**Line@editoriale**
ISSN : 2107-7118

**| 2025**
**Numero 17|2025**

# Le roman-feuilleton italien : un opportunisme littéraire d'importation française ?

**Emma Laumont**

http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2467

Emma Laumont, « Le roman-feuilleton italien : un opportunisme littéraire d'importation française ? », *Line@editoriale* [], | 2025, 21 mars 2025, 22 avril 2025.
URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2467

# Le roman-feuilleton italien : un opportunisme littéraire d'importation française ?

**Emma Laumont**

Introduction
1.Le roman-feuilleton
1.1 Aux origines du genre
1.2 Les pratiques du genre
2. L'importation en Italie
2.1. Les raisons d'une importation massive
2.2 Les rouages de l'importation.
3. Les principaux représentants italiens
3.1 Francesco Mastriani, héritier d'Eugène Sue.
3.2 Le cas de Carolina Invernizio
Conclusion
Bibliographie

p. 76-91

## Introduction

1 La littérature circule souvent de façon très inattendue : les auteurs et éditeurs ne peuvent qu'espérer avoir le succès escompté, mais l'issue que connaîtra leur œuvre est bien incertaine. On s'imagine aujourd'hui que les grands noms de la littérature ont été immédiatement appréciés par leurs pairs et que l'on se souvient de tout écrivain qui le mérite. C'est bien évidemment loin de la réalité puisque la réussite de certains textes est parfois due au simple hasard. L'approche la plus commune est d'ordinaire celle qui prend en compte un groupe d'intellectuels établis et s'y cantonne, sans se demander comment ils se sont établis, ni comment des « événements d'opportunité invisibles »[1] façonnent le paysage littéraire. Ces situations d'opportunité sont présentes partout et visibles à qui veut bien les voir, pourvu qu'on s'y intéresse. Le jeu des influences explique également ces opportunités, phénomènes de mode certes mais aussi manifestation de

centres d'intérêt communs. Les liens culturels entre les pays européens s'affranchissent des frontières et offrent autant de stimulations. Elles concernent aussi bien sûr l'appropriation littéraire et deux pays aussi proches que la France et l'Italie en sont un bon exemple, notamment au XIX^e^ siècle, siècle charnière en littérature.

2 Il est primordial de rappeler qu'au XIX^e^ siècle, l'Italie est une « périphérie littéraire »[2] dans la mesure où elle importe énormément de romans et en exporte peu. Aussi le marché est-il saturé par les nouveautés françaises. Ce phénomène d'invasion est double : d'une part, il y a les lecteurs francophones, qui recherchent les romans en langue originale, et de l'autre les lecteurs qui apprécient les productions provenant de l'autre côté des Alpes, poussant les éditeurs à en proposer des traductions à moindre coût.

3 En effet, cela coûte beaucoup moins cher pour un éditeur de traduire un roman français que de financer un nouveau roman italien, dont le succès auprès du public demeure incertain et aléatoire. Ainsi, il devient impossible d'envisager le roman italien sans prendre en considération le roman français, tant ce dernier est présent dans la péninsule. Au siècle précédent, les romans français circulaient déjà en Italie, au même titre que les romans anglais, mais ils étaient considérés comme appartenant à un genre mineur, destiné à ceux qui se trouvent entre les « lettrés et les idiots »[3]. Cependant, au XIX^e^, en Italie, le genre narratif fait florès notamment avec l'importation de ces romans provenant du pays de référence du genre romanesque, patrie du roman : la France. Si au XIX^e^, les critiques reconnaissent la suprématie de deux romans : *I Promessi Sposi*[4] d'Alessandro Manzoni et *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*[5] d'Ugo Foscolo, l'édition est surtout dominée par des traductions. Les romans français inspirent, aussi sont-ils traduits et lus par les Italiens ; mais ils peuvent aussi être source de frustration pour les auteurs locaux qui doutent de pouvoir les égaler et de convaincre le lecteur, les exemples précités restant des exceptions. On remarquera d'ailleurs que l'œuvre de Foscolo est très largement inspirée du chef d'œuvre de l'allemand Goethe. Adriana Chemello cite le *scapigliato*[6] Cletto Arrighi, anagramme devenu pseudonyme de Carlo Righetti, qui avoue craindre que ses romans ne plaisent pas aux lecteurs, trop habitués à lire des romans français[7].

4 Cependant, Gisella Padovani[8] affirme que la *Scapigliatura* porte le roman national à une nouvelle phase de son existence, plus moderne. Elle donne la preuve de cette influence française, dont certains *Scapigliati* tirent le meilleur afin de faire évoluer la forme narrative. Elle évoque le Scapigliato Giuseppe Rovani qui publie un roman, *Cento Anni*[9], dans lequel il reprend « la formule diégétique du roman de Scott et Manzoni » […] « en revisitant à la lumière des leçons de Balzac, de Sue, de Féval », tout en prêtant une grande attention au réalisme. D'ailleurs, Cletto Arrighi lui-même s'inspire des auteurs français, puisqu'il publie en 1880 *Nana a Milano*[10], directement en lien avec le *Nana* de Zola. Cameroni écrit au chef de file du Naturalisme : Cletto Arrighi a publié « ce nouveau roman qui voudrait s'allier à votre *Nana*. L'auteur italien suppose que l'ex maîtresse de Muffat et Comp. ait pri domicile à Milan [sic], pendant les deux années, sur lesquelles votre roman se tait. La préface et quelques scénes [sic] sont naturalistes, mais dans l'ensemble *Nanà a Milano* est un roman manqué »[11]. Comme lui, nombreux sont les auteurs qui tiennent compte des modes littéraires lors de l'écriture de leurs textes. La quête du succès amène à reprendre des thématiques appréciées du public, à profiter du pouvoir de diffusion qu'est la presse pour toucher le plus de lecteurs possibles et bénéficier d'un vent porteur.

