

Electronic Thesis and Dissertation Repository

9-29-2023 3:30 PM

République et Révolution(s) dans des adaptations cinématographiques des Misérables de Victor Hugo

Fabrice Szabo, *Western University*

Supervisor: Woodward, Servanne, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Fabrice Szabo 2023

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Szabo, Fabrice, "République et Révolution(s) dans des adaptations cinématographiques des Misérables de Victor Hugo" (2023). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 9689.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/9689>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Résumé

Cette thèse a pour objet de proposer l'analyse d'une série d'adaptations cinématographiques, choisies parmi les œuvres américaines et françaises du cinéma parlant, des *Misérables* de Victor Hugo. Au confluent des études de la réception et de la sociocritique, notre analyse repose sur l'idée que les adaptations sont à la fois des lectures et des réécritures, réactualisant les œuvres du passé, et que de ce fait, elles les enrichissent car elles en font rebondir le sens et les questionnements. Refusant ainsi le carcan du diptyque « fidélité/infidélité », notre analyse a pour ambition de montrer comment les choix d'adaptation nous renseignent sur les potentialités du texte. *Les Misérables* relus et réécrits, certes, mais surtout comment, par qui et pourquoi ?

Ce travail ne peut pas rendre entièrement justice ni prétendre à l'analyse exhaustive d'un aussi vaste corpus d'adaptations d'une œuvre de la complexité et de la richesse des *Misérables* – ce « grand roman de geste hugolien ». Roman de l'histoire plus que roman historique, *Les Misérables* posent une question qui s'enracine dans son contexte d'origine – révolutions de 1848 et coup d'état de Napoléon III – et le dépasse : qu'est-ce que la République ? qu'est-ce que la Révolution ? Ces interrogations structurantes vont se propager – de façon explicite ou non – dans les adaptations, et ce faisant, permettre d'exhumer des potentialités interprétatives parfois oubliées, des voix distantes que l'on croirait tues.

Mots clés

Victor Hugo, *Les Misérables*, Cinéma, Hollywood, Adaptation, Dix-neuvième siècle, Romantisme, Barricades, Révolution, République, Réception, Crime, Justice, Loi, Boleslawski, August, Le Roy, Le Chanois, Bluwal, Bernard, Hossein, Dayan.

Abstract

The purpose of this thesis is to study a series of American and French film adaptations of Victor Hugo's *Les Misérables*, to determine how, by whom and why those adaptations exist and new ones are created every year, and to examine what is involved in these ever renewed adaptations. At the crossroads of reception studies and sociocriticism, our analysis is rooted in the idea that adaptations are both readings and rewritings, updating the works of the past, and as a result, enriching them. Refusing the straitjacket of the "fidelity/infidelity" diptych, this thesis shows how necessary selective choices inform us about the potential significations of the text: *Les Misérables* reread, renewed, and adapted to decipher current events.

Given the vast number of adaptations and the complexity and richness of *Les Misérables* – this "great Hugolian epic" – an exhaustive analysis was not desirable. Instead, the fundamental focus shifted to the novelistic production of history. Indeed, *Les Misérables* probes its original context – the revolutions of 1848 and the *coup d'état* of Napoleon III – but it also questions what constitutes a Republic and a Revolution. These structuring questions determine the aesthetic choices of the selected adaptations and raise the possibility of exhuming interpretative potentialities of forgotten and distant voices that one would think silenced in ancient limbo.

Key Words

Victor Hugo, *Les Misérables*, Cinema, Hollywood, Adaptation, Nineteenth Century, Romanticism, Barricades, Revolution, Republic, Reception, Crime, Justice, Law, Boleslawski, August, Le Roy, Le Chanois, Bluwal, Bernard, Hossein, Dayan.

Summary for Lay Audience (in French and English)

Cette thèse a pour objet de proposer l'analyse d'une série d'adaptations cinématographiques, choisies parmi les œuvres américaines et françaises du cinéma parlant, des *Misérables* de Victor Hugo. Au confluent des études de la réception et de la sociocritique, notre analyse repose sur l'idée que les adaptations sont à la fois des lectures et des réécritures, réactualisant les œuvres du passé, et que de ce fait, elles les enrichissent car elles en font rebondir le sens et les questionnements. Refusant ainsi le carcan du diptyque « fidélité/infidélité », notre analyse a pour ambition de montrer comment les choix d'adaptation nous renseignent sur les potentialités du texte. *Les Misérables* relus et réécrits, certes, mais surtout comment, par qui et pourquoi ?

The purpose of this thesis is to study a series of American and French film adaptations of Victor Hugo's *Les Misérables*, to determine how, by whom and why those adaptations exist and new ones are created every year, and to examine what is involved in these ever renewed adaptations. At the crossroads of reception studies and sociocriticism, our analysis is rooted in the idea that adaptations are both readings and rewritings, updating the works of the past, and as a result, enriching them. Refusing the straitjacket of the "fidelity/infidelity" diptych, this thesis shows how necessary selective choices inform us about the potential significations of the text: *Les Misérables* reread, renewed, and adapted to decipher current events.

Remerciements

Cette thèse a été un long processus au cours duquel j'ai reçu de nombreux soutiens, encouragements, témoignages d'amitié et de multiples discussions qui ont largement contribué à ce travail. C'est donc le moment de remercier toutes celles et tous ceux qui ont été là avec moi dans cette recherche. Arnaud Laster m'a mis sur la voie des adaptations hugoliennes grâce à son cours de Licence à Paris III puis dans une maîtrise sur la réception du film *Notre-Dame de Paris* de Prévert et Delannoy. Sa présence amicale et celle de Danièle Gasiglia-Laster m'ont accompagné toutes ces années. En arrivant à Western, j'ai eu la chance de rencontrer des professeurs dont le soutien a été déterminant. Je remercie particulièrement la Dr. Marilyn Randall pour toute son aide, le Dr. Anthony Purdy pour avoir dirigé ce travail jusqu'à sa retraite, la Dr. Servanne Woodward pour m'avoir remis le pied à l'étrier en reprenant la direction de cette thèse et de m'avoir tant apporté pour la mener à son terme. Merci à la Dr. Chris Roultsen d'avoir été sur mon chemin des cours de première année à la soutenance de cette thèse. Merci à la Dr. Geneviève de Viveiros pour ses conseils dans la soutenance du projet de thèse. Mais tout n'est pas recherche et je souhaite aussi remercier le Dr. Paul Venesoen pour son soutien dans mes premiers pas en tant que TA à Western ainsi qu'à Chrisanthi Ballas et Mirela Parau, sans qui cette thèse et d'autres auront eu bien du mal à se faire.

Dans la communauté universitaire, je ne veux pas oublier tous les collègues doctorantes et doctorants rencontrés au cours de ces années. Merci à Massimiliano Aravecchia, Kathy Asari, David Burty, El Hadji Camara, Antoine Habumukiza, Heather Kirk, Annick MacAskill,

Fanny Mahy, Dominic Marion et Alexandra Perfetti pour tous les bons moments passés à échanger.

Je veux aussi remercier la Province de l'Ontario de m'avoir décerné la bourse OGS tout comme le CRSH pour la bourse Vanier et d'avoir ainsi contribué au financement de cette recherche.

Merci à Anne Mathieu et à toute la rédaction d'*Aden* pour leur patience et leur soutien toutes ces années.

J'ai la chance d'enseigner aujourd'hui à Huron University College. Mes collègues et amies, Dr. Karine Beaudoin (tes relectures ont été si précieuses !) et Dr. Andrea King m'ont apporté une aide déterminante au cours de ces deux dernières années. Merci !

Cette thèse ne serait pas sans le soutien indéfectible de mes parents, de mon frère et de sa famille (Isabelle, Mathilde, Nicolas). Et bien sûr, rien de tout ça sans le concours amoureux de Dr. Rebecca Josephy !

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Summary for lay audience.....	iv
Remerciements.....	v
Table des matières.....	viii
Avant-propos.....	x
Chapitre 1.....	1
1 Introduction.....	1
1.1 Problématique.....	10
1.2 Histoire d'un texte. Texte et image : un rapport à l'histoire.....	20
1.3 Délimiter un corpus.....	25
1.4 Hugo et le Romantisme révolutionnaire.....	32
1.5 Plan et organisation de la thèse.....	44
LISTE DES FILMS ET SÉRIES* ÉTUDIÉS.....	50
PARTIE I.....	51
Chapitre 2.....	52
2 Monde momie et tension révolutionnaire.....	52
2.1 1832 et la grandeur révolutionnaire.....	55
2.2 Le crépuscule du bonapartisme.....	57
2.3 Naissance du mot « socialisme ».....	60
2.4 La République en roman.....	63
Chapitre 3.....	67
3 Des personnages en quête de l'histoire.....	67
3.1 Napoléon n'est plus ce qu'il était.....	70

3.2	Le tatouage de Clochepaille.....	74
3.3	Marius: un bonapartiste?.....	77
3.4	Marius goes to Hollywood.....	83
	Chapitre 4.....	90
4	Les barricades : un personnage en tant que tel.....	90
4.1	Les journées des 5 et 6 juin : à la croisée des chemins	92
4.2	La République ou la mort	95
4.3	Pour ou contre le peuple	97
	Chapitre 5.....	102
5	Les barricades, plus et encore	102
5.1	Lamarque chez Billie August et Raymond Bernard	102
5.2	L’A.B.C chez Billie August.....	107
5.3	Enjolras en Frederick Douglass?	110
5.4	Milestone, la République en sourdine.....	114
5.5	Une barricade prophétique.....	117
	Chapitre 6.....	127
6	Gavroche: esquisse d’un portrait.....	127
6.1	Gavroche, vu et revu par Billie August, Milestone et Boleslawski	129
6.2	Gavroche à la mode soviétique	132
6.3	La Justice ou la République	136
	PARTIE II.....	143
	Chapitre 7.....	144
7	1848, Des <i>Misères</i> aux <i>Misérables</i>	144
	Chapitre 8.....	156
8	Le misérable est un vagabond.....	156
	Chapitre 9.....	172

9 Champmathieu et Valjean, destins de condamnés	172
Chapitre 10.....	186
10 Changer la vie	186
Chapitre 11	197
11 Le combat contre la misère, une représentation incomplète	197
Conclusion	218
Ouvrages cités et consultés	239
Curriculum Vitae	286

Avant-propos

Commençons avec quelques lignes de la préface dite de « Hauteville house » qui ouvre la plupart des éditions des *Misérables*. Elles sont au fondement de cette étude :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation des enfers [...] tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus, [...] tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.¹

Un livre doit-il être utile ? Vaste question. En tous les cas, pour résonner en nous, il doit rester pertinent, abolir les frontières du temps et de l'espace. Lire, c'est nous relier à l'ensemble du « genre humain ».

