HAL
open science

Mélodrame et imaginaires. Les tribulations d'une héroïne populaire : La porteuse de pain

Sylvie Thouard

To cite this version:

Sylvie Thouard. Mélodrame et imaginaires. Les tribulations d'une héroïne populaire : La porteuse de pain. Pascale Alexandre-Bergues ; Martin Laliberté. Les Archives de la Mise en scène : spectacles populaires et culture médiatique (1870-1950), coll. Arts du spectacle, série Images et Sons, Presses Universitaires du Septentrion, pp.61-73, 2016. hal-01551609

HAL Id: hal-01551609

https://hal.science/hal-01551609

Submitted on 30 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mélodrame et imaginaires.
Les tribulations d'une héroïne populaire : *La porteuse de pain*

Sylvie THOUARD –UPEM LISAA 4120

Paru initialement dans, Pascale.Alexandre-Bergues et Martin .Laliberté ed. *Les Archives de la Mise en scène : spectacles populaires et culture médiatique (1870-1950),* Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle, série Images et Sons, 2016, pp 61-73

Xavier de Montépin publie *La Porteuse de pain* en feuilleton dans *Le Petit journal* à partir du 15 juin 1884. C'est un immense succès qui donna lieu à plusieurs éditions du roman et à une pièce de théâtre coécrite par l'auteur avec Jules Dornay cinq ans plus tard en 1889. Plus d'une dizaine de films adaptent ensuite *La Porteuse de pain* et la télévision française en propose un feuilleton en 1973. Le corpus analysé est donc vaste et des recherches restent à faire[1].

Plutôt que de présenter l'analyse de chacune des versions retrouvées en s'attardant sur la spécificité de chaque médium il a semblé plus pertinent d'examiner roman, pièce de théâtre, films et série télévisée, sous l'angle des imaginaires convoqués. Celui, conflictuel, d'une tradition confrontée à la modernité industrielle et celui d'une classe populaire consciente de la montée de la bourgeoisie[2]. On considèrera ensuite « l'imagination mélodramatique » (titre de l'ouvrage fondateur de Peter Brooks[3]). Enfin les identités changeantes et fluctuantes des personnages à l'œuvre dans toutes les

---

[1] Filmographie non exhaustive

- 1906 : *La Porteuse de pain*, de Louis Feuillade (version répertoriée mais non retrouvée)
- 1912 : *La Porteuse de pain*, de Georges Denola
- 1914 : *Petronille, porteuse de pain,* de Roméo Bosetti.
- 1916 : *La Portatrice di pane*, de Giovanni Enrico Vidali
- 1923 :*La Porteuse de pain*, de René Le Somptier, adapté par Germaine Dulac
- 1934 : *La Porteuse de pain*, de René Sti
- 1934 : *Portadora de pâo*, de René Sti
- 1949 *: La Porteuse de pain,* de Maurice Cloche
- 1950 : *La Portatrice di pane*, film italien de Maurice Cloche.
- 1963 :*La Porteuse de pain*, de Maurice Cloche (autre version, en couleur)

. 1973 : *La Porteuse de pain*, de Marcel Camus (ORTF, 13 épisodes de 26 minutes

Centres de ressources documentaires : BHVP ; CNC ; Cinémathèque française ; INA

[2] L'atelier international de Montréal de juin 2014 « L'autre co-présence » m'a permis d'amorcer cette réflexion à partir de l'étude comparée du roman feuilleton *La Porteuse pain*, des textes de la pièce et des relevés de mises en scènes rassemblés au fonds Art de la BHVP. Je m'y suis inspirée de l'expression « croisement des imaginaires » sous -titre de l'ouvrage *Théâtre et cinéma, Le croisement des imaginaires,* dirigé par Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

[3] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès,* Paris, Classiques Garnier, 2010. Traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar ; première parution *The Melodramatic Imagination*, 1976.

versions de *La Porteuse de pain* pourraient offrir aux spectateurs des plaisirs imaginaires qui expliqueraient le succès de ce mélodrame.