5 L'importation des romans est déjà une forme d'opportunisme littéraire en soi, mais un exemple beaucoup plus parlant est celui des romans-feuilletons. La désignation « feuilleton » dérive du mot « feuillet », qui indique les deux parties d'une feuille pliée de façon à former deux pages, ce qui souligne d'emblée la brièveté de la publication et sa conception singulière. La notoriété dont jouit le roman français se double ici d'un accès simplifié à la littérature. La collaboration entre journaux et auteurs est bénéfique pour les deux parties puisque le romancier y gagne en reconnaissance et que le journal fidélise ses lecteurs. Ainsi, ce nouveau modèle se développe rapidement en Italie et envahit l'espace éditorial.

# 1.Le roman-feuilleton

## 1.1 Aux origines du genre

6 Le roman-feuilleton naît au XIXe siècle en France. Il prend son essor en 1836, de façon quasi-simultanée dans deux journaux : *La Presse* d'Émile de Girardin et *Le Siècle* d'Armand Dutacq[12]. Comme son nom l'indique, il s'agit de la publication d'un roman sous forme de feuilleton. Souvent considéré comme un sous-genre, populaire, parfois méprisé, on trouve pourtant parmi les feuilletonistes des grands noms de la littérature, comme Balzac, Maupassant, Gautier ou Dumas dans les grands journaux de l'époque, les quotidiens *Le Siècle*[13] et *La Presse*[14], ou Châteaubriand, au *Mercure de France*[15].

7 Cette publication en épisodes est souvent la première étape avant un tirage en volume tout en assurant des premiers revenus à ces auteurs. Ainsi, le genre bénéficie d'un avantage indéniable : le public y a accès plus facilement, dans des quotidiens à bas coût, pour un temps de lecture régulier mais réduit. Cela permet une démocratisation de la lecture d'un genre autrefois plutôt réservé à la bourgeoisie et une fidélisation du lectorat dans un contexte d'essor de la presse. La porosité entre journalisme et littérature n'a jamais été aussi marquée. Balzac, Maupassant, Zola en sont des collaborateurs réguliers et n'hésitent pas à mettre en scène le monde de la presse dans leurs œuvres. Dans *Les Illusions Perdues*[16], Balzac met en scène ce monde du journalisme qu'il connaît bien par ailleurs. Les jeunes gens souhaitent en faire un tremplin pour se faire d'abord un nom et publier ensuite leurs propres œuvres. Lucien de Rubempré reste l'archétype du jeune ambitieux. Balzac sera d'ailleurs une source d'inspiration pour beaucoup d'auteurs italiens, comme le feuilletoniste Luigi Natoli[17] par exemple. Charles Simon dans sa *Vie Parisienne*, rappelle l'engouement que suscitent ces productions. Il ne faut pas supposer, dit-il, que cette « rage d'engouement, suscitée par les *Mystères de Paris*, fût restreinte à une classe, et à la classe la moins éclairée. Quand il paraissait périodiquement dans les débats, il fallait retenir le journal plusieurs heures d'avance, car à moins d'être abonné, il était impossible de l'avoir dans le cabinet de lecture, où on était censé le trouver » [18]. Il ajoute que tout Paris attendait fébrilement la suite des aventures narrées par les feuilletonistes : « Je peux dire sans exagération que les jours où le feuilleton manquait, il y avait comme une dépression intellectuelle dans Paris ».

8 Ces fameux cabinets de lecture sont surtout limités aux grandes villes mais confirment le succès de ces récits. D'ailleurs, Florence aura aussi son *Gabinetto di lettura*, imitation directe du modèle français, ouvert par Giampietro Vieusseux, où chaque lecteur peut venir consulter librement journaux, périodiques, gazettes, publiés non seulement en Italie mais aussi un grand nombre provenant de France, d'Allemagne ou d'Angleterre. Rappelons que Florence, capitale de la Toscane, est aussi le berceau de la langue italienne, ce qui favorise la lecture des textes publiés dans cette langue. En 1819, année d'ouverture du cabinet, il semble difficile d'imaginer la même structure à Naples, où le napolitain domine. Il faudra attendre l'unité italienne pour que la langue nationale devienne un enjeu politique. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : selon les estimations, le nombre de personnes qui maîtrisent l'italien en 1861 se situe entre 2,5 et 10 %, ce qui signifie donc qu'au minimum 90 % de la population ne parlait pas la langue nationale[19].

9 Grâce à l'intérêt que suscitent ces productions, les journaux connaissent une augmentation exponentielle du nombre d'abonnés : René Bazin disait que dans la semaine qui suivait la publication d'un feuilleton, le nombre de copies d'un journal pouvait augmenter ou diminuer de cinquante ou quatre-vingt mille copies, selon que le feuilleton rencontrait ou non les faveurs du public. Ainsi, Eugène Sue, qui connaît comme on le sait un immense succès auprès du public, fait évoluer le nombre d'abonnés du journal *Le Constitutionnel* de 3000 à 40 000 abonnés avec *Le Juif Errant*[20].

## 1.2 Les pratiques du genre

10 Citons Alexandre Dumas, Eugène Sue et Alexis Ponson du Terrail ou encore Paul Féval et Xavier de Montépin, parfois accusés de sensationnalisme, mais très suivis par le public. Ainsi, ce dernier attend avec impatience la parution de la suite des aventures des mousquetaires de Dumas ou de Rocambole, issu de l'imaginaire de Ponson du Terrail. « Les feuilletons les plus populaires se vendent à prix d'or, sont reproduits par les journaux de province et étrangers, et repris par l'édition. Les principaux quotidiens de Paris doublent leur tirage ». Après 1848, alors que la censure fait rage[21], les journaux se rabattent sur les faits divers et les romans-feuilletons se dépolitisent,

alors qu'ils étaient initialement tous « animés d'une même volonté de faire une peinture critique de la société ».

