussi évidemment assisté à la liquidation de l'indignation sociale. Le mélodrame du XIX^e siècle avait deux piliers : la sensibilité à l'injustice sociale et la réactivité quasi électrique aux liens familiaux. La force du roman du XIX^e était d'avoir tressé ensemble ces deux dimensions. À la télévision, elles ont été plutôt développées séparément, la transition par le politique se situant dans les années 1970 : elle est prise en charge superbement par Marcel Bluwal dans sa version des *Misérables*. Puis cette dimension s'est éteinte. Les deux piliers se sont effrités : la critique sociale s'est éloignée, les liens familiaux ne peuvent plus être pensés comme indéfectibles.

Simultanément, la sexualité a changé de place. Les œuvres du XIX^e siècle étaient allusives et discrètes, la sexualité étant inscrite au cœur d'une intimité que le roman n'avait pas transpercée. Mais elle est devenue centrale et les auteurs-adaptateurs sont désormais obligés d'en rendre compte. Car elle est devenue fondatrice non pas de la succession des générations, mais de l'équilibre psychique individuel. Ce qui ne l'a pas tellement déchargée mais l'aurait plutôt chargée autrement. Elle constitue en effet désormais une condition indispensable de l'épanouissement personnel et un critère inévitable d'une évaluation positive de soi-même. Largement découplée, si l'on peut dire, de la procréation, elle a bénéficié d'une considération nouvelle. Au moment où la sexualité devenait la pièce maîtresse de ce nouveau dispositif, libérée, multiple, diversifiée, créative, obligatoire, elle s'est trouvée associée à une précarisation de la vie conjugale, qui était pourtant, finalement, le cadre le plus commode pour un exercice régulier. En la faisant entrer dans une nouvelle économie où elle est à la fois indispensable à la santé psychique, plus compliquée à exercer, plus dépendante de l'agrément d'autrui, d'un autrui devenu lui-même plus indépendant – mais à terme vieillissant –, on l'a rendue problématique. Ce sont de ces contradictions, de ces apories, de ces tensions, et des réaménagements qu'ils nécessitent que débattent quotidiennement et sur un mode presque obsessionnel les personnages de feuilletons américains comme *Friends* et *Ally McBeal*. Mais elles sont aussi, quoique sous un autre mode, travaillées dans ces réadaptations.

En effet, ne pouvant pas négliger la sexualité, les auteurs sont obligés de lui accorder une importance qu'elle n'avait pas dans les textes anciens qu'ils devaient porter à l'écran. L'accrochage par la sexualité était même devenu le moyen le plus simple et le plus commode de rapatrier ces textes à notre époque. Un inventaire systématique des solutions trouvées pour y parvenir serait très instructif : les allusions à l'acte sexuel, généralement pudiques, sont souvent présentées par des

scènes muettes, de pure gestuelle (*soft* au demeurant), ce qui permet de rendre compte de ces priorités nouvelles sans trop trahir les textes originaux. Ce changement de statut de la sexualité s'est donc accompagné d'un grand mouvement de libéralisme qui, dans un premier temps, s'est exprimé par une vague de permissivité. Mais dans un second temps, il a rendu indispensable la mise en place de limites explicites, du fait des dérives d'instrumentalisation des êtres dépendants qui risquaient de s'exercer dans le cadre de relations de domination. Toutes ces évolutions ne sont pas sans conséquences sur le cours des récits eux-mêmes. Pour proposer des épilogues convenables, c'est-à-dire aujourd'hui moralement acceptables, il faut en effet déplacer les barrières en fonction des nouveaux canons de la moralité. Autrement dit, il faut libérer la sexualité mais rappeler les interdits qui pèsent sur l'inceste (quitte à rendre troublante l'image de Jean Valjean), libérer les hommes des contraintes matrimoniales qui les enchaînaient à leur première union mais laisser les femmes beaucoup plus longtemps sur le marché de la séduction. Veiller à l'expansion d'un mouvement de permissivité sans entraves, mais en protéger à tous prix nos enfants. Les nouveaux modèles donnent aux personnages de nouveaux ressorts mais imposent aussi de nouvelles limites : Merteuil sera sexagénaire, Mercédès aura une seconde chance, Aurore de Caylus sera plus séduisante qu'Aurore de Nevers...