Résumer un feuilleton est une tâche difficile. Les adaptations filmiques, inscrites dans de longs métrages conçues pour la durée d'une séance, excellent à condenser une intrigue pleine de rebondissements. Ici je partirai du résumé de la version de Giovanni Enrico Vidali, *La Portatrice di pane*, film d'abord produit et diffusé en Italie en 1916 et restauré en 2014 dans sa version française pour le colloque de Cerisy-la-Salle[4], tel qu'on peut le lire dans le catalogue des collections du CNC, rédigé par des documentalistes à partir de l'élément conservé[5]. Ce résumé met l'accent sur les deux principaux protagonistes, Jeanne Fortier injustement condamnée de vol, meurtre et incendie, et Jacques Garaud, le vrai coupable. Le roman initial de 600 pages complexifie cette simple trame en multipliant personnages secondaires et péripéties, de même que le film de plus de 4 heures, distribué en épisodes, réalisé en 1923 par René le Somptier d'après une adaptation de Germaine Dulac, ou bien encore la version télévisée de 13 épisodes de 26 minutes réalisés par Marcel Camus en 1973[6]. Pourtant de la succession des différentes versions de *La Porteuse de pain* se dégagent des récurrences qu'on retrouve dans ce résumé :

> A la fin du XIXe siècle, Jeanne Fortier, une veuve qui élève seule ses deux enfants, travaille comme concierge dans l'usine de Jules Labroue à Alfortville. Elle est courtisée par le contremaître Jacques Garaud, dont elle repousse les avances. Celui-ci, pour se venger, vole un projet d'invention de son patron, incendie l'usine et tue Jules Labroue en faisant accuser Jeanne. Après avoir tenté de prendre la fuite, la malheureuse est arrêtée et condamnée à perpétuité. Vingt ans plus tard, elle réussit à s'évader de la prison de Clermont et, sous une fausse identité, devient porteuse de pain. Pendant ce temps, son fils Georges a fait des études d'avocat, tandis que sa fille Lucie est devenue couturière. De son côté, Jacques Garaud a fait fortune dans l'industrie –aux Etats-Unis- en prenant l'identité d'un mort. De retour en France il veut marier sa fille avec un ingénieur qui n'est autre que le fils de Jules Labroue, son ancienne victime. Mais les plans de Garaud ne se déroulent pas comme prévu et son passé de criminel est mis à jour par une fripouille qui le fait chanter. Au fil des événements, Jeanne, innocentée, retrouve enfin ses enfants, tandis que Garaud est arrêté. Il se pendra dans sa cellule.

---

[4] *La Portatrice di pane* copie nitrate restaurée pour le colloque de Cerisy-la-Salle « Les spectacles populaires » 2014, fut diffusée d'abord en Italie en 1916 (mais aussi en France et en Allemagne, sans doute après la première guerre mondiale)

[5] L'élément conservé en l'occurrence incomplet et d'une durée d'environ une heure. Le catalogue précise en mots clés « chantage ; criminel ; erreur judiciaire ; innocence ; séparation » et indique « Genre général : Fiction ; Genre précis : Drame, Mélodrame ».

[6] Les plaisirs du feuilleton ne sont malheureusement pas visibles actuellement dans la version 1923 de René Le Somptier. De ce film de plus de 4 heures, distribué en épisodes, et proposés en format 9.5 mm aux amateurs, nous n'avons pu voir, à la visionneuse, qu'une version condensée de 1h 30, grâce au CNC . Cette version feuilletonnesque nous a paru passionnante, et son parti pris de situer *La Porteuse de Pain* dans le Paris des années 1920 en recourant à des décors naturels et des images parfois quasi documentaires, plus créatif visuellement que la version en costumes d'époque réalisée par Marcel Camus pour la télévision française (mais qui continue sur Internet d'intéresser et de susciter des commentaires). Nous n'avons pas pu analyser la version radiophonique du feuilleton diffusé au Canada.