11 Ce mode de publication devient l'usage sous le Second Empire et leur qualité a tendance à se dégrader, certains auteurs bâclant leur récit afin de vendre plus vite et faire de la page. Le mépris des critiques est grandissant. Malgré tout, dans l'article du *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, cette modalité littéraire est présentée comme « un vaste ensemble différencié qui reste une mine de renseignements sur les formes d'élaboration et de diffusion de l'imaginaire collectif dans les sociétés industrielles naissantes »[22]. Le but de ces auteurs est de produire énormément, tant et si bien qu'on parle d'écriture au kilomètre. Certains n'hésitent pas à avoir recours à des nègres et ne s'en cachent pas. C'est surtout Alexandre Dumas père qui emploie ce moyen et engage des auteurs, connus ou non, pour l'aider dans son travail. L'un d'eux est Pier Angelo Fiorentino[23]. Cet auteur est d'autant plus intéressant qu'il est d'origine italienne, napolitain installé à Paris et naturalisé Français. Dumas lui demande de l'assister dans la rédaction de ses œuvres en lien avec l'Italie, que Fiorentino connaît si bien. On lui attribue plusieurs œuvres de Dumas père : *Il Corricolo*, récit de leur voyage à Naples publié en feuilletons dans *Le Siècle* de 1842 à 1843, mais aussi *Giovanna di Napoli*, l'*Ascanio* et même *Le comte de Montecristo.* Les relations qu'entretient Dumas avec la ville de Naples sont très fortes : en effet, il s'y installe, y rencontre Giuseppe Garibaldi, y fonde même un journal, *L'Indipendente*, où se forme Eugenio Torelli-Viollier, fondateur du *Corriere della Sera.*

# 2. L'importation en Italie

## 2.1. Les raisons d'une importation massive

12 Suite à l'immense succès que rencontre ce genre en France, les éditeurs italiens avisés, qui ont toujours l'œil rivé sur l'actualité littéraire, toujours à l'affût d'une nouveauté, voient une opportunité se dessiner. Adriana Chemello[24] explique que cette forme permet de regrouper littérature et journalisme afin d'augmenter les ventes. On parle de littérature de consommation et populaire parce que ce genre s'adresse

principalement aux classes les plus modestes, non moins qu'à la petite bourgeoisie qui se développe à l'époque.

13 Les récits sont souvent réalistes et prennent place dans les bas-fonds, dans un environnement pauvre, lugubre et dégradé. Ainsi, les lecteurs sont en quelque sorte consolés en lisant les tristes vies des autres et apprennent l'opposition de la vertu au vice. Adriana Chemello ajoute que l'archétype européen du genre est représenté par *Les mystères de Paris*[25] d'Eugène Sue, dont l'immense succès inspira *Ginevra o l'orfana della Nunziata*[26] de Antonio Ranieri et surtout *I misteri di Napoli*[27] de Francesco Mastriani, et toute une série de *Mystères* dans différentes villes : *I Misteri di Firenze*[28], *I Misteri di Torino*[29], *I Misteri di Milano*[30], *I Misteri di Genova*[31].

14 Les auteurs n'hésitent pas à agrémenter leurs récits de nombreux rebondissements afin de tenir le lecteur en haleine malgré la longueur des textes. Ils goûtent ainsi à un succès toujours renouvelé. L'arrivée des romans-feuilletons en Italie est beaucoup plus féconde que ne l'aurait été un réseau déjà existant. Ces textes stimulent les lecteurs et surtout les autres auteurs pour qui ces romanciers deviennent des références. Emilia Bazzocchi, traductrice du *Capitaine Fracasse*[32] de Théophile Gautier et du *Cousin Pons*[33] et *La cousine Bette*[34] d'Honoré de Balzac – et donc visiblement bien au fait de la littérature française – signe *Il moderno Rocambole*[35], bien évidemment inspirée par le personnage de Ponson du Terrail. Le choix de ce titre est dicté par la réputation de ce nom, déjà très célèbre et attractif, pouvant garantir à l'auteur et aux éditeurs des ventes importantes.

## 2.2 Les rouages de l'importation.

15 En Italie, c'est l'éditeur Sonzogno qui importe le plus de romans-feuilletons. La multiplicité des genres éditoriaux (journalistiques, littéraires, artistiques et musicaux) font apparaître la maison d'édition de Sonzogno comme la plus importante d'Italie[36]. Edoardo Sonzogno va même créer une collection dédiée aux romans de Jules Verne, *I viaggi straordinari*, dont le premier tome sera *Dalla terra alla luna*[37]. L'éditeur publie 235 romans français traduits au XIX$^{e}$.

16 On parle de *romanzo d'appendice*, mais aussi tout simplement de *feuilleton*, en français dans le texte, ce qui montre bien qu'il s'agit d'un

produit directement importé de France. Eugène Sue par exemple fera l'objet de 196 traductions publiées en volume au XIX^e^, Ponson du Terrail 75, Xavier de Montépin 55, Féval 44, Ohnet 31, De Kock 28, Malot 20, Alexandre Dumas père 18, et Émile Gaboriau 17.

# 3. Les principaux représentants italiens

17 Alexandre Dumas, Eugène Sue et Alexis Ponson du Terrail ou encore Paul Féval et Xavier de Montépin, ainsi que Paul de Kock et Emile Gaboriau figurent parmi les préférés des lecteurs de la péninsule, qui dévorent les romans-feuilletons français. Beaucoup d'auteurs italiens rappellent leurs lectures françaises, ainsi que l'influence que celles-ci a exercée sur eux. Antonio Fogazzaro par exemple, écrivain et poète, rappelle dans une de ses lettres rédigées de sa villa son engouement d'enfant pour Eugène Sue : « A otto o dieci anni palpitai sui *Mystéres du Peuple* d'Eugenio Sue »[38].