C'est pourquoi, peut-être, le dernier souffle des adaptations est un souffle un peu court : parce qu'il ne peut plus prendre en charge l'altérité d'une époque passée. Dépassée. Devenue muette parce que nous ne pouvons plus l'entendre. Dépassée ? Ou plutôt démodée. C'est par cette idée que je voudrais conclure en suggérant une interprétation beaucoup plus générale de la manière dont la télévision prend en charge, accompagne et diffuse, de manière active, le changement social : elle procède à une conversion d'un modèle normatif en modèle temporel. La télévision accorde une prime de principe à l'actualité. L'actualité étant son métier, sa raison d'être, devient insensiblement le critère décisif d'une excellence généralisée. C'est ce qui se passe, par exemple, pour les changements d'épilogues. Que se passe-t-il quand un auteur change la fin d'une histoire si connue ? Il substitue une issue à une autre : c'est-à-dire qu'il manifeste très clairement que ce qui, à une époque donnée, était considéré comme un dénouement souhaitable ne l'est plus un siècle et demi plus tard. L'histoire mérite donc d'être modernisée. Son actualisation est donnée comme une amélioration. Ces évolutions de traitement sont intéressantes parce qu'elles nous permettent de mieux comprendre la manière dont procède la fiction à la télévision et comment elle opère ce travail continu d'acclimatation énergique aux transformations sociales, qui passe par la substitution volontariste, cohérente, simple d'un environnement normatif à un autre. La fiction à la télévision contribue à la diffusion d'un *évolutionnisme normatif* qui ne joue pas seulement par la mise en place de héros positifs porteurs de valeurs explicites mais qui agit principalement en actionnant les ressorts de la temporalité : elle oppose les anciens modèles (dépassés, poussiéreux, ennuyeux), aux nouveaux modèles qui sont plus brillants, plus attrayants et qui, bien qu'ils ne cessent de changer, sont présentés chaque fois comme étant des solutions

meilleures et définitives. C'est un évolutionnisme oui, mais un évolutionnisme interrompu. Car la télévision ne se projette pas dans l'avenir : elle fait du temps qu'elle vit un éternel présent (Hartog 2003). C'est l'étrange caractéristique de cette institution que l'importance de son investissement dans un magistère moral dont elle n'assume pas la continuité temporelle. Cela est vrai des chaînes publiques comme des chaînes privées. Les unes et les autres multiplient interprétations, jugements, évaluations, conseils, injonctions. Toujours péremptoires, quoique toujours changeantes. Du point de vue de la recherche, le fait qu'une institution culturelle si importante soit à ce point marquée par la discontinuité offre une opportunité qu'il faut saisir : celle qui permet de refaire le chemin à l'envers et de comprendre comment se sont opérées les transformations dans des domaines qui nous importent. Chaque émission, conçue pour être adaptée le mieux possible à la période où elle est écrite, est comme une petite pierre semée qui permet à celui qui se penche pour la ramasser de comprendre où se sont opérées les bifurcations et les embranchements.