Je crois qu'une des raisons profondes de la multiplicité et de la sérialité des adaptations des *Misérables*, c'est cette actualité, cette utilité. C'est la raison pour laquelle il importe de s'intéresser à des adaptations cinématographiques du roman et non moins au texte hugolien en soi. Les dernières décennies ont vu émerger des théories plus ouvertes de la lecture et de la réception du texte littéraire qui font de l'œuvre littéraire canonique, telle *Les Misérables*, l'inverse d'un bloc homogène et immuable. Elle existe et s'actualise au travers de nos lectures selon des penseurs tels que Jean Baudrillard et Umberto Eco. Toutes les théories de la réception reposent sur ce constat. Nous disposons d'outils pour analyser la réception d'une œuvre : questionnaires au lecteur, réception par la critique des rééditions, réception institutionnelle (prix, hommages, statues, pièces de monnaie et autres produits dérivés de la notoriété). Mais que se passe-t-il exactement lorsqu'une lectrice, un lecteur tourne les pages des *Misérables* ? On peut envisager que tout un chacun se forge un univers mental – Unetelle son Eponine, Untel

¹HUGO (Victor), *Les Misérables*, Préface de Hauteville (1862), p. 20.

son Gavroche et Valjean en partage. Mais encore ? Mais encore les adaptations : une drôle d'alchimie qui fait que des lectures (le cinéma est un art essentiellement collaboratif) se formalisent sous nos yeux. Citons Michel Serceau, théoricien de l'adaptation dont les travaux nous sont précieux :

Si l'adaptation est une *lecture* et une *interprétation* de l'œuvre littéraire, ce pas n'est seulement, et factuellement, parce qu'elle est un état du texte dans lequel il s'insère et que peut-être il actualise ; c'est parce que *réception* de ce texte et de cette œuvre, elle en reformule ou fait rebondir le questionnement.²

Les Misérables est un roman-monde... et les adaptations sont parfois des œuvres-fleuves. Pour filer la métaphore géographique, une boussole et une carte sont nécessaires. Il s'agit de la boussole des idéaux républicains et révolutionnaires, ceux qu'Hugo a identifiés en trois grands problèmes de son siècle, problèmes qui sont encore les nôtres. Comme le remarque Madeleine Rebérioux : « *Les Misérables*, sont coupables de charrier, outre un langage de mauvais goût, la condamnation de la police, de la justice, de la 'société presque entière', bref 'la nécessité de la révolution' »³. Nous sommes bien loin ici d'un grand-père respectable qu'une certaine tradition critique a vu en Hugo. Elle nous rapproche de celle du romantisme révolutionnaire, d'une critique politique et sociale qui pressent que la modernité a ses travers, qu'elle peut être, pour citer Michael Löwy, un « échafaudage artificiel de 'rouages' et 'd'équilibres' [une] machine aveugle qui devient autonome et qui écrase les êtres humains qui l'ont créée »⁴.

Quelle carte? Pour conclure cet avant-propos, j'aimerais aborder la question délicate de la constitution du corpus. Il existe une foison d'adaptations des *Misérables*... plusieurs

² SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, Liège, édition du CEFAL, 1999, p. 70.

³ REBERIOUX (Madeleine), « Hugo dans le débat politique et social », in *La gloire de Victor Hugo*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 228.

⁴ LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Révolution et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 2005, p. 119.

dizaines. C'est trop. Qui plus est, une grande partie de ces adaptations sont très difficiles d'accès. Je ne peux que regretter de ne pouvoir faire cette étude des adaptations indiennes, mexicaines, japonaises, vietnamiennes, égyptiennes qui nous manque tant. Le cinéma muet, est un autre continent lacunaire. Il nous faut néanmoins proposer un corpus et une cohérence. La valeur esthétique ne nous a pas semblé un critère pertinent. Certains films médiocres sont passionnants à étudier d'un point de vue socioculturel :

Toute adaptation témoigne de ce fait, même si elle n'a pas une originalité esthétique, d'une réception de l'œuvre littéraire. On ne peut, dans cette perspective, s'en tenir aux relations immédiates et/ou explicites qu'elle entretient avec cette œuvre. Elle est inséparable du réseau d'œuvres littéraires et cinématographiques qui la précèdent, mais aussi de celles qui sont produites dans le même champ historique et culturel.⁵

Les adaptations américaines et françaises constituent le corpus retenu et nous offrent à la fois la sérialité, la capacité à faire une étude diachronique, deux histoires républicaines et révolutionnaires (sans oublier la guerre civile américaine) mais des approches esthétiques différentes, des imaginaires sociaux proches et lointains.

⁵ SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, op.cit. p. 274.

Chapitre 1

En un mot, tous les désarmements, excepté le désarmement de la conscience [...]. Car tant que la politique contiendra la guerre, tant que la pénalité contiendra l'échafaud, tant que le dogme contiendra l'enfer, tant que la force sociale sera comminatoire, tant que le principe qui est le droit, sera distinct du code qui est le fait, tant que l'indissoluble sera dans la loi civile et l'irréparable dans la loi criminelle, tant que la liberté pourra être garrottée, tant que la vérité pourra être bâillonnée, tant que le juge pourra dégénérer en bourreau, tant que le chef pourra dégénérer en tyran, tant que nous aurons des abîmes creusés par nous-mêmes, tant qu'il y aura des opprimés, des exploités, des accablés, des justes qui saignent, des faibles qui pleurent, il faut, citoyens, que la conscience reste armée.

Victor Hugo, *Discours aux ouvriers lyonnais*, 25 mars 1877.

1 Introduction

S'aventurer dans les arcanes de « YouTube » à la recherche de la postérité des *Misérables* est à la fois un réjouissement et une gageure. La joie, c'est celle de voir que les noms de Gavroche, Valjean, Fantine ou Javert sont toujours des détonateurs. De la famille confinée reprenant en chœur l'une des chansons à succès des *Mis'* en la détournant (« one day more »), aux amateurs de Montreuil sur Mer proposant, depuis 1996, leur adaptation « son et lumière » du roman⁶, il existe mille et une façons de se saisir du texte de Victor Hugo. Cette vitalité réjouit le chercheur et, à défaut de valider son travail, rend l'exercice un peu moins solitaire. Moins seul, mais pas moins perdu, car, et c'est là le revers de la médaille, cette prolifération. Comme dans toute bonne forêt obscurcit : une vidéo en cache d'autres.

⁶ Le prochain spectacle est prévu du 28 juillet au 3 août 2023.

Cette postérité est bien vivace et atteste des possibilités de prolongements de notre étude, mais ces multimédias risquent fort de rester des éphémérides de manchettes et de blogs par rapport au corpus que j'ai rassemblé de préférence ou par nécessité. Ainsi, j'ai déjà dû écarter de trop nombreuses adaptations cinématographiques qui restent inaccessibles ou difficilement accessibles. Que connaissons-nous des adaptations japonaises de 1923, 1931 et 1938 ? Rien ou si peu. Quelles surprises se dévoileraient avec la version indienne de 1950, tournée en tamoul et télougou ? Films perdus, « mauvais » films de cinéastes mineurs que personne n'a pris la peine de préserver dans la muséographie injuste des cinématographies nationales, le cimetière des oubliés est en soi un corpus. La version égyptienne de 1944 n'aura-t-elle pas été exploitée dans quelques cinémas français de l'après-guerre ? En effet, il existait un circuit de distribution de films destinées spécifiquement au public des travailleurs immigrés arabophones, et c'était bien souvent des films égyptiens qui étaient projetés. L'étude de ces programmations formeraient une autre thèse.

L'œuvre de Victor Hugo a donné matière à de multiples adaptations cinématographiques, théâtrales, télévisuelles ou encore radiophoniques. Ce sont *Les Misérables* — en tant qu'œuvre source — qui se taillent la part du lion avec notamment une cinquantaine d'adaptations cinématographiques de tous horizons géographiques et dans un large spectre temporel partant des premiers temps du cinéma et se poursuivant jusqu'à une époque récente⁷. L'édition du Festival de Cannes de 2019 a été marquée par la

⁷La première adaptation cinématographique du roman eut lieu en 1897 avec une bobine de moins d'une minute intitulée *Victor Hugo et les principaux personnages des Misérables* (produit par les frères Lumière) et parmi les dernières en date celle de José Dayan, en 2000 pour une chaîne de télévision française, et celle

projection du film de Ladj Ly, qui adapte *Les Misérables* aux désordres de 2005 dans un quartier chaud de Montfermeil. Ici le roman, est le prétexte à une exploration des rapports sociaux régissant les interactions entre policiers et jeunes dans les quartiers défavorisés de la France contemporaine. Notre auteur à barbe blanche a, semble-t-il, quelque chose à dire sur les banlieues : le romancier Thierry Jonquet n'a-t-il pas donné pour titre à l'un de ses romans un vers tiré de son poème *À ceux que l'on foule aux pieds : Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*⁸ ?

La richesse et la diversité de ce corpus⁹ offrent de nombreuses possibilités de recherche qu'il serait impossible de toutes explorer ici. Mais, c'est aussi et surtout parce que, comme l'indique son auteur, « ce livre n'est pas moins votre miroir que le nôtre »¹⁰ que nous l'avons retenu. En effet, quoi de plus à propos pour une étude sur des adaptations que de choisir une œuvre engageant le lecteur à une réception active, comme le souligne l'auteur lui-même en reprenant la métaphore du miroir : « L'histoire n'était qu'un tableau, elle va devenir un miroir »¹¹.

Le cas des *Misérables* est aussi intéressant par son fort degré d'intégration à la culture de « masse » et, par conséquent, pour son impact sur les imaginaires sociaux¹² :

de Tom Hooper pour les studios Universal, dont la sortie a eu lieu en décembre 2012 ou encore une série de la BBC (2018). La filmographie de Delphine Gleizes dans *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran* (Les Presses de l'Université Laval / L'Harmattan), ouvrage collectif qu'elle a coordonné en 2005, en dénombreait déjà respectivement 50 et 32.

⁸ JONQUET (Thierry), *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur craintes*, Paris, Points, 2007, 391 p.

⁹Dont nous ne traiterons que partiellement puisque cette recherche aura pour champ délimité les adaptations « parlantes » françaises et nord-américaines – un choix que nous expliquerons plus avant.

¹⁰Extrait d'une lettre adressée le 18 octobre 1862 par Victor Hugo à M. Daelli, son éditeur italien, reproduite dans l'édition Pocket (Tome III, p. 373-376).

¹¹ HUGO (Victor), *William Shakespeare*, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1985.

¹²Une notion sur laquelle nous reviendrons plus loin dans la présente introduction.

Ce que les mass-médias fabriquent et émettent au-delà des informations centrées sur l'actualité mise en spectacle, ce sont les imaginaires sociaux, les représentations globales de la vie sociale, de ses agents, instances et autorités, les mythes politiques, les modèles formateurs de mentalités et de comportements [...].¹³

La comédie musicale tirée du roman tient l'affiche à Broadway et aux quatre coins du globe depuis près de vingt ans et procure ainsi une notoriété exceptionnelle à Victor Hugo et à ses *Misérables*. « Les Mis' » connaissent une notoriété sans commune mesure avec celle générée par le simple lectorat — notamment hors de France — de ses œuvres : ainsi Bradley Stephens indique dans l'ouvrage collectif *Les Misérables and Its Afterlives / Between Page, Stage and Screen*¹⁴ que ce spectacle a été vu par plus de 70 millions de personnes dans 44 pays différents et 22 langues¹⁵. Le succès de cette comédie musicale n'est pas sans impact sur les attentes du public contemporain, notamment nord-américain.