Jacques Garaud, alias Paul Harmant industriel qui fit fortune en Amérique, ne se pend pas dans sa cellule dans les diverses versions proposées : il se suicide dans son bureau, ou est emprisonné... Cependant, en leur fin, toutes les adaptations du roman révèlent qu'il est le vrai coupable qui doit être puni des crimes dont Jeanne Fortier a été injustement accusée. Il est difficile de voir dans *La Porteuse de pain* un « socialisme romantique » par lequel « les traîtres étaient généralement des propriétaires ou des industriels »[7] quand ici le traître est un ouvrier, certes contremaître mais sûrement pas un nanti, qui après avoir assassiné son patron fait injustement condamner une femme du peuple.

1. Imaginaires conflictuels

Le terme « imaginaire » convoque ici une lecture politique au sens large. Cette démarche s'apparente à celle de Robert Lang, qui en ouverture de son ouvrage *Le Mélodrame américain* déclare sa « tentative de mettre au jour les soubassements idéologiques du mélodrame en tant que forme sociale »[8] et précise que « le mélodrame [est] une esthétique qui traite des contradictions idéologiques »[9]. En France, à la fin du XIXème siècle et plus tard en ses diverses versions, *La Porteuse de pain* confronte des personnages issus de couches populaires à la bourgeoisie industrielle montante.

a) Tradition vs modernité

La comparaison du roman feuilleton à la pièce de théâtre, l'examen des didascalies et des relevés de mise en scène du fonds ART permet de constater la valorisation théâtrale des petits métiers à la fin du XIXe siècle, ceux du vieux Paris populaire, au détriment de l'imaginaire industriel pourtant au cœur du drame qui commence dans une usine. L'héroïne, Jeanne Fortier, gardienne de cette usine, est injustement accusée d'incendie, du meurtre de son patron et du vol de son invention brevetée. Le choix de ne pas représenter dans la pièce de théâtre la vie à l'usine et l'usine en flammes aurait pu être lié à des contraintes techniques. Cependant la pièce est écrite à une période où notamment le music-hall affectionne les grands tableaux à effets de lumière : un décor d'usine et la mise en scène de son incendie étaient tout à fait possibles. Les coauteurs de la pièce, Xavier de Montépin et Jules Dornay, adaptent le roman-feuilleton à un espace théâtral qu'ils connaissent bien, le théâtre de l'Ambigu, associé alors aux endroits où se croisent les classes sociales, et ceci dès la Restauration comme l'indique Brooks :

> «L'Ambigu-Comique, la Gaîté, et tout particulièrement la Porte Saint-Martin, s'offraient comme des théâtres luxueux où l'on pouvait être vu sans gêne. Le mélange de strates sociales qui prenaient plaisir au mélodrame était prêt pour

---

[7] Peter Brooks, *op.cit,* p.112

[8] Robert Lang, *Le Mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minelli*, ouvrage traduit de l'anglais par Noël Burch Paris, L'Harmattan, 2008, p.17

[9] *Ibid.,* p.20

une nouvelle esthétique théâtrale et même l'exigeait bien avant que le Théâtre-Français ne soit, lui, prêt à ce changement »[10].

La prise en compte de la mixité sociale du public parisien de l'Ambigu pourrait expliquer le fait que les coauteurs de la pièce privilégient les tableaux spectaculaires de lieux porteurs de tradition, un presbytère, un restaurant populaire « Le Rendez vous des Boulangers, » et la rue Git-le-cœur symbole du vieux Paris, reléguant hors-scène l'imaginaire industriel.

Sur scène, dans *La Porteuse de pain*, les événements spectaculaires marquant le spectateur par leur dimension plastique, visuelle et musicale sont les représentations traditionnelles, stéréotypées, du peuple de Paris et des lieux qu'il fréquente. Si le théâtre « élabore le modèle réel et vivant d'une pratique imaginaire, la scène donne à vivre moins une lecture/transposition qu'une expérience évènementielle ouverte »[11] les coauteurs de la pièce ont choisi de proposer à leur public l'expérience du connu : le réalisme s'appuie sur la confirmation d'un imaginaire déjà en place, celui d'un Paris de carte postale, de l'iconographie de petits métiers largement diffusée à la fin du XIXe siècle.