Sur les questions de la parenté, on découvre qu'il y a une cohérence et une complémentarité dans les contenus proposés par les différentes œuvres qui dépassent très largement les frontières entre les formats télévisuels. D'une certaine façon, c'est la même histoire, ancrée dans des points de vue différents, que racontent les sagas, les comédies sentimentales, les œuvres pour la jeunesse, les fictions policières, et même, donc, les adaptations des textes littéraires : l'histoire d'un réaménagement anthropologique très profond lié aux conséquences sur plusieurs générations des transformations familiales qui se sont produites sous nos yeux et que les personnages de fiction testent, simulent, contestent, jaugent, évaluent, en nous donnant quotidiennement des ressources pour les comprendre et les juger. Comme le rappelle Martine Segalen (2003), l'institution du mariage a plus changé en cinquante ans qu'en l'espace de mille ans. Nous sous-estimons sans doute l'ampleur des changements que nous sommes en train de vivre : la mise en place d'un nouveau modèle anthropologique qui règlera, d'une manière que nous ne connaissons pas encore, les relations entre parenté, sexualité et conjugalité et pour lequel la fiction télévisée constitue une instance privilégiée de réflexivité, parce qu'elle traite précisément des questions du privé et apporte ainsi une contribution explicite et spécifique, qu'il nous revient de recueillir, à la *grande transformation des intimités*.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: fiction – télévision/*television* – imagination – modèles normatifs/*normative models* – adaptation littéraire/*literary adaptation* – liens électifs/*chosen social bonds* – parenté/*kinship* – sexualité/*sexuality* – conjugalité/*marriage* – roman populaire français du XIX^e siècle/*19th century french novels*.

Baudou, Jacques & Jean-Jacques Schléret

1990 *Meurtres en séries. Les séries policières à la télévision française*. Paris, Éditions du Huitième art.

Beaulieu, Jacqueline

1984 *La Télévision des réalisateurs : pour la création, ils témoignent*. Paris, Institut national de la communication audiovisuelle-La Documentation française.

Benassi, Stéphane

2000 *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Éditions du Céfal.

Beylot, Pierre & Stéphane Benassi, eds

1996 *CinémAction 79 : Littérature et télévision*. Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet.

Bosséno, Christian

1989 *200 Téléastes français*. Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet/Paris, Télérama, *CinémAction* (Hors série).

Bourdon, Jérôme

1990 *Histoire de la télévision sous de Gaulle*. Paris, INA-Anthropos.

1994 *Haute fidélité : pouvoir et télévision, 1935-1994*. Paris, Le Seuil.

Chalvon-Demersay, Sabine

1996 « Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain* 27 : 81-100.

2003 « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparée des séries télévisées *L'Insti* et *Urgences* », in Daniel Céfaï & Dominique Pasquier, eds, *Les Sens du public, publics politiques, publics médiatiques*. Paris, Curapp – PUF : 501-521.

2004 « Fiction policière et identité sociale virtuelle », in Geneviève Sellier & Pierre Beylot, eds, *Séries policières. Les médias en actes*. Paris, L'Harmattan : 305-326.

Chaniac, Régine, et al.

1998 *La Fiction télévisée. Inventaire, mutations et perspectives*. Paris, INA.

Claverie, Élisabeth

2003 *Les Guerres de la Vierge : une anthropologie des apparitions*. Paris, Gallimard.

Cottureau, Alain

1999 « Dénis de justice, dénis de réalité. Remarques sur la réalité sociale et sa dénegation », in Renaud Dulong & Pascale Gruson, eds, *L'Expérience du déni*. Paris, Éditions de la MSH : 159-189.

Crivello-Broca, Maryline

1998 *L'Écran citoyen. La Révolution française vue par la télévision de 1950 au bicentenaire*. Paris, L'Harmattan.

Denel, Francis, Piéjut, Geneviève & Jean-Michel Rhodes, eds

1994 *Dossiers de l'audiovisuel 54 : Le dépôt légal de la radio et de la télévision*. Paris, INA.

Doniak, Jean-Marc

1998 *Les Fictions françaises à la télévision, 1 : 1945-1990*. Paris, Dixit.

Doniak, Jean-Marc & Nicolas Schmidt

1998 *Les Fictions françaises à la télévision, 2 : 1991-1996*. Paris, Dixit.