À ce titre, il faut noter que la bande-annonce invitant les spectateurs à découvrir l'adaptation de Tom Hooper présente le film comme une adaptation de la comédie musicale et non plus du roman ; ces *Misérables* sont dus à Alain Boublil (paroles) et Claude-Michel Schönberg (musique) et non plus à Hugo. Ce choix publicitaire est significatif, mais il faut aussi prendre en compte les obligations contractuelles liées aux droits d'auteur. Le film est une adaptation de la comédie musicale, réalisé avec le concours de ses deux créateurs et on l'imagine bien en contrepartie du versement de redevances et de garanties promotionnelles. À l'occasion de la sortie américaine des *Misérables du vingtième siècle* de Claude Lelouch

¹³BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984, p. 37.

¹⁴ Voir la page 195 de cet ouvrage qu'il a coordonné avec Kathryn M. Grossman et qu'a publié Ashgate en 2015.

¹⁵ En 2023, la comédie musicale de Claude-Michel Schönberg et John Cameron voyage à Londres, en Amérique du Nord, en Belgique, en Hollande et au Japon.

(1995), un sondage avait été réalisé par la revue professionnelle *Le Film Français* afin de connaître les motivations des spectateurs composant l'assistance d'une projection à Los Angeles. Sur la soixantaine de personnes interrogées, « sept ont avoué que le thème du film adapté du célèbre livre de Victor Hugo avait joué une part importante dans leur décision : aucun n'avait lu le livre, quatre avaient vu la comédie musicale »¹⁶. Que dire encore de l'impressionnant succès français de la version musicale de *Notre-Dame de Paris* et des dix millions de téléspectateurs du feuilleton télévisé adapté des *Misérables* par Josée Dayan ? Mais le phénomène n'est guère nouveau. Dès 1863, le roman était adapté au théâtre par Charles Hugo et Paul Meurice et représenté à Bruxelles — exil oblige. Les travaux de Josette Acher¹⁷ apportent un éclairage précis sur cette pièce qui fut reprise et remaniée à plusieurs occasions entre 1863 et 1899. La version de 1863, la plus proche du roman, « suit de près l'ordre de la narration romanesque [...] et privilégie quelques moments clés. »¹⁸ et celle de 1878 oblitérait l'essentiel de l'épisode insurrectionnel de 1832 : la mémoire de la Commune de Paris était encore brûlante. Josette Acher caractérise ainsi l'évolution des adaptations théâtrales du roman :

la dimension éthique et politique des *Misérables* fait ainsi place, au fur et à mesure des adaptations, à une idéologie moralisatrice, à travers l'interprétation privilégiée de l'ascension de Jean Valjean jusqu'au terme d'une mort « édifiante » alors que le roman, épopée de la conscience humaine et de la liberté laisse ouvert l'avenir pour une philosophie de la vie et de l'action et non de « l'apprendre à mourir »¹⁹,

¹⁶DURANT (Philippe), *Les Misérables : l'épopée d'un mythe, à la télévision, au cinéma, et en comédie musicale*, *Ciné Légendes*, numéro 4, Paris, édition Dreamland, 2000, p. 67

¹⁷ACHER (Josette), "Les Misérables au théâtre" in *La gloire de Victor Hugo*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1985, p. 760-764.

¹⁸*Ibid*, p. 760.

¹⁹*Ibid*, p. 763.

D'autres adaptations scéniques ont vu le jour comme celles des habitants de Montreuil sur Mer²⁰ ou encore *Tempête sous un crâne*²¹. Une étude diachronique de ce corpus d'adaptation théâtrale complèterait utilement le travail fondateur de la regrettée Acher. Pour revenir à l'adaptation théâtrale de Charles Hugo, celle-ci n'est pas créditée aux génériques des premières adaptations muettes (Capellani et Fescourt) ni des adaptations postérieures, pas plus qu'elle n'est citée comme point de référence par les auteurs des adaptations comme Raymond Bernard ou Le Chanois. C'est à chaque fois le texte romanesque qui sert de matrice.

Toutefois, évoquons néanmoins cette première adaptation théâtrale, car elle présente une piste intéressante à explorer : celle des films d'Art et de la SCAGL (Société cinématographique des Gens de lettres). Ces deux sociétés ont été au cœur de la genèse du premier cinéma d'adaptation en France entre 1906 et 1920 — essentiellement avant 1914, le déclenchement et le déroulement du premier conflit mondial ayant des effets délétères sur le cinéma français — et notamment au travers du rôle joué par Albert Capellani. Ce dernier était un homme de théâtre, régisseur de Firmin Grenier²² pendant une dizaine d'années. Il se lança dans l'aventure du cinématographe. L'idée des Films d'Art et de la SCAGL était assez simple : s'appuyer sur les compétences de l'industrie théâtrale (techniciens, décorateurs, comédiens et comédiennes) et sur les adaptations théâtrales d'œuvres romanesques pour bâtir un cinéma à la fois populaire et respectable. Albert

²⁰ Depuis plus de vingt ans, ce spectacle « son et lumières » imaginé par Dominique Mertens est représenté tous les étés dans cette ville du Pas-de-Calais, grâce au concours de centaines de bénévoles. <http://www.lesmiserables-montreuil.com/25-ans-daventure/>

²¹ Adapté et mis en scène par Jean Bellorini, ce spectacle est régulièrement représenté depuis 2010 par la compagnie Air de Lune. <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-0ad-56fa7784a8209.pdf>

²² Homme de théâtre majeur de la scène parisienne, il fut entre autres le directeur du Théâtre Antoine entre 1906 et 1919.

Capellani réalisa la première adaptation d'ampleur du roman hugolien en 1912. Voici ce que nous en savons grâce à l'historien du cinéma Jean Mitry :

[Capellani] s'efforça d'échapper au « théâtre filmé » par le biais de la peinture en composant autant que possible de belles images dans un cadre scénique. [...] Un bond artistique s'ensuivit aussitôt dont bénéficia la première version des *Misérables*, première grande production du cinéma français. On s'y efforçait de suivre le développement romanesque au lieu d'en illustrer quelques chapitres comme on l'avait fait — par force — jusque-là. Le meilleur opérateur du moment, Louis Forestier l'un des meilleurs décorateurs, Henri Ménessier, les acteurs les plus connus furent engagés pour ce film où, cherchant un certain « naturalisme » dans les détails d'une mise en scène encore bien théâtrale, Albert Capellani tenta d'appliquer les méthodes d'Antoine. Malgré [...] la disposition quasi frontale des comédiens, le jeu parfois outré de certains, le film était vivant, animé où l'on passait résolument des tableaux discontinus à une narration relativement homogène et continue.²³

Nous sommes ici confrontés à la difficulté d'accès aux films muets. Ce film est malheureusement resté invisible depuis 2010, où il était ressorti des archives pour une projection au Festival de cinéma *L'Immagine Ritrovata* de Bologne, dans une version restaurée. Il a été question d'une exploitation digitale, mais ce projet est resté dans les cartons de la firme Pathé, tout comme la version de 1925 d'Henri Fescourt²⁴ et sur lesquels nous avons des notes. Les adaptations américaines muettes restent, quant à elles, toujours invisibles, à notre connaissance. Ce continent, hélas lacunaire, a été complété récemment par la découverte de deux courtes bandes de référence hugoliennes : *Le Chemineau* d'Albert Capellani et *La Barricade* d'Alice Guy.

²³ MITRY (Jean), « Le cinéma des *Misérables* » in *La gloire de Victor Hugo*, op. cit., p. 772.

²⁴ Conservée elle à la Cinémathèque de Toulouse et que j'ai pu visionner grâce à Natacha Laurent, Déléguée Générale de 2005 à 2015. Qu'elle en soit ici remerciée à nouveau.

Il faut souligner que ce premier cinéma ne fut pas sans impact sur la longue chaîne des adaptations du roman et ce, pour une raison incontournable : le succès. Ainsi, l'historien du cinéma Georges Sadoul rappelait encore, en 1949, qu'« au milieu de 1912, Pathé et la SCAGL atteignirent leur apogée avec *Les Misérables* en quatre épisodes et neuf parties [...] soit cinq heures de projection. Le succès fut colossal. Depuis 1912, Pathé n'a jamais cessé d'exploiter ces versions successives du roman de Victor Hugo, bientôt imité par l'Amérique, où le film triomphe »²⁵.

Victor Hugo et le cinéma, ce fut donc un coup de foudre, puis une longue histoire d'amour, tout autant qu'un mariage de raison. Mais que résulte-t-il de cette union ? C'est une interrogation essentielle : « La foule connaît Hugo par le cinéma : quelle idée fausse peut-elle s'en faire... mais aussi quelle idée juste ? »²⁶. Pour Michel Serceau, « le cinéma a toujours été un médium de la matière littéraire »²⁷. La présence de la littérature à l'écran est quasi contemporaine de l'invention du cinématographe²⁸. Si les premières prises de vues étaient essentiellement documentaires, la fiction fit très vite son apparition et quoi de plus pratique pour la nourrir que de puiser dans ce qui préexistait. Ainsi Alain Carou, historien de ce cinéma des premières rencontres avec la littérature, exhume ce témoignage de Robert Dorgeval, spectateur des *Misérables* de Capellani en 1912 :

²⁵SADOUL (Georges), *Histoire d'un art : le Cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, pp. 74-75.

²⁶GAMEL (Myriam), SERCEAU (Michel), « Envoi », dans « Le Victor Hugo des cinéastes », *Ciném'Action*, n° 119, dirigée par Mireille Gamel et Michel Serceau, Condé sur Noireau, Corlet Diffusion, 2006, p. 14.

²⁷SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : Théorie et lecture*, Liège, édition du CEFAL, 1999, p.7

²⁸ Les premières séquences filmées sont très courtes (une cinquante de secondes) : on y trouve pelle-mêle des vues touristiques, des tours de force de cirque et des portraits de personnages littéraires célèbres. La tradition de l'adaptation littéraire remonterait à 1896 en France comme aux Etats-Unis. Il faudra néanmoins encore une dizaine d'années pour que des adaptations de long métrage soient tournées.

Les Misérables ! Tout de suite, c'est une évocation !... On sourit malgré soi : on se rappelle les heures, les soirées passées à s'exalter en lisant interminablement [...] tous ces personnages réveillent en nous des souvenirs qui vont s'enchaînant les uns les autres, et c'est remarquable et magnifique la manière dont nous [les] regardons à présent.²⁹

En tant que lecteur et spectateur, l'horizon d'attente de Dorgeval peut se résumer au souhait de retrouver le plaisir du lecteur qu'il fut :

On attend d'elle [de l'adaptation] qu'elle soit l'exacte illustration des mots, la traduction littérale des descriptions, on veut y entendre l'écho sonore des paroles attribuées par le romancier aux personnages. [...]. Sans se douter que chacun de ces éléments n'a d'existence que réfracté dans l'imaginaire du lecteur : travail sur des signes arbitraires, le roman ne peut reconstituer l'illusion d'un contenu référentiel à laquelle le lecteur apporte ses propres capacités créatrices, son expérience et sa mémoire.³⁰

Évidemment, ce témoignage de Robert Dorgeval n'est pas sans naïveté. Il témoigne d'une confiance absolue dans le mimétisme de la représentation cinématographique et d'une conception datée du sens naturellement immanent de l'œuvre, à l'inverse de ce que dira, quelques décennies plus tard, le théoricien de la réception Wolfgang Iser :

La première impression que nous donne la version filmée de *Tom Jones* de Fielding est assez décevante, ceci surtout en raison de la pauvreté relative du personnage par rapport à l'image que l'on s'était représentée en lisant le roman. Quelle que soit la façon dont cette impression est vécue, variable d'un individu à l'autre, la réaction immédiate est généralement de dire que l'on s'était représenté le personnage différemment.³¹

²⁹CAROU (Alain), *Le cinéma français et les écrivains, Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Paris, Mémoires et documents de l'École des Chartes, n°68, E.N.C., A.F.R.H.C., 2002, p. 202.