En revanche, la première partie du roman feuilleton et les nombreuses adaptations filmiques qui accompagnent ou suivent les performances théâtrales ne gomment pas la représentation de l'usine et du milieu ouvrier auquel appartient Jeanne Fortier et dont Jacques Garaud est issu.

b) contradictions et négociations

Peut-on attribuer les choix esthétiques voire idéologiques à la spécificité d'un médium ou au public attendu au Théâtre de l'Ambigu ? Sans doute Xavier de Montépin et Jules Dornay ont-ils aussi mis en scène leur propre imaginaire politique, soucieux de paix sociale en une période troublée, moins de vingt ans après le siège de Paris par les Prussiens (1870) et la Commune (1871). Seule une phrase du roman feuilleton (rappelons ici que son seul auteur est Xavier de Montépin) évoque ce contexte. « On était en 1870, l'année terrible ».[12] Ces évènements historiques ignorés dans la pièce de théâtre sont à peine évoqués dans le roman et les films. Ils le sont surtout via l'incendie de la Salpêtrière où Jeanne Fortier, devenue folle est internée. Le choc émotionnel provoqué par l'incendie de l'hôpital, écho pour Jeanne de l'incendie de l'usine dont elle fut injustement accusée, lui permet de sortir de la folie, de retrouver la raison, la

[10] Peter Brooks, *op.cit,* p. 115. Signalons ici que l'Ambigu-Comique situé sur le boulevard du Temple à Paris brûle en 1827. Le théâtre de l'Ambigu fut reconstruit en 1828 sur le boulevard Saint-Martin.
[11] André Helbo, *L'Adaptation, Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 98
[12] Xavier de Montépin, *La Porteuse de pain*, éditions du groupe ebooks, publication originale 1884, chapitre XIV p. 175

mémoire de son nom et de son passé.[13] Les gros plans du visage de Jeanne proposés par les films insistent sur cette dimension psychologique. *La Porteuse de pain* privilégie itinéraire individuel et trauma psychologique, au détriment d'un contexte historique spécifique, occulté, gommé.

L'itinéraire narratif des personnages issus de classes populaires montre que nombre d'entre eux seront intégrés à la bourgeoisie. Il en va ainsi des enfants de Jeanne dont le fils Georges sera avocat tandis que Lucie, sa fille couturière, épousera Lucien Labroue devenu industriel comme son père. Pour tous deux cela constitue une réussite vertueuse. En revanche le contremaître Jacques Garaud, parvenu au statut de patron d'industrie après avoir volé, tué et incendié, sera condamné. En bref le récit de *La Porteuse de pain* décline les vertus d'une méritocratie. L'analyse de Jean Mitry, « le mélodrame ignore la lutte des classes mais point du tout la *différence* de classe sur laquelle il se fonde »[14] est parfaitement illustrée dans le choix des décors. Si par nécessité technique d'alternance aux tableaux grandioses du Paris populaire, la pièce représente la bourgeoisie dans des intérieurs simples quant à leur disposition mais riches par leurs tentures, matériaux et mobiliers, nombre de films n'ayant pas les contraintes techniques du théâtre se plaisent à représenter les intérieurs magnifiques du domicile de Paul Harmant notamment lors du bal qu'il offre à sa fille Mary. En 1923 Le Somptier filme ce bal dans un grand salon bourgeois. René Sti associe en 1934 mobilier moderne, palmiers et musique de jazz dont les saxophones se fondent un instant aux sons du tableau précédent, musique traditionnelle et chant de Fernandel dans le restaurant populaire « Le rendez-vous des Boulangers ». En 1949 Maurice Cloche situe le bal dans un palais italien accompagné du son de valses viennoises, et plus tard dans sa version française de 1963 en couleur, dans des intérieurs grand-bourgeois décorés de toiles de maîtres. Les spectateurs voient, en alternance, l'usine, le « Rendez vous des boulangers », la mansarde de Jeanne Fortier, les rues de Paris. On retrouve dans cette alternance la proposition de Thomas Elsaesser : « Le mélodrame a toujours privilégié des modes de représentation de la contradiction et de la négociation du conflit» .[15] Classes populaires et bourgeoisie cohabitent dans l'alternance de leurs représentations, lesquelles, pas plus que le récit, ne les opposent vraiment dans *La Porteuse de pain*. Plutôt qu'un conflit ouvert entre peuple et bourgeoisie on y discerne contradictions et négociations.