18 Peu nombreux sont les romanciers italiens qui s'aventurent dans la rédaction d'un *romanzo d'appendice*, roman-feuilleton, puisque finalement, cela coûte moins cher pour les éditeurs de faire traduire les textes en provenance de France, déjà mis à l'épreuve sur le territoire, que de payer un auteur. C'est en cela que réside tout l'opportunisme des éditeurs, qui préfèrent la traduction à la création au détriment de la littérature nationale. Malgré tout, certains Italiens s'essaient aux romans-feuilletons : Riccardo Reim, chercheur, affirme que l'écho de ce succès est tel qu'apparaissent tout à coup des imitateurs et écrivaillons qui, sollicités par des éditeurs improvisés, décident d'exploiter cette mode jusqu'à la corde[39].

## 3.1 Francesco Mastriani, héritier d'Eugène Sue.

19 Les études sur l'influence du feuilleton français en Italie semblent inexistantes. S'il existe quelques écrits théoriques sur le *romanzo d'appendice*, ils sont très peu nombreux et ne sont consacrés ni à cette influence ni aux productions françaises. On peut quand même évoquer la réflexion d'Antonio Gramsci dans *Letteratura e vita nazio-*

*nale*[40]. Membre fondateur du parti communiste italien, politologue, mais aussi linguiste et critique littéraire, il reconnaît l'importance de ce type d'œuvres sur la pensée politique italienne. La charge sociale est en effet souvent explosive, comme par exemple dans *Le Juif errant*[41], introduit en Italie par Gian Pietro Vieusseux, mais aussi dans le roman social *Les Mystères de Paris*[42], destiné à connaître un immense succès, immédiat et universel.

20 Eugène Sue, qui se dit socialiste[43], dénonce la misère qui règne dans les bas-fonds parisiens, et prend position sur plusieurs sujets polémiques. Gramsci insiste donc sur l'importance de la littérature populaire française, la plus présente en Italie, et prend également l'exemple du *Comte de Monte Cristo* de Dumas et des romans de Balzac. Pour lui, cette littérature représente un humanisme moderne, une nouvelle laïcité, qui seront représentés à leur tour par peu d'auteurs italiens : il cite Guerrazzi et Francesco Mastriani[44]. En effet, Mastriani se présente comme un véritable héritier de Sue, en ce qu'il présente Naples, comme Sue décrivit Paris, d'une façon détaillée, avec la volonté d'enquêter dans les bas-fonds de la ville.

21 Ce récit est en réalité une dénonciation sociale, teintée comme chez Sue de socialisme. Le titre lui-même, *I Misteri di Napoli*[45], est une reprise du français, *Les Mystères de Paris*. Les études de Tommaso Scappaticci[46], insistent sur l'influence qu'ont exercée non seulement Eugène Sue, mais aussi Alexandre Dumas père et Victor Hugo sur le romancier napolitain. Francesco Mastriani « eut le tort de ne pas naître en France », où il aurait pu être reconnu et mourut ainsi dans la misère[47]. Un autre exemple éloquent est la présentation que fait l'éditeur Treves de l'auteur Jarro[48] dans sa revue, en le désignant comme le successeur de Gaboriau, ou comme le « Montépin italiano », le « Ponson du Terrail d'Italia », un « Montépin e mezzo ». Dans *la Fanfulla della Domenica*, on reconnaît qu'il est devenu « pour les journaux italiens, ce que sont Malot et Montépin pour les journaux français » ou bien on le stigmatise pour son choix de s'abaisser à « de telles compositions, à la Boisgobey, à la Xavier de Montépin »[49]. Toutes ces références, qu'elles soient positives ou négatives, confirment l'importance de la littérature française en tant que référence obligée, une échelle de valeur à l'aune de laquelle on évalue les productions italiennes.

22 Dans sa préface à l'édition en volume des *Misteri di Napoli*, Mastriani dénonce le nombre écrasant d'imitations de l'immense succès de Sue, d'abord en France, puis en Italie, où la manie d'imiter les choses françaises, dit-il, fit pleuvoir des *Mystères* de toutes parts :

> Erano recentemente venuti a luce i *Misteri di Parigi* del Sue, opera che aveva cattivato le simpatie di tutta Europa, e che in piccolo spazio di tempo ebbe l'onore di numerose ristampe e traduzioni. La smania d'imitare le cose francesi, funesta debolezza in Europa tutta e massime in Italia, fece piovere *Misteri* da tutte le parti.

> Ogni paese, ogni borgata ebbe un Eugenio Sue, tanto che i *Misteri* vennero in parodia, giacché ci sono gli speculatori nelle lettere siccome nel commercio, e sono quelli appunto che sacrificano alla loro cupidigia il gusto, la morale pubblica e la riputazione degli autori.

> Nella stessa Francia ci furono, dopo i *Misteri* di Eugenio Sue, i *Veri misteri di Parigi* di Vidoq, quelli di Londra, di Vienna, di Berlino, ecc. scritti da penne francesi: insomma la maggior parte dei romanzieri si dettero a scavare nelle fogne della società per mettere in evidenza tutto ciò che nei diversi centri di civili popolazioni è di piú laido e nefando[50].

23 On peut distinguer deux périodes dans la carrière de Mastriani : la première, antérieure à 1860, illustrée notamment par la *Cieca di Sorrento* est aristocratique[51] et marquée par une recherche du pathos et du sentimentalisme[52]. La deuxième, marquée par les *Misteri di Napoli*, se distingue par un fort engagement social qui se rattache, ne serait-ce que par son titre, à la thématique du feuilleton français et à Sue.