Dossiers de l'audiovisuel, 2002, 45 : *Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective*. Paris, INA-La Documentation française.

Dubois, Jacques

1985 « Naissance du récit policier », *Actes de la recherche en sciences sociales* 60 : 47-55.

Dumas, Alexandre

1981 *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de La Pléiade »).

Ginzburg, Carlo

1980 « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat* 6 : 3-44.

Hartog, François

2003 *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Le Seuil.

Héritier, Françoise

1994 *Les Deux Sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*. Paris, Odile Jacob.

Kalifa, Dominique

2000 *Naissance de la police privée. Détectives et agences de recherches en France, 1832-1942*. Paris, Plon.

Lévy, Marie-Françoise

1995 « Famille et Télévision », *Réseaux* 72-73 : 177-194.

1999 *La Télévision dans la République. Les années 50*. Bruxelles, Complexe.

Lyon-Caen, Judith

2002 « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », *Revue historique* 630 : 303-331.

Messac, Régis

1975 [1929] *Le « Détective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*. Genève, Slatkine reprints.

Quéffelec-Dumas, Lise

1989 *Le Roman-feuilleton au XIX^e siècle*. Paris, PUF.

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

Savant, Jean

1955 « Balzac et Vidocq », *L'œuvre de Balzac, Le club français du livre* 13 : 1-11.

Segalen, Martine

2003 *Éloge du mariage*. Paris, Gallimard.

Sue, Eugène

1978 *Les Mystères de Paris*. Éditions Libres Hallier.

Topalov, Christian

1994 *Naissance du chômeur*. Paris, Albin Michel.

Veyrat-Masson, Isabelle

2000 *Quand la télévision explore le temps*. Paris, Fayard.

Sabine Chalvon-Demersay, *Le deuxième souffle des adaptations*. — Cet article porte sur les adaptations à la télévision d'œuvres du roman populaire du XIX^e siècle. Il s'interroge sur la manière dont la fiction télévisée contribue aux recompositions du paysage normatif, notamment en matière de normes familiales. L'idée est de suivre le travail de l'adaptateur et la manière pratique dont il règle la tension existant, à chaque période abordée, entre ce qui est vraisemblable d'un point de vue logique et ce qui est acceptable d'un point de vue moral et d'accéder, par ce biais, à l'évolution des modèles normatifs disponibles. Ce qui se joue à travers la succession des formes, des formats et des tons adoptés dans ces adaptations est un détachement graduel à l'égard des questions thématiques dans les romans d'origine, les problématiques d'identification, et la substitution progressive de nouvelles représentations de la personne qui viennent se glisser au sein de ces œuvres et en modifier progressivement mais radicalement, la signification. Si les adaptateurs opèrent des variantes de plus en plus importantes par rapport aux textes originaux, c'est parce que le modèle anthropologique de parenté, de sexualité et de conjugalité, qui fournissait le socle de ces œuvres et se révélait de manière lumineuse dans leur dénouement, est devenu progressivement incompréhensible, du fait de l'entrée des relations familiales dans une dynamique élective.

Sabine Chalvon-Demersay, *A New Lease on Life : Adapting Novels to Television*. — How are popular literary works from the 19th century adapted to television in France? How does a televised fiction modify norms, in particular family ones? The work done by the persons who adapt these works is examined as well as the practical ways they handle the tension between what is plausible from a logical viewpoint and what is acceptable from a moral one. We thus gain access to understanding how normative models evolve. What is involved in the successive forms, formats and tones adopted in these adaptations is a gradual detachment from the thematic questions raised in the original novels. Little by little, the portrayal of characters is shifted in a way that slowly but radically alters the meaning of the original works. The persons who adapt these novels introduce increasingly important variants on the original texts because the anthropological model of kinship, sexuality and marriage underlying the original works (a model brilliantly exposed in their denouements) has, over time, become incomprehensible, since family relationships are now increasingly a matter of choice.