---

[13] Il faut signaler ici que Jean-Martin Charcot est nommé à la Salpêtrière en 1862, y donne des leçons dès 1866, et que les auteurs sont très probablement informés de ses théories sur le revécu d'un trauma.

[14] Jean Mitry, *Histoire du cinéma,* Paris, éditions universitaires, 1981, p.593. Cité par Robert Lang *op. cit* p.129.

[15] Thomas Elsaesser « Le mélodrame : entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime » *in* Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir.), *Le mélodrame filmique revisité, Revisiting Film Melodrama,* Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2014, p. 34

2- Imagination mélodramatique

L'ensemble des adaptations de *La Porteuse de pain* structuré autour des mésaventures de Jeanne Fortier combattant pour retrouver les enfants dont elle a cruellement été séparée par les crimes de Jacques Garaud, caractérise l'« imaginaire mélodramatique » que Peter Brooks a tenté de cerner. Reliant la modernité du mélodrame à la révolution française il souligne : « Il ne peut y avoir de réconciliation finale, car il n'existe plus de valeur transcendantale réconciliatrice. Il existe en revanche un ordre social à purger, un ensemble d'impératifs éthiques à éclaircir »[16]. De fait la fourberie criminelle de Jacques Garaud est vaincue par la ténacité vertueuse de Jeanne Fortier.

a)Le destin n'est plus affaire divine mais terrestre

La notion de personnages agents de leur destinée parcourt les textes les plus récents concernant le mélodrame. « Contrairement à la tragédie le mélodrame reconnaît que la misère humaine n'est pas inévitable » affirme Robert Lang[17]. En France, développé après la révolution, le mélodrame prône des vertus semblables à celles de la religion chrétienne mais sans la notion de transcendance et hors la sphère du sacré. L'itinéraire de Jeanne Fortier est de ce point de vue exemplaire. Son arrestation au presbytère entre policiers et abbé, sabre et goupillon, constitue le point de départ de son drame. Des valeurs éthiques sous-tendent les actions de Jeanne, même si celles-ci sont parfois transgressives des institutions qui l'ont abandonnée. Lecteurs et spectateurs peuvent discerner une défiance de l'Etat et de l'Eglise en diverses situations, mise en exergue dans les dialogues de Maurice Cloche en 1963 :

> Le curé : « [….]si votre cœur est pur Dieu ne vous abandonnera pas
> Jeanne : Il m'a déjà abandonnée. »

Et Jeanne des juges :

> « […] trop loin des accusés pour lire dans leurs yeux et les mots, ça les laisse indifférents. «

Abandonnée de Dieu, victime d'un défaut de justice, anéantie, folle, amnésique pendant plus de dix ans, Jeanne Fortier se reconstruit contre le destin et la loi terrestre en s'échappant déguisée en bonne sœur. Le roman et plusieurs films jouent de cette image transgressive : la bonne sœur gardienne de prison est endormie par le vin que lui fait boire Jeanne dans le roman, elle est droguée à l'opium dans le film de Le Somptier, dépouillée de son habit religieux et de sa cornette dont Jeanne se costumera. De fait Jeanne ne semble guère pratiquante d'une religion (si ce n'est dans la version 1950 produite en Italie et filmée par Maurice Cloche réalisateur catholique)_ni ne semblent

[16] Peter Brooks *op..cit*.p.27
[17]« …unlike tragedy, melodrama recognizes that human misery is not inevitable ».
Robert Lang, « Deconstructing Melodramatic « Destiny », *Film Journal* 1, Sercia, 2010, p.4.

l'être ses enfants vertueux. La fin de *La Porteuse de pain* célèbre une bourgeoisie apparemment sans conviction religieuse, confiante dans le progrès et l'avenir.