24 Comme nous l'avons dit, Mastriani mène une enquête sociale et le narrateur donne un jugement direct sur les faits qu'il rapporte. Son but est de dépeindre toute la réalité de la société, celle des aristocrates comme celle des bas-fonds. Il se consacre aussi à la traduction depuis le français et l'anglais, ce qui influe nettement sur sa production.

## 3.2 Le cas de Carolina Invernizio

25 Carolina Invernizio[53] s'inscrit elle aussi dans le panorama de la littérature populaire. Elle signe plus de 120 romans et rencontre un succès immense. À partir de 1877, elle publie son premier roman en feuilletons dans *Il Corriere della Sera*, journal fondé un an plus tôt par Eugenio Viollier-Torelli, qui publiait déjà des romans-feuilletons, mais uniquement traduits depuis le français. Le but était de procurer de fortes émotions et de tenir en haleine le lecteur afin de le fidéliser. Pendant des années, ce quotidien sera le principal fournisseur de ce type de littérature en Italie. Cent vingt-trois de ses romans publiés en volumes après la publication en feuilletons seront édités par Adriano Salani. Elle représente la parfaite maîtresse de maison bourgeoise, ce qui lui permet sûrement d'être acceptée en tant que femme écrivain par les classes moyennes et bourgeoises.

26 Dans son œuvre, on retrouve l'importance de la famille, mais elle parle aussi d'adultère, d'enfants illégitimes. Ses livres sont marqués par la morale bourgeoise et un sentimentalisme populaire. La langue qu'emploie la romancière est simple et surtout fortement marquée par les gallicismes. Elle reflète le lien intime qu'entretiennent les deux pays voisins mais surtout les changements, l'évolution qu'expérimente la péninsule à cette période, déchirée entre le passé riche d'une langue précieuse, vieillie, celle de Dante et Pétrarque, et l'influence des pays européens et surtout de la France, qui suggère grâce à l'importation de sa littérature un nouveau vocabulaire. Ainsi, Invernizio ne manque pas de subir cette influence. La structure de son roman est en tout point similaire à celle des feuilletons français : délit, puis péripéties, jusqu'à arriver enfin au procès réparateur.

27 D'ailleurs, on reconnaît en elle la descendante de grands feuilletonistes français. Giovanni Papini, auteur et critique littéraire écrira à sa mort : « salutiamo nella spenta Carolina la prima e massima emula nostrana dell'immortale Ponson du Terrail »[54]. Le journal littéraire *Il Marzocco* lui rend également hommage en la qualifiant d'héritière directe de Xavier de Montépin, d'Emile Gaboriau et de Jules Méry[55]. En effet, si l'autrice connaissait bien les romanciers italiens comme Alessandro Manzoni, Giovanni Verga, Massimo D'Azeglio ou Francesco Guerrazzi, elle se forme aussi avec ses lectures de Victor Hugo, Eu-

gène Sue, Alexandre Dumas, Georges Ohnet, Octave Feuillet ou Alexis Ponson du Terrail, ce qui explique l'influence marquée de la littérature française, et surtout des feuilletonistes, sur sa production, mais aussi celle de son confrère Francesco Mastriani, à qui elle emprunte le titre *La Sepolta viva*.

28 Dans ses romans, comme d'ailleurs dans ceux d'Eugène Sue, on retrouve une dénonciation féroce des injustices sociales, mais elle est toujours contrebalancée, voire atténuée par son caractère bourgeois. En effet, ses livres doivent être moraux et avoir un dénouement heureux. Les trames sont souvent identiques, les héros manichéens et le final renversant, inattendu et moralisateur. Ces romans sont destinés à la petite bourgeoisie qu'ils doivent divertir. Elle suit le mouvement français et l'on retrouve dans ses œuvres le même goût pour le macabre et la violence : les lecteurs veulent trembler d'effroi et vibrer avec les personnages. Évoquons par exemple Paul Féval qui publie sous son pseudonyme Sir Francis Trollop le roman *Les Mystères de Londres*, dans la lignée de Sue. Il dépeint des scènes épouvantables[56] et ce roman eut un immense succès, notamment grâce à la stupeur qu'il procure à ses lecteurs.

29 C'est à la même période que se développe en France le *Théâtre du Grand Guignol*, fondé en 1897 par Oscar Méténier, qui fait fureur à Paris avant de se propager en Province et dans d'autres pays, dont l'Italie, où l'interprète le plus connu est Alfredo Sainati[57]. Là encore, le but est de montrer l'horreur, le monstrueux à un public attiré par la cruauté.

# Conclusion

30 Cette forme d'opportunisme littéraire qu'est l'importation du roman-feuilleton français en Italie, qu'elle soit consciente ou non, se traduit dans les productions littéraires de l'époque, des deux côtés des Alpes. Il est en effet difficile d'imaginer que les auteurs puissent rester indifférents aux attentes supposées des lecteurs et que les pressions éditoriales restent lettres mortes.

31 L'immense succès des romans-feuilletons en France ne pouvait qu'inspirer et influencer le monde littéraire italien, éveillant l'intérêt d'un grand nombre de lettrés, qu'il s'agisse d'auteurs confirmés ou

non d'ailleurs, comme le prouve Giuseppe Garibaldi qui signe des feuilletons, de se lancer dans ce genre littéraire pour autant, ou plus tard Benito Mussolini, qui signe *Claudia Particella, l'amante del cardinale*, publié en 1910 dans le journal de Cesare Battisti *Il Popolo*. Dans un roman-feuilleton, les attentes du public doivent être satisfaites. Le *suspense* y est incontournable, assorti d'un grand nombre de digressions, d'intrigues parallèles, destinées toutefois à se rejoindre lors du dénouement final.