³⁰CLERC (Jeanne-Marie) et CARCAUD-MACAIRE (Monique), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 25.

³¹ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Sprimont, p. 249.

1.1 Problématique

La transformation du texte en image est un phénomène commun tout autant qu'unique, comme le constate l'historien de l'art, Pierre Francastel :

Lisez un texte littéraire et vous constaterez que — si vous avez de l'imagination visuelle — au fur et à mesure de votre lecture vous évoquerez, parfois, des représentations assimilables aux images de l'art. Mais il est bien évident que jamais deux personnes ne voient la même chose en lisant le même texte — ce qui n'exclut pas la compréhension. Dans un texte, comme devant une image artistique, comme devant la nature, nous opérons toujours une sélection.³²

Nous allons donc étudier un système où le possible, le probable, la variable, l'emportent sur le certain. Ce système, c'est celui de l'adaptation. La première tâche qui s'impose sera de délimiter ce qui désigne à la fois une opération et son résultat. Cette réflexion nous placera dans le champ d'une esthétique de la réception, mais celle-ci combinera les opérations de lecture nécessaires à l'adaptation, mais aussi les opérations d'écriture — ou de création — qui aboutissent à la production d'une adaptation.

Cette conception s'appuiera sur une approche dynamique de l'histoire du texte littéraire dont Wolfgang Iser pose ainsi l'un des fondements :

la lecture est l'interaction dynamique entre le texte et le lecteur. Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ce qui veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Ce hiatus fonde la créativité de la réception.³³

En effet, c'est parce que le texte peut se lire différemment, qu'il peut être multiplement adapté, sans pour autant que la répétition n'aboutisse à la réplique *ad infinitum* du même

³² FRANCASTEL (Pierre), *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 29-30.

³³ ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 198.

résultat. Lorsqu'une séquence d'une adaptation en évoque une autre, elle plus ancienne « déjà vue », c'est autant parce qu'elle partage un matériau commun que parce que les cinéastes *ont retenu*. Comme le souligne Linda Hutcheon,³⁴ les adaptations ne sont jamais de simples reproductions, mais les maillons d'une chaîne ininterrompue de réception. Elles s'apparentent donc à des « interprétations » au sens où l'entend Wolfgang Iser :

Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé, et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait. Ainsi s'impose à l'interprétation une autre tâche : au lieu de déchiffrer le sens, elle doit expliciter les potentiels de signification du texte.³⁵

Iser nous indique, de plus, que le statut de structure ouverte du texte invite à une compréhension renouvelée du texte, car dit-il, « nous redécouvrirons sans cesse des possibilités qui se dissimulaient, et que nous reconnaissons dès lors comme concurrentes à celles qui se présentaient ouvertement »³⁶. Tout l'intérêt d'une étude comparative et diachronique des adaptations réside dans la nature répétée et différenciée de cette production pratique. Par conséquent, il nous faudra envisager notre étude des adaptations des *Misérables* comme l'analyse de maillons de cette longue « chaîne de réceptions ». Celles-ci dialoguent avec l'œuvre romanesque qui les inspire, mais aussi, nous le verrons, se répondent les unes aux autres, relisent et relient le contexte historique passé à travers le contexte historique présent : « si l'adaptation est une lecture et une interprétation de l'œuvre [...] c'est parce que [en ce qui concerne la] réception de ce texte et de cette œuvre,

³⁴HUTCHEON (Linda), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p.4.

³⁵ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 51.

³⁶*Ibid*, p. 238.

elle en reformule ou fait rebondir le questionnement »³⁷. C'est cette conception que Serceau privilégie dans la théorisation qu'il nous propose : « Quel que soit le niveau ou l'angle sous lequel on l'aborde, l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de réception et d'interprétation des thèmes et des formes littéraires »³⁸.

La pratique de l'adaptation a autant séduit qu'elle n'a été combattue, et ce dès les débuts du cinéma. C'est dans la défense de la pureté, celle de la littérature d'une part et d'autre part celle de l'art cinématographique, que se retrouvent les détracteurs de l'adaptation. Il en va ainsi d'une critique que l'on peut qualifier de « culturaliste ». Celle-ci ne voit dans les adaptations que de pâles reflets des œuvres littéraires, des ersatz destinés à séduire le grand public et dans lesquels la littérarité se serait égarée, perdue voire pervertie. Mais cette volonté de protéger les textes canoniques n'est ni nouvelle ni liée à l'activité cinématographique ou même à d'autres formes d'adaptations antérieures telles que celles pratiquées au théâtre au dix-neuvième siècle. Dans sa remarquable étude sur la réception des textes de l'ancien régime au dix-neuvième siècle, *L'invention des classiques*, Stéphane Zékian revient aux sources de cette conception conservatrice en nous rappelant les projets de Joseph de Maistre dont l'objet était de contrôler toute réédition des classiques : « Les soupçons de Maistre lui font même concevoir un projet de censure préalable [...] une institution créée à cet effet dissuaderait [voire] empêcherait le premier venu d'éditer les grandes œuvres sans avoir fait la *preuve de ses bonnes intentions* »³⁹.

³⁷SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 70.

³⁸SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 10.

³⁹ZEKIAN (Serge), *L'invention des classiques*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 82 – c'est nous qui soulignons.

Contrairement à l'affirmation souvent admise que le culturalisme vise à protéger les œuvres des affres de la culture dite de masse, ce retour au fondement d'une conception patrimoniale de la littérature⁴⁰ nous renseigne bien sur la nature de l'enjeu. La question n'est d'ailleurs pas nécessairement celle de la fidélité au texte — Zékian montre bien que « notre fidélité à la lettre des textes résulte d'une histoire somme toute récente »⁴¹ — mais de comment faire concorder un panthéon littéraire avec le discours et l'esthétique dominants. La transmission d'un héritage classique est au cœur de ce débat : faut-il adopter une approche ouverte ou une autre « pour le moins verrouillée, empreinte d'une défiance persistante envers toute forme de médiatisation »⁴². C'est dans cette deuxième tradition que naît le concept qui sera longtemps le plus opératoire dans l'analyse des adaptations, celui dit de la « fidélité ».

Il est habituel d'entendre la critique qualifier de « trahison » ou de « défiguration » telle ou telle adaptation ou au contraire se féliciter de la fidélité de telle autre. En effet, le cinéma d'adaptation se trouve souvent placé devant une équation impossible à résoudre : la mission de rendre hommage aux chefs-d'œuvre de la littérature, et donc d'en être une fidèle copie, alors qu'œuvre source et « film adapté de » ne peuvent se confondre. En effet, l'adaptation est un processus fluide et la variation est sa constance, comme nous le rappellent Marie-Jeanne Clerc et Monique Carcaud-Macaire, pour qui l'adaptation est un « espace de médiation dynamique »⁴³ où « les données formelles, les représentations et les

⁴⁰ « La gloire, l'honneur, la renommée d'un grand homme sont une propriété de la nation qui l'a produit. Elle doit en être jalouse, et défendre ce dépôt sacré » (Joseph de Maistre, « Observations critiques sur une édition des *Lettres* de Madame de Sévigné », cité par Stéphane Zékian, *op. cit.*, 83).

⁴¹ ZEKIAN (Serge), *op. cit.*, p. 162.

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ CLERC (Jeanne-Marie) et CARCAUD-MACAIRE (Monique), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, *op. cit.*, p. 92.

discours [se] structurent en se restructurant [ce] qui explique qu'on puisse adapter n fois la même œuvre littéraire avec des résultats chaque fois différents »⁴⁴. De ce point de vue, les adaptations fonctionnent comme les interprétations chez Iser : « l'examen de tous les sens constitués au cours de l'histoire pour un texte identique fait de l'ensemble de ceux-ci un objet d'analyse, mais ne facilite en rien la tentative, d'ailleurs impossible, de produire simultanément tous ces sens »⁴⁵. La fidélité est donc bien une chimère.

L'impératif de fidélité restera néanmoins dominant dans la critique académique jusqu'aux années soixante et pèsera longtemps sur les adaptateurs français comme en témoigne en 1957 Jean-Paul Le Chanois, dans la revue *Europe* : « le seul critère d'adaptation qui nous parut valable fut donc la fidélité totale à l'esprit de l'œuvre [...]. C'est donc avec amour, respect et humilité que l'adaptateur doit entreprendre »⁴⁶. De même Raymond Bernard, réalisateur de l'une des plus belles (la plus belle ?) adaptations du roman en 1933, témoignait avoir été « essentiellement soucieux de ne pas trahir »⁴⁷. Pourtant aucune adaptation, aussi bien intentionnée soit-elle, ne pourra prétendre atteindre le Graal de la fidélité totale. Ainsi en va-t-il de l'adaptation, et de ces différences qui, mieux que des trahisons, sont à penser en tant que « différences signifiantes et créatrices »⁴⁸.

Cependant, il ne faut pas mésestimer la nature essentiellement mercantile de la pratique de l'adaptation — notamment dans les grands systèmes de production cinématographiques nord-américains et français. Dès les premières années du vingtième

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁶ *Europe*, « Hugo « et *Les Misérables* », n° 394-395, février-mars 1962.

⁴⁷ BERNARD (Raymond), *Les mémoires de R. Bernard*, Paris, SACD, 1980, p. 36.

⁴⁸ CLERC (Jeanne-Marie) et CARCAUD-MACAIRE (Monique), *L'adaptation cinématographique et littéraire*, *op. cit.*, p. 96.

siècle, la volonté de puiser dans la littérature pour y trouver des matières narratives se manifeste et aboutit rapidement à la multiplication des adaptations⁴⁹. Deux motivations sont à l'origine de cette pratique. D'une part, il s'agit de disposer d'un fonds de « scenarii » prêts à l'emploi. La pratique de l'écriture cinématographique spécifique étant balbutiante, c'est évidemment vers les textes déjà écrits que les producteurs se tournent. D'autre part, cette raison esthétique est accompagnée d'une autre motivation, économique celle-ci. Il s'agit d'attirer un public plus nanti vers un spectacle, alors populaire et cantonné aux espaces forains ou au « nickel odéon ». Dès lors, c'est sur le nom des auteurs (Zola, Hugo, Dickens...) que les producteurs veulent bâtir leur succès, diversifier les publics, en proposant une offre correspondant aux exigences de ceux qui refusent de se mêler aux foules des foires pour assister à un spectacle parfois considéré comme vulgaire. La diversification du contenu, qui gagne en respectabilité, s'accompagne d'une diversification des moyens de diffusion, que ce soit grâce à des séances à domicile et sous le contrôle de l'autorité familiale – pour les plus aisés, qui peuvent s'offrir les projecteurs et bandes cinématographiques – mais aussi dans la création ou la conversion de salles de spectacles en salle de cinéma avec une grille de tarification qui reproduit la compartimentation des classes sociales et où le public des balcons se distingue du public de l'orchestre.