b) victime et (in)justice

L'empathie du spectateur envers Jeanne Fortier se construit d'abord sur son statut de victime. Nombre d'analystes du mélodrame insistent sur la victime comme personnage principal du genre, telle Linda Williams :

> « Si les registres émotionnels et moraux sont convoqués, si l'œuvre nous invite à ressentir de la sympathie pour les vertus des victimes, si la trajectoire narrative est orientée vers la preuve et la révélation de l'innocence de la victime plutôt que par les causes psychologiques et les motifs des actions, alors le mode opératoire est bien celui du mélodrame »[18].

Jeanne Fortier, alias Lise Perrin vertueuse porteuse de pain, vaincra Jacques Garaud alias Paul Harmant incarnation du mal. Ce combat (laïque donc) prend le pas sur la psychologie des personnages et s'inscrit à l'ère du positivisme. La preuve matérielle de l'innocence de Jeanne, une lettre passionnée de Jacques Garaud adressée à Jeanne et dans laquelle il se dénonce lui-même, enfouie dans un cheval en carton jouet du fils de Jeanne, prend toute sa place. Le cheval, qui contient la preuve de l'innocence de Jeanne, est présent dans tous les dialogues du roman et de la pièce, visuellement représenté dans tous les films. Cette preuve matérielle est nécessaire à la victoire du bien sur le mal, au verdict de la justice laïque, à la conclusion. Un tracé narratif sans psychologie complexe sauve la victime, figure toujours actuelle de « la victime revendiquant ses droits »[19], héroïne populaire.

3- Tribulations et identités fluctuantes

La question de jeux d'identités en cette période où la révolution industrielle est perçue comme un espoir et une menace est au cœur de *La Porteuse de pain.* Je n'oublie pas que travestissements et fausses identités ont une longue tradition littéraire et théâtrale, mais je m'attarderai ici à analyser leurs rapports aux enjeux du mélodrame. En effet si la résolution de l'intrigue de *La Porteuse de pain* passe par la révélation du coupable et la réhabilitation de la victime, elle est liée à la révélation d'identités longtemps cachées : celle de Jeanne Fortier, devenue Lise Perrin porteuse de pain, celle de Jacques Garaud devenu Paul Harmant riche industriel. Bien vite traité en fin, ce rétablissement « identitaire » conclut de nombreuses péripéties.

---

[18] « If emotional and moral registers are sounded, if a work invites us to feel sympathy for the virtues of beset victims, if the narrative trajectory is ultimately more concerned with a retrieval and staging of innocence than with the psychological causes of motives and action, then the operative mode is melodrama. » Linda WILLIAMS « Melodrama Revised » , in *Refiguring American Film Genres : History and Theory,* ed..Nick Browne (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1998), p.42.

[19] Thomas Elsaesser transporte la figure mélodramatique de la « victime revendiquant ses droits » à la télévision contemporaine, *op cit* p .38.

a) Parcours vertueux et confirmation d'identité

En premier lieu signalons que les enfants de Jeanne ne sont que prénoms (Lucie, Georges) tout au long du récit et ne retrouvent leur nom de famille qu'à la fin. Leur parcours caractérise les vertus célébrées en cette fin du XIXe siècle. Lucie, cousette travailleuse et honnête, refuse catégoriquement l'argent que Garaud lui offre pour qu'elle renonce à Lucien Labroue dont la vertu sait résister aux avances de la riche héritière Mary, fille de Garaud, alias l'industriel Paul Harmant. Cette « seconde génération » incarne la version vertueuse du progrès, couronnée d'une ascension sociale. Les enfants de Jeanne, veuve d'ouvrier, gardienne d'usine, réussiront. Georges, sera avocat tandis que sa sœur Lucie, couturière, n'aura plus à travailler puisqu'elle épouse Lucien Labroue lequel, comme son père assassiné, dirigera une usine.