32 Le genre atteindra son apogée avant de décliner progressivement au XXème siècle, avec un retour timide entre les deux guerres. En outre, il est amusant de penser que certains romans italiens paraissent dans leur première traduction française sous la forme de roman-feuilleton alors qu'ils avaient été publiés directement en volume en Italie. C'est le cas par exemple du second roman de la *Trilogia della Rosa* de Gabriele D'Annunzio, *L'innocente*[58], qui, bien que publié en volume en Italie, paraît d'abord sous forme de roman-feuilleton dans *Le Temps* avant d'être édité aux éditions Calmann-Lévy l'année suivante[59].

# Bibliographie


33 Morgane Avellaneda, *Le roman-feuilleton, qu'est-ce que c'est ?, Les feuilletons dans la presse*, Gallica, 28 octobre 2020.

34 Andrea Cantelmo, *Caterina Invernizio e il romanzo d'appendice*, Firenze, Atheneum, 1992.

35 David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana* (1880-2000), traduction de Emanuela Alessandrini, Bologna, Il Mulino, 1992.

36 Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

37 Luciano Morbiato, *Carteggio 1885-1910*, Antonio Fogazzaro (ed.), Ellen Starbuck, Vicenza, Accademia Olimpica, stampa 2000.

38 Gisella Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e « il Crepuscolo », critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

39 Giovanni Papini, *Stroncature 1914-1931*, Firenze, Vallecchi, 1969.

40 Valentina Perozzo, *Scrivere per vivere, Romanzi e romanzieri nell'Italia di fine Ottocento*, Milano, Unicopli, 2020.

41 Riccardo Reim, *L'Italia dei Misteri*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

42 Tommaso Scappaticci, *Il romanzo d'appendice e la critica : Francesco Mastriani*, Cassino, Garigliano, 1990.

43 Paolo Tortonese (ed.), *Cameroni e Zola : lettere*, Paris, Champion-Genève, Slatkine, 1987.

44 Gabriele Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997.

45 Giuseppe Zaccaria (ed.), *Il romanzo d'appendice*, Torino, Paravia, 1977.

---

1 Nous reprenons ici la formule de l'appel à contribution de référence.

2 Valentina Perozzo, Scrivere per vivere, Romanzi e romanzieri nell'Italia di fine Ottocento, Milano, Unicopli, 2020, p. 102.

3 Ugo Foscolo, propos rapporté par Valentina Perozzo, *Ibid.*, p. 15 : « da riservare a coloro che si trovano "fra i letterati e gli idioti" per dirla con Ugo Foscolo » : Ugo Foscolo, *Dell'origine dell'ufficio della letteratura* in *Opere*, Edizione nazionale, VII, *Lezioni, articolo di critica e di polemica* (1809-1811).

4 Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo* XVII *scoperta e rifatta*, Milano, presso Vincenzo Ferrario, 1825-1826.

5 Ugo Foscolo, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Bietti, 1802.

6 La *Scapigliatura* est un mouvement littéraire et artistique qui s'est développé en Italie du Nord (https://fr.wikipedia.org/wiki/Italie_du_Nord), d'abord à Milan avant de se diffuser dans toute la péninsule dans les années 1860 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Ann%C3%A9es_1860)-1880 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Ann%C3%A9es_1880). Le terme *Scapigliatura* dérive de *scapigliato*, que l'on pourrait traduire en français par *ébouriffé*. Ces intellectuels se rebellent contre la culture bourgeoise, le Romantisme et mènent une vie dissipée, dans des conditions souvent précaires, en méprisant les normes morales et les règles de la société. Il ne s'agit pas d'une école, ce mouvement tire son nom du roman de Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (*Un dramma in famiglia*). On citera bien sûr Cletto Arrighi, mais aussi Vittorio Imbriani, Giovanni Camerana, Iginio Ugo Tarchetti, Carlo Dossi, Arrigo e Camillo Boito, Giuseppe Amisani, Ferdinando Fontana, Antonio Ghislanzoni ed Emilio Praga.

7 Carlo Righetti, *La Scapigliatura e il 6 febbraio (Un dramma in famiglia). Romanzo contemporaneo*, Milano, Redaelli, 1862, p. 229 : « Ora, dico il vero, pensando a questa morbosa sensibilità di fibre, ho paura che, ai miei lettori assuefatti a leggere romanzi francesi, non faccia brutto effetto… », cité par Adriana Chemello, « La letteratura popolare e di consumo », in Gabriele Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 173.

8 Gisella Padovani, Emiliani Giudici, Tenca e « il Crepuscolo », critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 109.

9 Giuseppe Rovani, *Cento Anni*, Milano, a spese dell'autore, 1859-1864.

10 Cletto Arrighi, *Nana a Milano*, Milano, Ambrosoli, 1880.

11 *Cameroni e Zola : lettere*, Paolo Tortonese (ed.), Paris, Champion ; Genève, Slatkine, 1987, p. 116, lettre du 17/10/1880 de Milan.

12 Morgane Avellaneda, *Le roman-feuilleton, qu'est-ce que c'est ? Les feuilletons dans la presse*, Gallica, 28 octobre 2020.

13 Parution du 1er juillet 1836 au 28 juin 1932.

14 Parution de 1836 à 1952.

15 Parution de 1672 à 1965.

16 Honoré De Balzac, *Les Illusions Perdues*, Paris, Werdet, 1837.

17 1857-1941.

18 Charles Simon, *La Vie Parisienne à travers le XIXe siècle : Paris de 1800 à 1900 d'après les estampes et les mémoires du temps*, Paris, Plon, 1900, Tome 2, p. 221-222.