Cette stratégie marchande selon laquelle les adaptations jouent un rôle important, ne fût pas l'unanimité. Dès l'origine du cinéma de fiction, l'usage d'une matière littéraire fut aussi condamné par un pan significatif de la critique et des cinéastes eux-mêmes, une hostilité qui reposait sur une « notion qui devrait peser pendant des décennies sur l'histoire

⁴⁹Voir à ce titre le travail fondateur d'Alain Carou sur les débuts du « Cinéma d'art » : CAROU (Alain), *Le cinéma français et les écrivains, Histoire d'une rencontre, 1906-1914, op. cit.*

du cinéma : celle de la spécificité du septième art, dont la “pureté” serait entachée par les apports extérieurs ou les emprunts à des formes artistiques autres »⁵⁰. Dans les années vingt, une fraction avant-gardiste refusera de se placer sous la lourde tutelle de la littérature. Elle revendiquera l’indépendance artistique du cinéma, le primat de l’image et d’une grammaire cinématographique autonome. Cette conception est aussi l’actualisation de critiques faites à certaines peintures au début du dix-neuvième siècle, un argumentaire que Bernard Vouilloux nomme « le syndrome de Talma⁵¹ »⁵². Ainsi, le philosophe allemand F. Schlegel adressera des reproches aux peintres de son temps que l’on retrouvera — presque au mot près — un siècle plus tard dans le refus du cinéma d’adaptation : « [ces tableaux] sont entièrement *théâtraux*, ils sont la copie tout à fait fidèle de l’art scénique des Français, hautement subjectif et qui, dans son outrance illimitée, confine à la *grimace* »⁵³. L’homme théâtre et réalisateur de film André Antoine convenait que la greffe théâtrale prenait mal sur le septième art : « On est simplement parti à faux, disait-il, en adoptant les directives et les méthodes théâtrales pour un art qui ne ressemble à rien de ce qui nous fut proposé jusqu’ici et qui réclame des moyens d’expression encore inemployés. [...] Il convient de marquer la différence essentielle du cinéma qui est création vivante, aérée, avec le théâtre dont le principe est au contraire l’imitation de la nature »⁵⁴.

⁵⁰CARON (Alain), *Le cinéma français et les écrivains, Histoire d’une rencontre, 1906-1914*, op. cit., p. 9.

⁵¹ Il s’agirait donc d’une peinture théâtrale et grandiloquente, comme le jeu du comédien Talma.

⁵²VOUILLOUX (Bernard), *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXème siècle*, Hermann, Paris, 2011, p. 95.

⁵³ *Ibid*, p. 96-97 – c’est nous qui soulignons.

⁵⁴ MITRY (Jean), “Le cinéma des *Misérables*” in *La gloire de Victor Hugo*, op. cit., p. 773.

Les travaux de 2016⁵⁵ de Marguerite Chabrol incitent néanmoins à réévaluer à la hausse de l'influence du théâtre de Broadway sur le cinéma hollywoodien de l'âge classique. Non seulement, les producteurs commandent l'adaptation de nombreuses pièces, y puisaient de nombreux sujets, mais aussi une esthétique du théâtre filmé qu'ils revendiquent pour une œuvre aussi marquante⁵⁶ dans l'histoire du Septième Art que *Rope/La Corde* d'Alfred Hitchcock. Mais la dénonciation du cinéma d'adaptation restera marginale : le cinéma dominant servira plus de refuge à une narration « classique » que de relais de la modernité littéraire — dont les adaptations restent rares. Comme le faisait remarquer Umberto Eco : « La vie ressemble davantage à *Ulysse* qu'au *Trois Mousquetaires* ; mais chacun d'entre nous est porté à le penser sur le modèle des *Trois Mousquetaires* plutôt que sur celui d'*Ulysse* ou plus exactement, nous ne réussissons à nous remémorer la vie et à porter sur elle un jugement qu'en la repensant sur le modèle d'un roman bien fait ». ⁵⁷ Il semble donc bien que nous pensons le cinéma comme nous pensons la vie.

Assurément, le cinéma « dans sa forme la plus courante, [est] resté largement indifférent à la modernité littéraire. Il a pérennisé, en le transférant dans sa propre pragmatique, l'espace narratif classique »⁵⁸. Pour Jean Cléder, c'est le résultat de la double identité du cinéma — c'est-à-dire, à la fois un art à « la narrativité bien chevillée au corps » pour reprendre l'image de Christian Metz, mais aussi une industrie « [où l'on s'est]

⁵⁵ CHABROL (Marguerite), *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, CNRS Editions, Paris, 2016, 398 p.

⁵⁶ Ce film sera connu pour être le premier film composé d'un unique plan-séquence.

⁵⁷ ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux, p. 162.

⁵⁸ SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique, op. cit.*, p. 43.

davantage soucieux d'élaborer une grammaire narrative sur le modèle romanesque que de tester des programmes d'investigation surréaliste »⁵⁹.

Ici, nous touchons au paradoxe sur lequel se fonde la condamnation esthétique qui s'est parfois abattue sur le cinéma d'adaptation — et que Bazin cherchera à réfuter dans sa fameuse « [défense] d'un cinéma impur »⁶⁰. Cette pratique ne serait que nostalgie, conservatisme, refuge dans le passé et en réalité le symbole le plus honni de ce qu'une partie de la critique appelle « cinéma commercial » et que Michel Serceau regroupe plus justement sous l'appellation de cinéma NRI (pour Narratif Représentatif Industriel)⁶¹. Mais Serceau précise néanmoins que cette pratique de l'adaptation cinématographique est loin d'être sans intérêt :

Loin d'être un simple et univoque reflet des modes et des formes littéraires, de la perception culturelle et de la hiérarchie des formes littéraires, elle témoigne des décalages, des écarts, retours, paradoxes [et non pas] contrairement à ce que veut l'esthétique de la modernité, de retards idéologiques ou esthétiques [...] dans une dynamique ou plutôt dans une spirale, de la forme et du sens.⁶²

Ainsi, la question n'est plus celle de la fidélité, mais bien celle que posé par André Gardiès avec justesse : « comment peut-on comprendre le livre *depuis* le film »⁶³ ? De ce fait, ce sont des allers et retours entre le texte littéraire, les adaptations cinématographiques et leurs contextes de production et de réception qui seront nécessaires. Notre place d'observateur

⁵⁹CLEDER (Jean), *Entre littérature et cinéma : les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 38.

⁶⁰BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, CERF, 1981, 372 p.

⁶¹ Voir SERCEAU (Michel), *Le livre, le miroir, le divan*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 374 p.

⁶²SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, op. cit., p 64.

⁶³GARDIES (André), « Le narrateur sonne toujours deux fois », dans *La transcriture, pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Angoulême, Nota Bene, C.N.B.D., 1998, p. 65-80.

sera « précisément aux intersections de la diachronie et de la synchronie »⁶⁴, au carrefour d'« un faisceau de réalités sémiotiques et esthétiques »⁶⁵.

De quelle nature est la lecture du roman telle qu'elle se concrétise dans une adaptation ? En quoi fait-elle écho, actualise ou au contraire nie, oublie, déforme et transforme ? Mais encore, si l'analyse d'une adaptation doit prendre en compte sa position dans la série — étant aussi une relecture de celles qui l'ont précédée — elle doit aussi prendre en compte la réception de l'œuvre source. Les adaptateurs sont donc des intermédiaires, des « passeurs » du texte, qui parfois agissent en contrebandiers. À cette étape de l'analyse, la notion de « tiers interprétant » — que nous empruntons aux travaux de Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire — nous sera utile puisqu'elle « permet d'expliquer que des actualisations caractéristiques de l'œuvre première soient atténuées voire négligées et que ce qui n'y figurait [qu'] à l'état de sens virtuels puisse prendre des formes concrètes »⁶⁶. Ceci nous permettra notamment de développer une analyse qui maintient un lien entre texte adapté et adaptations. Ne pas utiliser le diptyque fidélité/infidélité comme outil d'analyse ne doit pas conduire à un relativisme absolu qui prétend que toutes les lectures se valent, et qui refuse de les distinguer dans l'analyse, actant ainsi la disparition du roman adapté. La liberté de l'adaptation ou les contraintes spécifiques au médium ne doivent pas nous dispenser du travail d'explicitation de ce qui est à la fois lecture et réécriture. Bien au contraire, c'est ici que nous trouverons le plus à dire, si l'on se place dans la lignée de la proposition suivante : « les écarts, plus que les

⁶⁴JAUSS (Hans Robert), *op.cit.*, p. 70.

⁶⁵SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique, op. cit.*, p. 9.

⁶⁶CLERC (Jeanne-Marie) et CARCAUD-MACAIRE (Monique), *L'adaptation cinématographique et littéraire, op. cit.*, p. 92.

ressemblances, font sens, et ce sont eux qui appellent l'analyse »⁶⁷. D'un point de vue méthodologique, notre démarche s'inspire de celle du paradigme indiciaire, chère à l'historien Carlo Ginzburg. Les détails sont souvent plus révélateurs que les théories surplombantes.

En effet, ce sont souvent les incongruités qui sont les plus intéressantes, les surprenantes, les plus fécondes. Paradoxalement, c'est lorsque les films se libèrent le plus du texte source qu'ils font passer les choses les plus signifiantes – y compris celles qui peuvent apparaître comme des contresens. *Les Misérables* relus et réécrits, certes, mais surtout comment, par qui et pourquoi ? Ainsi pourrait se résumer les questions de notre programme de recherche.

1.2 Histoire d'un texte. Texte et image : un rapport à l'histoire

Pour être mené à bien, ce programme de recherche implique la prise en compte des contextes historiques et plus encore du lien qui unit œuvre et histoire. Comme le remarque Guy Rosa, « Hugo représente moins l'histoire que le rapport des hommes à l'histoire »⁶⁸. Dans son essai fondateur sur les imaginaires sociaux, l'historien Bronislaw Baczko nous indique qu'en effet « les événements comptent souvent moins que les représentations imaginaires qu'ils font naître et qui les encadrent »⁶⁹. Ce point nous semble d'autant plus

⁶⁷CLERC (Jeanne-Marie), CARCAUD-MACAIRE (Monique), *Pour une lecture socio-critique de l'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ROSA (Guy), « Victor Hugo : Histoire vécue, histoire écrite », in *Hugo et l'histoire*, Textes édités par Léon Hoffmann et Suzanne Nash, Schena Editore, Presses de l'Université Paris Sorbonne, Fasano, Paris, 2005, p. 19.