Au quasi manque de complexité psychologique de ces personnages incarnant les vertus de travail et un esprit positif tourné vers l'avenir, fait écho celui de Cricri et Tête en Buis, garçons de la boulange, amis de la porteuse de pain et figures d'un peuple parisien figé dans des représentations de cartes postales et les discours gouailleurs que la pièce de théâtre se délecte à rendre tout à fait savoureux, comme on enregistre une langue qui pourrait se perdre. Plusieurs réalisateurs s'emparent des images de ce duo de garçons boulangers en chemise traditionnelle rayée, farceurs à la gestuelle parfois comique : Le Somptier en 1923, Sti en 1934, ce dernier confiant le rôle de Tête en Buis à Fernandel qui chante et mène la danse au « Rendez –vous des boulangers » ; toutefois Cloche, dans sa dernière version de 1963, limite à quelques plans l'apparition de ces personnages secondaires. CriCri et Tête en Buis – qui ont surnommé l'héroïne du respectable sobriquet de « Maman Lison » - ont une identité à jamais figée dans leurs surnoms populaires. Leurs valeurs morales inébranlables, certes indispensables au mélodrame, en font des personnages qui rejoignent la ligne droite, simple tracé de la vertu obstinée, incarnée par l'héroïne. Elsaesser indique :

> «Le mélodrame traditionnel tend à créer une sphère publique par la représentation spectaculaire de l'entêtement. Toutefois, il organise la lisibilité de la vertu dans le but de mettre en scène non pas des victimes, mais l'intégrité elle-même en ce qu'elle correspond à la représentation collective de l'intégrité individuelle. »[20]

On pense ici à l'entêtement de Jeanne Fortier à retrouver ses enfants autour duquel s'organise l'ensemble du récit de *La Porteuse de pain*, mais aussi à l'amitié indéfectible que lui vouent CriCri et Tête en Buis, à ses enfants admirables de courage et d'intégrité, au curé qui les accueillit, au peintre Castel qui sut brosser sur un tableau l'arrestation au presbytère de la jeune veuve encore proche de son fils Georges, petit garçon tenant un

[20] *Ibid.* p.38

cheval de bois. Toute une galerie de personnages secondaires bienveillants, plus ou moins développés selon les adaptations, facilitent «la lisibilité de la vertu ».

b) Parcours tortueux et identités fluctuantes

Jeanne Fortier « s'entête » à retrouver ses enfants et à ce que justice soit rendue. Les nombreux obstacles qu'elle affronte la conduisent à adopter plusieurs identités : mère, veuve séduisante et courtisée, folle, internée, prisonnière qui s'évade déguisée en bonne sœur, puis Lise Perrin femme à la recherche d'un emploi, porteuse de pain, « Maman Lison » , mère retrouvant ses enfants et enfin son nom réhabilité de Jeanne Fortier. Ce parcours n'est pas sans aventures tout à fait susceptibles de passionner lecteurs et spectateurs.

Tout autre est l'itinéraire de Jacques Garaud, l'envers de Jeanne, contremaitre ambitieux, intelligent et retors qui choisit de prendre une fausse identité, celle de l'ingénieur Paul Harmant qui fait fortune aux Etats-Unis et réapparait à Paris vingt ans plus tard accompagnée de sa fille Mary. Son amour pour elle le conduit à sa perte ; en effet il accepte de revenir en France pour satisfaire le désir de sa fille malade de tuberculose, cette faiblesse le dote d'une complexité psychologique et le met en danger ; c'est encore pour satisfaire Mary qu'il tente de corrompre puis d'assassiner Lucie fiancée à Lucien Labroue dont Mary est amoureuse. Si bien qu'en dépit du mal qu'il incarne (il tentera aussi de faire assassiner Jeanne Fortier livrant du pain rue Git-le-Cœur) le personnage de Garaud intrigue. Même si, les codes du mélodrame étant connus, on sait qu'il sera *in fine* condamné, les voies qu'il emprunte constituent des ressorts dramatiques captivants. La révélation de la véritable identité du faux ingénieur-industriel Harmant, est effectuée selon les versions par Jeanne Fortier elle-même, par ses enfants ou la police. Dans tous les cas c'est par ce rétablissement d'identité que passe la résolution du drame.