19 David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana* (1880-2000), traduction de Emanuela Alessandrini, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 23 : l'estimation de 2,5 % est de T. de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2a ed., 1979, p. 430. L'estimation de 10 % est de A. Castellani.

20 Giuseppe Zaccaria (ed.), *Il romanzo d'appendice*, Torino, Paravia, 1977, p. 26.

21 « Entre l'ancien et le nouveau qui, de 1848 à nos jours, démontrent la permanence d'une censure d'État de l'information politique et diplomatique, de l'écrit et du livre, de la parole ou de la pensée, de l'image et du son, la pertinence des lectures croisées est évidente. De la censure des spectacles (théâtre, opéra), jusqu'en 1906, à la censure des académies, des grands pro-

cès littéraires au rôle des sociétés d'auteurs, d'une censure littéraire qui frappe Genet et Nabokov à l'autocensure de Flaubert et d'Aragon, la censure traverse le siècle en suscitant des stratégies d'écriture. Elle touche aussi la musique (alliance subversive de sons, rythmes et paroles), étreint les arts plastiques quand une œuvre transgresse les règles esthétiques ou réinterprète trop librement les valeurs d'une époque », Pascal Ory (ed.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1997, p. 138.

22 Lise Queffélec-Dumasy, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Laffont-Bompiani, Paris, 1997, p. 912-913,

23 1811-1864.

24 Adriana Chemello, « La letteratura popolare e di consumo », in Gabriele Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 171.

25 Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, publié en feuilleton dans le *Journal des débats* entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843.

26 Antonio Ranieri, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Capolago, Tip. Elvetica, 1839.

27 Francesco Mastriani, *I misteri di Napoli*, publié entre 1869 et 1870 en 93 feuilletons sur le quotidien *Roma*.

28 Egisto Maccanti, *I Misteri di Firenze*, Firenze, Salani, 1884.

29 *I Misteri di Torino*, Torino, C. Perrin, 1849.

30 Alessandro Sauli, *I Misteri di Milano*, Milano, Libreria di F. Sanvito, 1857-1859.

31 Anton Giulio Barrili, *I Rossi e i Neri ( I Misteri di Genova)*, Milano, Treves, 1871.

32 Théophile Gautier, *Il capitan fracassa* (Nuova traduzione della prof. Erminia Bazzocchi), Milano-Sesto S. Giovanni, Soc. Ed. Milanese, 1910.

33 Honoré De Balzac, *Il cugino Pons*, prima versione italiana di Erminia Bazzocchi, Milano, Società editoriale milanese, 1900.

34 Honoré De Balzac, *La cugina Betta : scene della vita Parigina*, traduction d'Erminia Bazzocchi, Milano, Società Editoriale Milanese, 1907.

35 Erminia Bazzocchi, *Il moderno Rocambole*, Milano, Società Ed. Milanese, 1908.

36 Ada Gigli Marchetti, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in Gabriele Turi, *op. cit.*, p. 127-129.

37 Jules Verne, *Dalla terra alla luna : tragitto diretto in 97 ore e 20 minuti*, Milano, E. Sonzogno, 1887.

38 Luciano Morbiato, *Carteggio 1885-1910*, lettre du 17 août 1885, Antonio Fogazzaro e Ellen Starbuck (eds.), Vicenza, Accademia Olimpica, stampa 2000.

39 Riccardo Reim, *L'Italia dei Misteri*, Roma, Editori Riuniti, 1989.

40 Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.

41 Eugène Sue, *Le juif errant*, publié en feuilleton dans *Le Constitutionnel* de 1844 à 1845, puis en volume, Paris, Paulin, 1845.

42 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, dans *Le Journal des Débats*, 1842-1843.

43 Le socialisme est une idéologie politique qui prône la transformation de la société afin de réduire les inégalités entre les citoyens sur le plan social, économique et juridique. À l'origine, le but était de supprimer les classes sociales et la propriété privée. Jusqu'en 1848, année du *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels, les termes *socialisme* et *communisme* étaient retenus comme interchangeables. Dans la pensée de Marx, le socialisme et le communisme sont deux phases de la révolution : tout d'abord la phase socialiste, de l'étatisation, puis la phase communiste d'abolition des classes. C'est justement dans ces années que se développe le socialisme : création des premiers partis, fondation de la Première Internationale (1864) et de la Deuxième Internationale (1889).

44 Andrea Cantelmo, *Caterina Invernizio e il romanzo d'appendice*, Firenze, Atheneum, 1992.

45 Francesco Mastriani, *I Misteri di Napoli*, publié en feuilleton dans le quotidien *Roma* de 1869 à 1870 et première publication en volume : Napoli, G. Nobile, 1870.

46 Tommaso Scappatici, *Il romanzo d'appendice e la critica : Francesco Mastriani*, Cassino, Garigliano, 1990.

47 « Ebbe il torto di non nascere in Francia » lit-on dans la *Gazzetta Letteraria*. « La Francia, che lascia morire all'ospedale dei grandi poeti come Verlaine, ricompensa con la grandiosità d'un milionario colui che la diverte. [...] Mastriani era nato per fabbricare appendici nei giornali. Era il Montepin, il Ponson du Terrail, l'Arnould, il Busnach d'Italia. Con un lavoro più accurato di lima avrebbe potuto raggiungere in abilità Ohnet e Delpit », *Gazzetta Letteraria*, 15 mars 1890, n. 11, « La letteratura all'ospedale ». Federico Verdinois, romancier, affirme lui aussi, dans un portrait dédié à l'auteur napolitain : « In Francia, il Mastriani avrebbe fatto il suo cammino e sarebbe a questa

ora un Ponson du Terrail ; in Italia è rimasto Mastriani, cinella romanziere mancato e uno scrittore scorretto, che non potrà mai occupare nella letteratura nazionale quel posto che occupa ora nelle classi popolari napoletane, e sarà principalmente ricordato come una prova vivente – e vivente a gran fatica - del nostra misera condizione letteraria d'una volta » (Francesco Verdinois, *Profili letterari e ricordi giornali*stici, E. Craveri Croce (dir.), Firenze, Le Monnier, 1949, p. 191) in Valentina Perozzo, *op. cit.*, p. 67.