⁶⁹BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux*, op. cit., p. 35.

crucial que la notion d'imaginaire social est au cœur de notre problématique. Ce concept peut se définir de multiples façons. La définition qu'en propose Dominique Kalifa nous apparaît comme la plus convaincante :

[C'est] un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire. Les imaginaires sociaux décrivent la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants — groupes, classes, catégories — hiérarchisent leur avenir. Ils produisent et instituent le social plus qu'ils ne le reflètent. Mais ils ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires, de les donner à lire ou à voir.⁷⁰

Lorsque des adaptateurs se frottent aux *Misérables*, ils témoignent de leur rapport au texte et aux adaptations précédentes, mais aussi du rapport qu'ils entretiennent avec la société qui est la leur. Il est donc nécessaire de prendre en compte les contextes historiques et représentations de l'Histoire dans le roman tout autant que dans les adaptations, mais il s'agira aussi d'analyser le regard porté sur le passé — celui du roman — depuis le présent du temps de telle ou telle adaptation. Même si notre projet ne prévoit pas de développement sur la difficile question théorique du « roman historique », il est important de poser quelques jalons sur la question de la relation entre le texte hugolien et l'Histoire. Ce que Hugo « figure n'est pas l'histoire elle-même, mais la condition des hommes affrontés à elle. [Le roman] ayant l'histoire non pour cadre, moins encore pour décor, mais pour enjeu et protagoniste »⁷¹. Il faut donc distinguer « roman historique » et « roman de l'histoire » pour mieux appréhender la nature du texte hugolien : « C'est donc cette attitude de Hugo face à l'Histoire qui lui interdit d'écrire des romans historiques, c'est-à-dire des romans où

⁷⁰KALIFA (Dominique), *Les Bas-fonds : Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, L'Univers historique, 2013, p. 21.

⁷¹*Ibid.*

l'Histoire n'est qu'un décor pittoresque. En écrivant, au contraire des romans de l'histoire, il installe la réflexion historique au cœur et dans le creux du romanesque »⁷². En ce sens, il préfigure les préoccupations de Krzysztof Pomian sur les rapports entre fiction et « savoir historique » : selon ce dernier, il existe une « impossibilité principielle de parler d'une réalité [...] autrement qu'en se référant aux données de la connaissance corrélative, [impossible] de parler du passé sans avoir recours au savoir historique »⁷³. Ainsi, le romancier -tout comme l'adaptateur- se fait « passeur » tout autant que songeur, comme nous le propose Jean-François Hamel :

L'art du récit contribue depuis toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits, qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir. Par son souci de ce qui va disparaissant, il donne jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives. Chaque récit joue le rôle d'un passeur.⁷⁴

Chaque narrateur transmet et réinvente le passé. Il y a dans la répétition sérielle des adaptations une fluidité des temps : le « temps du passé » est aussi un temps nouveau, inédit.

Cette thèse aura aussi pour objectif de montrer que la représentation de l'Histoire — dans notre corpus particulier — répond à des logiques de ruptures et de continuités, mais aussi de résurgences, qui, nous le verrons, contribueront à faire qu'une adaptation des années trente pourra être plus « proche » d'une adaptation des années 2000 que d'une adaptation intermédiaire. Comme le remarque justement Michel Serceau, « la question posée n'est [pas que] celle de l'appropriation d'une forme et d'un état de récit [mais aussi]

⁷²LAFORGUE (Pierre), *1830, Romantisme et Histoire*, Saint-Pierre du Mont, Euridit, 2001, p. 206.

⁷³POMIAN (Krzysztof), *Sur l'histoire*, Folio, Gallimard, Paris, 1999, p. 28.

⁷⁴HAMEL (Jean-François), *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 7

à travers cette appropriation, celle *du discours que l'adaptation sert et masque en même temps* »⁷⁵. La logique de l'adaptation est donc aussi une logique de monstration et de dissimulation, il en va de même qu'avec les poupées russes : on ne connaît l'étendue de leur démultiplication qu'une fois toutes les boîtes ouvertes. Dans son étude sur les films en costumes français des années cinquante, la chercheuse britannique Susan Hayward remarque que « la fonction majeure des films en costumes est, bien sûr, de réécrire et de “réarranger” l'histoire (à savoir que l'histoire correspond à l'objectif) »⁷⁶. Dès lors, il est donc aisé d'imaginer que la représentation de l'insurrection de 1832 sera différente selon que l'on est adaptateur américain en 1933 ou soviétique en 1937 et que dans un cas comme dans l'autre cela n'aura plus grand-chose à voir ni avec Hugo ni avec les insurgés originels. Sans compter que, pour chacune des options prises, le dialogue entre les époques, entre celles de la création de l'œuvre littéraire et celles de l'œuvre cinématographique, peut entraîner de nouvelles variations. La pratique du cinéma n'est pas ici nécessairement novatrice. Elle s'inscrit dans une transformation plus large de ce que nous appelons l'Histoire — celle avec une grande hache pour paraphraser Hugo. Pour Michel de Certeau, cette dernière a de nouveaux habits : « [elle] a pris le relais des mythes “primitifs” ou des théologies anciennes [...]. [Ce qui] permet à notre société de se raconter elle-même grâce à l'histoire »⁷⁷.

L'enjeu de la représentation de l'Histoire est donc certes un enjeu esthétique, mais aussi, comme le remarquent justement Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 100 – c'est nous qui soulignons.

⁷⁶ HAYWARD (Susan), *French costume drama of the 1950s*, Bristol, Chicago, Intellect, 2010, p. 37.

⁷⁷ De CERTEAU (Michel), *L'écriture de l'histoire*, Folio, Gallimard, Paris, p. 71.

un enjeu idéologique d'importance, sur lequel pèse le contexte politique et historique de relecture/réécriture de l'œuvre adaptée :

Ces différentes « lectio » d'une même structure, enracinée dans la réalité, mais recréeé imaginairement par l'œuvre, constituent entre elles une sorte de « système » où, en particulier, le passage de l'individuel au collectif que constitue l'adaptation cinématographique, toujours produite par un groupe pour un public large, surtout dans le cas du film hollywoodien, permet de mettre en lumière, mieux peut-être que dans le texte écrit, les grandes structures mythiques qui organisent l'espace imaginaire d'une société.⁷⁸

Ni le roman ni ses adaptations n'échappent donc à une fonction mémorielle. Pour Enzo Traverso, « la mémoire n'est jamais figée ; elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente ».⁷⁹

Il ne faut néanmoins se garder d'épouser les thèses d'un relativisme absolu, et faire l'erreur qui « consiste à confondre la narration historique (la mise en histoire par un récit) et la fiction historique (l'invention littéraire du passé) »⁸⁰, même si le Hugo prend plaisir à jouer de l'une ou de l'autre dans son récit. Dans les adaptations des romans hugoliens, l'histoire n'est donc pas être un décor de convention. Et ce d'autant plus si l'on s'attache à l'évocation du phénomène révolutionnaire :

On s'abuse sur la portée du symbolisme révolutionnaire si l'on y voit qu'un décor dans lequel on cherche à situer on ne sait quelle révolution, être aussi pur que transparent. L'invention et la diffusion du répertoire symbolique révolutionnaire, l'implantation de ces symboles nouveaux, ainsi que la guerre livrée aux anciens, sont autant de *faits* révolutionnaires.⁸¹

⁷⁸CLERC (Jeanne-Marie), CARCAUD-MACAIRE (Monique), *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 90-91.

⁷⁹TRAVERSO (Enzo), *Le passé, modes d'emploi : histoire mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 19.

⁸⁰*Ibid.*, p. 68.

⁸¹BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux*, op. cit., p. 47.

1.3 Délimiter un corpus

La constitution d'un corpus mène à une première interrogation : de quels matériaux doit se composer une étude des adaptations ? Au même titre que le roman, le film adapté est le résultat d'un processus créatif, qui passe notamment par des étapes écrites : scénario, découpage technique, story board. Mais comme le rappelait récemment le critique Joachim Lepastier, roman et film sont des œuvres à la différence des documents de travail qui jalonnent la production cinématographique « Le scénario n'est pas une œuvre. C'est un document de travail qui doit faire naître le désir, pas l'encadrer. C'est l'amorce du film à venir, pas sa description littérale. Ce n'est que la première étape d'une dynamique de création, pas une fin en soi ». ⁸²

Le roman, tel que publié, est le résultat d'un processus éditorial et génétique. Il a vocation à être porté à l'attention d'un public de lecteurs, à la différence d'un scénario qui ne s'adresse qu'à un nombre restreint de lecteurs et ce dans un but professionnel. Que roman et scénario soient deux textes ne signifie pas qu'ils soient de même nature ni qu'ils répondent aux mêmes enjeux : « On ne saurait confondre en effet le travail de lecture qu'implique l'adaptation en tant que projet, le travail textuel (articulant des structures narratives, discursives, des modes de représentation) dont témoigne sa réalisation et la lecture qu'en fait effectivement le spectateur » ⁸³. Il serait par ailleurs discutable de donner la primeur au scénario dans l'analyse. En effet, il est délicat de déterminer ce qui prime dans la production d'un objet filmique et ce d'autant plus que les adaptations de notre

⁸²LEPASTIER (Joachim), « La continuité dialoguée », dans *Cahiers du Cinéma*, n°684, décembre 2012, p. 11.

⁸³SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique, op. cit.*, p. 55.

corpus ont été réalisées dans des cadres institutionnelles (groupes industriels privés, chaînes de télévision).

De plus, comme le note l'historien du cinéma Noël Burch : « La notion d'un art de collaboration dont le contenu et la forme seraient entièrement homogènes et régis d'en haut (déterminés structurellement) semble comporter une contradiction flagrante »⁸⁴. Il nous invite aussi à ne pas sous-estimer la multiplicité des « voix » qui se font entendre dans un film :

le cinéma, par la pure logique matérielle et économique de sa production, est filtré à travers tout un ensemble d'organismes sociaux et d'individus, exerçant sur chaque film, potentiellement ou effectivement, un pouvoir certes plus diversifié, mais infiniment plus lourd que celui qu'exerce par exemple, une maison d'édition sur le travail d'un écrivain. Ces organismes, ces individus sont tous par définition porteurs d'idéologie, et leur influence va donc s'ajouter à celle de ces autres « voix » que chaque créateur porte en lui, mais qui ne sont pas vraiment « siennes ». De par sa place dans une chaîne de production qui multiplie les instances de médiation [...] le film est une création dont la substance même est un fond d'images et de pensées collectives issues de l'imaginaire social.⁸⁵

La deuxième erreur de perspective part d'une considération légitime : texte et film sont deux systèmes différents et donc leur comparaison pose un problème scientifique non négligeable. De fait, le roman et le film adapté ne peuvent se confondre. Mais est-ce bien là l'enjeu d'une étude des adaptations ? La question la plus essentielle nous semble plutôt de décrire et d'analyser ce qui circule et comment entre les deux systèmes :

Quel que soit le niveau ou l'angle sous lequel on l'aborde, l'adaptation n'est pas seulement une transposition, une sorte de décalque audiovisuel de la littérature, mais un mode de réception et d'interprétation des thèmes et formes littéraires. Tels que s'y articulent le genre, le récit, le personnage, l'image, le mythe, le thème ou le mythème, l'adaptation est un mode de lecture. Peut-être n'est-ce ainsi, au bout du compte, qu'un

⁸⁴BURCH (Noël), ANDERSEN (Thomas), *Les Communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1995, p. 72.