L'opposition simple et binaire du Bien et du Mal ennuierait certainement le lecteur ou spectateur à la fin du XIXe tout comme au XXe siècle s'il n'y avait pas péripéties et transformations identitaires. Dès 1884 Xavier de Montépin intitule la deuxième partie de son roman feuilleton, « Les métamorphoses d'Ovide ». Ovide est le cousin du vrai Paul Harmant, découvrant la supercherie de Jacques Garaud, il le fait chanter. Ovide incarne le plaisir de se déguiser et de changer de rôle ; il est celui qui traverse les milieux et frontières (il se rend aux Etats-Unis), assume toutes les faiblesses humaines (maître chanteur, il hérite de l'usine américaine de Garaud mais fait faillite pour dettes de jeux et complote ensuite avec lui des assassinats à Paris). Il aime séduire les filles et trompe son monde ; maître dans l'art du déguisement, il infiltre « Le rendez-vous des boulangers » et le milieu des ouvriers de la rue Git-le-Cœur. Tout comme le roman s'appuie sur ses « métamorphoses » pour multiplier les intrigues et les dialogues cyniques et drôles, certains films représentent Ovide avec délices. C'est déguisé en Turc et porteur d'une fausse moustache que Le Somptier choisit en 1923 de le présenter sur le bateau se rendant à New-York ; incarné par Jean Tissier dans la première version de

La Porteuse de pain réalisée en 1950 par Maurice Cloche, Ovide arrive au bal déguisé en magicien chinois, la bizarrerie de son costume dans ce magnifique palais italien nous régale, comme il semble régaler l'acteur qui le porte.

Du roman au film et à la série télévisée, nombre de versions de *La Porteuse de pain* s'emparent du personnage d'Ovide pour divertir -et peut être troubler. En 1973 l'ORTF confie son rôle à Sim, et le présente comme un joyeux travesti qui allège une mise en scène en costumes historiques parfois didactique. Ovide contredit les bonnes intentions de *La Porteuse de pain.* Il est aussi celui qui échappe à la justice, et selon les versions, à de lourdes condamnations. Léger, déraciné, changeant volontiers d'identité, insaisissable, parfois malveillant, il trouble les spectateurs et les divertit. Pourtant, comme Jacques Garaud dont il est à la fois le maître chanteur et le complice, il rappelle la présence de personnages troubles et complexes susceptibles de mettre des vies en péril.

Conclusion

Les tribulations de *La Porteuse de pain* convoquent de nombreuses situations et personnages qui s'actualisent et s'incarnent différemment d'un medium à l'autre ou plutôt d'une version à l'autre. Car il est probable que nombre de spectateurs des premières adaptations théâtrales avaient lu le roman et que les premiers films se sont nourris et du roman et des représentations scéniques.

Au personnage d'Ovide que je viens d'évoquer, s'ajoutent ou disparaissent des personnages secondaires, bien plus nombreux dans les feuilletons qui jouent sur un « retardement de l'équilibre[21] », de la résolution de l'intrigue. Ces feuilletons (romanesques, filmiques, radiophoniques, télévisés) ont connu un grand succès mais les adaptations à durée construite et plus brève ont été tout autant appréciées, sans doute parce que chacune d'entre elles a su jouer des échappées proposées par une intrigue fourmillant de situations imprévues et de personnages traversant divers milieux.

Ce constat conduit à souligner les plaisirs du mélodrame. La confrontation claire entre vertu et malhonnêteté passe par des retardements, des tribulations diverses voire des transformations identitaires, autorisant l'exploration imaginaire de la vie quotidienne du lecteur ou du spectateur.

*Remerciements à Josette Le Berre, professeure de théâtre, présidente de l'Atelier théâtre du Tourtour qui m'a accompagnée et éclairée dans les recherches sur le fonds ART (Association des Régisseurs de Théâtre) à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et au CNC, et à Béatrice de Pastre, directrice des collections du CNC.

[21] Elsaesser *op cit* p.35