48 Giulio Piccini (1849-1915).

49 Valentina Perozzo, *op. cit.*, p.66.

50 Francesco Mastriani, *I Misteri di Napoli*, Napoli, G. Nobile, 1870, prefazione, p. VIII, « Les *Mystères de Paris* de Sue avaient récemment vu le jour, cette œuvre avait su s'attirer les sympathies de toute l'Europe, et eut très rapidement l'honneur de nombreuses réimpressions et traductions. Le désir d'imiter les choses françaises, funeste faiblesse de toute l'Europe, qui a atteint son paroxysme en Italie, fit pleuvoir des *Mystères* de toutes parts. Chaque ville, chaque bourgade eut un Eugène Sue, tant et si bien que les *Mystères* devinrent une parodie, puisqu'il y a des spéculateurs dans l'édition tout comme dans le commerce, et se sont justement eux qui sacrifient à leur avarice le goût, la morale publique et la réputation des auteurs. En France justement, il y eut, après les *Mystères* d'Eugène Sue, les *Vraies Mystères de Paris* de Vidoq, ceux de Londres, de Vienne, de Berlin etc, écrits par des plumes françaises : en somme, la majorité des écrivains s'employèrent à remuer les bas-fonds de la société pour mettre en évidence tout ce que les différentes villes ont de plus obscène et infâme » (nous traduisons).

51 Caractérisé par un romantisme trivial, galvaudé, teinté de moralité chrétienne.

52 En effet, le héros est le fils d'un homme qui, accusé à tort d'un meurtre, a été exécuté. Le jeune homme se rend compte au fil du roman que le commanditaire de l'assassinat est justement le notaire pour lequel il travaille. Ce roman commence à s'intéresser aux problèmes de société et l'auteur adopte une posture très empathique à l'égard des plus faibles et des déshérités, refusés par la société.

53 1851-1916. La Piémontaise Carolina Invernizio, avant de se mettre à l'écriture, fut enseignante à l'école élémentaire. Très prolifique, elle écrit et publie plus de 120 romans feuilletons. Elle épouse Marcello Quinterno, un bersaglier, qui accepte le métier de son épouse et est même ravi de sa contribution financière. Elle marque la littérature du roman-feuilleton : dans l'Al-

manach Bompiani de 1972, on trouve dans l'article consacré à ce genre des extraits de romans feuilletons français ainsi que quelques-uns de Carolina Invernizio.

54 Giovanni Papini, *Stroncature 1914-1931*, Vallecchi, Firenze, 1969, p. 257.

55 *Il Marzocco*, 3 décembre 1916.

56 Dans ce roman, Sue détaille notamment les effroyables expériences que mènent les sadiques Docteur Moore et le pharmacien Rowley sur une jeune fille enfermée dans une pièce insonorisée qui étouffe bien sûr les cris de douleur de cette dernière, ou encore les orgies sacrilèges menées par le Marquis de Rio-Santo, d'apparence satanique, menées dans le sous-sol d'une église.

57 1868-1936. Il introduisit en Italie le genre théâtral du *Grand Guignol*, aux côtés de son épouse Bella Starace Sainati, elle aussi actrice réputée (1878-1958).

58 Gabriele D'Annunzio, *L'innocente*, Firenze, Grazini, 1892.

59 *L'Innocent*, première traduction française de Georges Hérelle, sous le titre *L'Intrus*, publiée sous forme de roman-feuilleton dans *Le Temps* du 23 septembre 1892 au 6 novembre 1892 puis aux éditions Calmann-Lévy en 1893.

---

**English**

The importation of the French serial novel into Italy in the 19th century is a significant phenomenon that highlights the substantial influence of French literature on the Italian literary scene. Italy, considered a "literary periphery", imported many French works, often translated at a lower cost compared to local production. Italian publishers, such as Sonzogno, saw this as an economic opportunity. The serial novel, published in installments in newspapers, democratized reading and built reader loyalty. Italian authors like Francesco Mastriani and Carolina Invernizio were inspired by French models, adapting them to the Italian reality and contributing to the genre's spread.

**Italiano**

L'importazione del romanzo d'appendice francese in Italia nel XIX secolo è un fenomeno significativo che evidenzia la grande influenza della letteratura francese sulla scena letteraria italiana. L'Italia, considerata una "periferia letteraria", importava molte opere francesi, spesso tradotte a basso costo rispetto alla produzione locale. Gli editori italiani, come Sonzogno, vedevano in questo un'opportunità economica. Il romanzo d'ap-

pendice, pubblicato a puntate nei giornali, democratizzava la lettura e fidelizzava i lettori. Autori italiani come Francesco Mastriani e Carolina Invernizio si ispirarono ai modelli francesi, adattandoli alla realtà italiana e contribuendo alla diffusione del genere.

---

**Keywords**
opportunism, periodical publication, serial (literature), exchanges, France, Italy, novel, editorial world

**Rubriques**
L'opportunisme littéraire hors réseaux institutionnels (France-Italie, XVIIe-XIXe)

**Parole chiave**
opportunism, romanzi d'appendice, scambi, Francia, Italia, romanza, mondo editoriale

---

**Emma Laumont**
Laboratoire ICTT / Université d'Avignon / Università di Siena.
emma.laumont@gmail.com