⁸⁵BURCH (Noël), *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 72.

mode de cristallisation ou une opération de recontextualisation de la substance thématique qui circule entre la littérature et le cinéma.⁸⁶

Face au grand nombre d'adaptations des *Misérables*, il nous faut bien constituer un corpus raisonnable par la taille, mais aussi par son accessibilité. De nombreuses productions de l'époque du cinéma muet sont perdues. Celles qui nous sont parvenues restent difficiles à voir et ne sont guère disponibles dans un format commercial de type numérique (DVD ou en ligne). Notre choix s'est donc arrêté sur les adaptations cinématographiques parlantes et télévisuelles issues des productions hollywoodiennes et françaises : *Les Misérables* réalisé par Richard Boleslawski (États-Unis, 1935), *Les Misérables* réalisé par Lewis Milestone (États-Unis, 1952) — distribué en France sous le titre *La Vie de Jean Valjean* —, *Les Misérables* réalisé par Billie August (États-Unis, 1998) ainsi que les films — tous trois intitulés d'après le roman — de Raymond Bernard (France, 1934), Jean-Paul Le Chanois (France, 1957) et Robert Hossein (France, 1982), ainsi que les téléfilms français de Marcel Bluwal — en deux parties respectivement intitulées *La Masure Gorbeau* et *L'Épopée de la rue Saint-Denis* (1972) et de Josée Dayan (*Les Misérables*, 2000). La récente restauration conduite pour préserver la version des *Misérables* d'Henri Fescourt a rendu ce film à nouveau accessible⁸⁷. Sans qu'il soit formellement intégré à notre corpus, nous pourrions y faire référence, car c'est une pièce importante du puzzle des réceptions françaises.

Souvent les adaptations sont analysées dans le cadre d'une réflexion sur l'intertextualité, mais il ne faudrait pas sous-estimer la dimension intratextuelle de ce

⁸⁶SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique*, op. cit., p. 10.

⁸⁷ Grâce à l'aide précieuse fournie par la Cinémathèque de Toulouse, nous avons eu la chance de visionner ce film, qui n'est pas disponible dans le circuit commercial. Que Madame Francesca Bozzano, Chargée de Projet et tout le personnel de la Cinémathèque soient remerciés pour leur accueil et leur aide.

phénomène. Les adaptateurs des *Misérables* ont souvent leurs prédécesseurs à l'esprit. C'est même une évidence mise en scène lorsque Claude Lelouch intègre à son film *Les Misérables du vingtième siècle* (1995) la projection des premières versions cinématographiques des *Misérables*. La question d'inclure ou non dans notre corpus ce film de Claude Lelouch nous confronte d'ailleurs à un cas limite. Une première analyse place ce film dans la lignée de la « transfictionnalité » plus que dans celle de l'adaptation. En effet, il s'agit plus de l'appropriation de « personnages-signes » comme Valjean, les Thénardier ou encore Cosette, que d'une adaptation du roman. La volonté de Lelouch semble de mettre en scène ce qu'il considère comme un motif dramatique intemporel, une structure mythique⁸⁸. Le projet n'est pas d'adapter l'œuvre romanesque telle que nous la connaissons, mais bien de créer un équivalent cinématographique du roman qui aurait pu être celui écrit par Hugo, si le vingtième siècle avait eu deux ans à sa naissance : « Modestement, nous avons essayé de nous mettre dans la peau d'un Victor Hugo qui serait né en même temps que le cinématographe et se serait inspiré des misères du vingtième siècle »⁸⁹.

Pour Kathryn M. Grossman, ce film est issu d'une « extrapolation »⁹⁰. La singularité de ce projet le distingue donc assez nettement du reste de notre corpus et rend sans doute une comparaison systématique malaisée. La même réflexion nous invite à ne pas traiter du film de Ladj Ly (2019). Il s'agit d'une variation libre autour du titre du roman

⁸⁸Claude Lelouch reprend, dans sa présentation du film, une citation de la romancière américaine Willa Carher: « il n'y a que deux ou trois histoires dans la vie de l'être humain ».

⁸⁹Ceci est un extrait du texte de présentation écrit par Claude Lelouch et reproduit sur la jaquette de l'édition en DVD du film.

⁹⁰GROSSMAN (Kathryn M.), « From Classic to Pop Icon: Popularizing Hugo », *The French Review*, N°3, February 2001, p. 487.

de Victor Hugo plus que d'une adaptation à proprement parler. Il est néanmoins envisageable de pouvoir faire référence à ces deux œuvres tout comme à celle de la cinéaste soviétique Tatyana Loukachevitch, réalisatrice de *Gavroche* (U.R.S.S., 1937), un film qui offrira un contrepoint intéressant aux versions françaises et hollywoodiennes des années trente. Pour en terminer avec les omissions volontaires, venons-en à l'adaptation de la comédie musicale réalisée en 2012⁹¹ par Tom Hooper. Bien que ce film offre quelques scènes remarquables, il pose une double difficulté dans l'analyse. D'une part, il n'adapte non pas le roman, mais le spectacle musical bien connu. D'autre part, il obéit aux codes de la comédie musicale cinématographique. Cette incongruité générique rend délicate la comparaison avec le reste du corpus. Dans le doute, nous nous abstenons d'en faire une analyse globale.

Les œuvres de notre corpus sont donc nées dans des contextes historiques différents : les œuvres de R. Boleslawski et R. Bernard sont produites alors que les suites de la grande crise de 1929 frappent encore les États-Unis — qui connaissent des changements socioéconomiques liés à la politique du « New Deal » rooseveltien — mais aussi la France ; à l'inverse, le film de L. Milestone est associé au boom économique de l'après-guerre, mais aussi au Maccarthysme. L'adaptation réalisée par Le Chanois n'échappe pas non plus au clivage de la guerre froide⁹². En effet, les travaux de l'historien du cinéma Marc Silberman⁹³ ont jeté un éclairage nouveau sur les conditions de réalisation

⁹¹ *Les Misérables* (UK/USA, 2012), réalisé par Tom Hooper, scénario de William Nicholson d'après la comédie musicale éponyme, Working Title, 159 minutes.

⁹² Le film est tourné dans les studios est-allemands de Babelsberg. De plus, Le Chanois est à l'époque un compagnon de route du Parti Communiste Français.

⁹³ SILBERMAN (Marc), « Learning from the Enemy: DEFA-French coproductions of the 1950's », *Film History: An international Journal*, Vol. 18, n°1, p. 21-45.

de ce film en tant que coproduction franco-est-allemande. Si l'on met de côté, la disparition du montage original de *Le Chanois* — trop long pour répondre aux conditions d'exploitation⁹⁴ souhaitées par les producteurs français—, ceci conduira à la diffusion d'au moins trois versions différentes d'un même film : une version pour la France, une version est-allemande et une version ouest-allemande. Les ciseaux d'Anastasia s'employèrent dans un cas à réduire les séquences jugées trop religieuses, dans l'autre ce furent les scènes d'insurrection qui eurent ses honneurs.

Les adaptations de Boleslawski et Milestone ont en commun d'être représentatives de l'ère du règne sans partage des grands studios hollywoodiens sur le cinéma américain. Le film de Billie August, quant à lui, nous est contemporain et témoigne des évolutions du mode de production hollywoodien : le souci de la rentabilité et la nécessité économique d'attirer un public international favorisent la tendance à une certaine uniformisation, une plus grande liberté de traitement due à la disparition du « Code de Production » auquel étaient soumis Boleslawski et Milestone.

De plus, notre corpus nord-américain nous permettra de vérifier la validité de l'hypothèse de Jean-Loup Bourget, pour qui les adaptations hollywoodiennes tiennent d'un processus de « naturalisation » et/ou d'« hybridation » :

Deux concepts [« naturalisme » et « hybridation »] m'ont paru susceptibles d'éclairer le mode de traitement par Hollywood des *fables, figures et formes européennes*, c'est-à-dire des récits littéraires ou filmiques [...]. Ce mode de traitement implique que ces divers éléments sont ou bien transposés ou traduits dans une forme américanisée

⁹⁴Le Chanois a proposé un premier montage d'une durée de plus de 5 heures. À la demande des producteurs français, le film a été réduit à deux époques de 90 minutes environ et était présenté avec un entracte (dans les 3 cinémas d'exclusivité parisiens) ou en deux séances distinctes. C'est sur ce modèle qu'avait été exploité avec succès *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille.

(« naturalisation » ; le cas extrême est celui des remakes de films européens qui américanisent décor et personnages), ou bien utilisé de sorte que, gardant certains de leurs caractères d'origine, ils s'intègrent néanmoins à une structure fonctionnelle hollywoodienne, ces greffes successives d'apports extérieurs permettant non seulement un renouvellement superficiel du matériau hollywoodien, mais aboutissant dans plusieurs cas, à des créations originales, qu'il s'agisse des genres, des stars ou des styles, justifient le nom d'« hybridation ».⁹⁵

Produit à la même période que le film de Billie August le feuilleton télévisé de Josée Dayan obéit aux mêmes contraintes de rentabilité et de coproduction internationale. Qui plus est, il s'intègre dans la programmation d'une chaîne à vocation « familiale » et politiquement conservatrice, TF1, qui fonde sa production sur un « cahier des charges » dont l'objectif est de rassembler largement autour de ses programmes de « grande écoute ». Les écarts entre cette version télévisée et celle de Marcel Bluwal (1972) témoigneront des évolutions qu'a connues la télévision française au cours des trente années qui les séparent.

Il nous faudra prendre aussi en considération le destin des adaptations américaines en France. Si Albert Capellani fut ravi — à son arrivée à New York en 1914 — de découvrir sur Times Square des publicités pour son adaptation des *Misérables*⁹⁶, cette sorte d'accueil ne sera pas réservée à ses confrères américains à Paris. Le film de Boleslawski ne fut pas diffusé dans les salles françaises, la concurrence de l'adaptation de R. Bernard ayant été fatale à son alter ego américain⁹⁷. Le film de Milestone fut baptisé *La vie de Jean Valjean*, pour sa diffusion en France. Celle-ci fut brève puisque le film — éreinté par la critique —

⁹⁵BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2006, p. 242.

⁹⁶Kathryn M. Grossman étudie la réception de cette adaptation, qui sortit sur les écrans en 1913 et y rencontra un grand succès, dans son article « The Making of a Classic : *Les Misérables* Takes the States, 1860-1922 », dans *Les Misérables and Its Afterlives*, *op. cit.*, p. 113-128.

⁹⁷Voir DURANT (Philippe), *Les Misérables : l'épopée d'un mythe, à la télévision, au cinéma, et en comédie musicale*, *op. cit.*, p. 32.

quitta l'affiche au bout d'une semaine⁹⁸. Quant au film de Billie August, il fut présenté au public français dans une version amputée de trente minutes et ce fut là aussi un échec commercial.⁹⁹

1.4 Hugo et le Romantisme révolutionnaire

Il faut se rendre à l'évidence : ce travail ne pourra pas rendre justice ni prétendre à l'analyse exhaustive d'un aussi vaste corpus d'adaptations d'une œuvre de la complexité et de la richesse des *Misérables*, car le roman « [n'est] pas seulement la touchante et édifiante histoire d'un forçat devenu honnête et d'une fillette maltraitée à qui ce même forçat en rupture de ban [...] assure une vie honorable »¹⁰⁰. Nous devons donc déterminer les axes de cette étude, nos clés d'entrée dans les corpus filmiques et romanesques. De nombreuses approches thématiques restent possibles. Le choix qui nous est apparu le plus judicieux a été de travailler sur les pans thématiques du roman qui s'avèrent les mieux à même de répondre à une analyse souhaitant s'appuyer sur une perspective historique. Il nous semble encore utile d'insister ici sur la notion de miroir et de poser le principe que si *Les Misérables* sont une œuvre miroir et que les adaptations constituent elles-mêmes des miroirs qui montrent et déforment l'œuvre source¹⁰¹, alors ces adaptations trouvent leur

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Voir le tableau récapitulatif des adaptations étudiées et citées à la fin de cette introduction.

¹⁰⁰ BILLAZ (André), « Romantisme et socialisme dans *Les Misérables* de Hugo », dans *Romantismes et Socialismes en Europe (1800-1848)*, Actes du Colloque de Lille (1987), Paris, Didier, 1988, p. 29.

¹⁰¹ « Le lecteur [adaptateur] en les déchiffrant, les charge à son tour de ses propres présupposés historiques, accumulant ainsi des strates interprétatives où se disent, à la fois, la reconnaissance et l'investissement nouveau que déclenche une lecture différée dans le temps comme celle du cinéaste et du spectateur » (CLERC [Jeanne-Marie], CARCAUD-MACAIRE [Monique], *Pour une lecture socio-critique de l'adaptation cinématographique*, *op. cit.*, p. 29).

pertinence non pas dans une destinée patrimoniale, mais dans leur capacité à répondre aux exigences que Victor Hugo fixe dans sa préface au roman¹⁰² :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine : tant que les trois grands problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que dans certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.¹⁰³

Dès lors, c'est vers le « monde meilleur » des *Misérables*, pour reprendre l'expression d'une spécialiste nord-américaine du roman, Kathryn M. Grossman, qu'il nous semblait le plus juste de nous tourner. En effet, elle indique qu'« Hugo situe [...] son roman au cœur d'une dialectique entre la persistance historique d'un enfer institutionnalisé et l'arrivée d'un âge où sa propre vision poétique d'un monde meilleur serait désuète »¹⁰⁴. Il ne s'agira donc pas de traiter la question de la représentation de la révolution et des idéaux révolutionnaires uniquement sous l'angle de l'héritage de la Révolution française de 1789 ou bien des journées insurrectionnelles de juin 1832, mais bien comme des moments de crises où se cristallisent et s'affrontent des imaginaires sociaux existants à d'autres naissants : « les périodes de crise d'un pouvoir sont aussi celles où s'intensifie la production d'imaginaires sociaux concurrentiels ; les représentations d'une nouvelle légitimité et d'un avenir autre prolifèrent, gagnent aussi en diffusion qu'en agressivité »¹⁰⁵.

¹⁰²Victor Hugo, *Les Misérables*, Collection Pocket Classiques, préface et commentaires par Arnaud Laster, édition Pocket, Paris, 1998. Cette édition sera notre édition de référence pour la présente thèse.

¹⁰³*Ibid.*, Préface de Hauteville (1862), p. 20.

¹⁰⁴GROSSMAN (Kathryn M.), « Vers « le monde meilleur » des *Misérables* », in DIAZ (José-Louis), *Victor Hugo, Les Misérables*, « La preuve par les abîmes », Actes du Colloque d'agrégation du 3 décembre, 1994, Paris, SEDES, p. 83.

¹⁰⁵BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux*, op. cit., p. 34.

Bradley Stephens nous fait remarquer dans son article¹⁰⁶ sur l'actualité des *Misérables* que des milliers de Hongkongais reprenaient en chœur les paroles de la chanson « Do You Hear the People Sing ? », extraite de la comédie musicale *Les Misérables*, en 1996 à l'occasion d'une commémoration de la répression des manifestants de la Place Tian'anmen, et que depuis lors, celle-ci est régulièrement reprise lors de protestations populaires en Chine. L'usage de la même chanson a été constaté lors d'une « flash mob » contre le gouverneur du Wisconsin en 2011. Comme Victor Hugo l'avait lui-même pressenti, son œuvre a dépassé les frontières :

Vous avez raison, Monsieur, quand vous me dites que le livre *Les Misérables* est écrit pour tous les peuples. Je ne sais s'il sera lu par tous, mais je l'ai écrit pour tous. Les plaies du genre humain, ces larges plaies qui couvrent le globe, ne s'arrêtent point aux lignes bleues ou rouges tracées sur la mappemonde. Partout où l'homme ignore ou désespère, partout où la femme se vend pour du pain, partout où l'enfant souffre [...] le livre *Les Misérables* frappe à la porte et dit : Ouvrez-moi, je viens pour vous.¹⁰⁷

Le geste romanesque perturbe donc l'espace tout autant qu'une temporalité linéaire, comme le souligne Claude Millet : « À la futuration positiviste comme à l'utopie, Hugo oppose la puissance d'une imagination, [qui serait à la fois] un "objet construit par le songe" et une imagination de l'avenir ouverte, en mouvement »¹⁰⁸. Ni pas en arrière, ni pas en avant, la révolution se manifesterait par un pas de côté historique. Elle est une bifurcation mais sur des voies encore inconnues quoique pressenties par des figures

¹⁰⁶ BRADLEY (Stephens), "Les Misérables and the Twenty-First Century", dans *Les Misérables and Its Afterlives: Between Page, Stage and Screen*, Edited by Kathryn M. Grossman and Bradley Stephens, Ashgate, Farnham-Surrey, Burlington-Vermont, 2015, 232 p.

¹⁰⁷ Extrait d'une lettre adressée le 18 octobre 1862 par Victor Hugo à M. Daelli, son éditeur italien, reproduite dans l'édition Pocket (Tome III, p. 373-376).

¹⁰⁸ MILLET (Claude), *Le romantisme*, Le livre de poche, Paris, 2007, p. 179.

prophétiques¹⁰⁹ : « [elle] a mis le temps historique hors de ses gonds et elle a plongé les hommes dans un anachronisme radical : ils ne sont plus contemporains de leur “âge” et errent perdus entre le retour à un passé révolu et l’anticipation d’un temps qui n’est pas revenu »¹¹⁰. C’est bien le « mage romantique » qui peut prendre en charge le récit de ce « temps collectif raconté », concept que nous empruntons à Claude Millet :

[II] ne dessine pas la logique lisse d’une évolution, d’une progression homogène, mais au contraire expose une évènementialité obscure, du moins au regard de l’Homme, et l’hétérogénéité des strates historiques qui composent une époque donnée : des permanences, des adhérences et des latences, des plus-que-parfaits rencontrant des futurs antérieurs, l’« éternelle présence du passé » se mêlant aux sourdes germinations de l’avenir.¹¹¹

Le concept de « romantisme révolutionnaire » devrait nous être utile dans notre démarche, en nous proposant une « mythologie de l’émancipation »¹¹² qui serait celle des *Misérables* et qui pourrait être celle de ses adaptations. Il convient à cet instant de préciser la nature et les fondements de ce concept, principalement défini dans les travaux théoriques de Michael Löwy et Robert Sayre. C’est la tâche que ces deux chercheurs se sont fixée dans le chapitre introductif de leur étude *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*¹¹³. Ils tiennent pour acquis que la contradiction est dans la nature même du romantisme et ne peut être retenue comme preuve à charge de son absence d’unicité :

¹⁰⁹ Celle d’Enjolras, par exemple, comme nous le verrons dans la première partie.

¹¹⁰JENNY (Laurent), *Je suis la révolution. Histoire d’une métaphore (1830-1975)*, Paris, Berlin, 2008, p. 26.

¹¹¹MILLET (Claude), « Bloc, Événement », dans *Choses vues à travers Hugo*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Florence Augette et Agnès Spiquel, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 94.

¹¹²BLECHMAN (Max), « Réflexions sur le romantisme révolutionnaire », dans *Europe*, « Le romantisme révolutionnaire », avril 2004, p. 212.

¹¹³LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1995, 303 p.

Le romantisme a une nature de *coincidentia oppositorum* : à la fois (ou tantôt) révolutionnaire et contre-révolutionnaire, individualiste et communautariste, cosmopolite et nationaliste, réaliste et fantastique, rétrograde et utopiste, révolté et mélancolique, démocratique et aristocratique, activiste et contemplatif, républicain et monarchiste, rouge et blanc mystique et sensuel [...]. Contradictions qui traversent non seulement le phénomène romantique dans son ensemble, mais la vie et l'œuvre d'un seul et même auteur, et parfois un seul et même texte.¹¹⁴

Löwy et Sayre vont puiser chez leurs prédécesseurs les éléments qui vont leur permettre de forger leur concept de « romantisme révolutionnaire » — concept qui s'inspire de celui d'anticapitalisme romantique présent dans l'œuvre de György Lukacs. C'est ainsi que dans la réflexion autour du *Begriff* (« concept ») au cœur du romantisme se trouve l'hypothèse suivante formulée par Löwy et Sayre : « le romantisme représente une critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé (pré-capitaliste, pré-moderne) »¹¹⁵. Dans leur préface au numéro spécial de la revue *Europe* sur le romantisme révolutionnaire, Löwy, associé ici à Max Blechman, précise que « la caractéristique quintessentielle [du romantisme révolutionnaire] est la protestation culturelle contre la civilisation capitaliste moderne au nom de certaines valeurs du passé »¹¹⁶. Dans leur réflexion, Löwy, Sayre et Blechman cherchent à apporter des réponses en vue de dépasser la contradiction — en l'occurrence superficielle — entre une critique de la « modernité » et une aspiration révolutionnaire dont l'une des sources est la révolution de 1789 : le « romantisme révolutionnaire [...] intègre les conquêtes de 1789

¹¹⁴*Ibid*, p. 7.

¹¹⁵LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁶BLECHMAN (Max) et LOWY (Michael), « Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire ? », dans *Europe*, « Le romantisme révolutionnaire », *op. cit.*, p. 3.

(liberté, égalité, démocratie) et [...] n'est pas un *retour* en arrière, mais un *détour* par le passé communautaire vers l'avenir utopique »¹¹⁷.

Löwy et Sayre entendent par « modernité », « la civilisation moderne engendrée par la révolution industrielle et la généralisation de l'économie de marché »¹¹⁸. À l'inverse de l'historien Jacques Droz, ils ne considèrent pas la Révolution française comme point de départ de cette modernité, mais comme l'une de ses étapes : « le phénomène doit être compris comme réponse à cette transformation plus lente et plus profonde — d'ordre économique et social — qu'est l'avènement du capitalisme, transformation qui s'amorce bien avant la Révolution »¹¹⁹.

Pour donner de la profondeur au concept de « romantisme révolutionnaire », il est nécessaire de définir les caractéristiques de la modernité qui se trouvent rejetées ainsi que les réponses qu'y apporte cette démarche protestataire. Ce qui apparaît comme des traits essentiels de la modernité « se trouve dénoncé, d'une manière ou d'une autre, [comme] ce phénomène crucial de l'ensemble qu'est la réification, ou la chosification — c'est-à-dire la déshumanisation de l'humain, la transformation des rapports humains entre des choses, des objets inertes »¹²⁰. Quoique l'on veuille généralement faire de Victor Hugo, un « progressiste » — au sens le plus courant de ce terme —, il nous faut relever que son souhait d'amélioration des conditions de vie ne constitue pas l'alpha et l'oméga de ce « monde meilleur » :

¹¹⁷LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 29.

¹²⁰*Ibid.*, p. 34.

Être bien vêtu, bien nourri et bien logé, mordre dans du pain blanc, avoir un bon feu pour se chauffer et un bon lit pour se reposer, ne jamais manquer de rien, prospérer dans ce que l'on fait et par ce que l'on fait, bien boire, bien manger, bien dormir, c'est beaucoup certes ; *mais si c'est tout, ce n'est rien.*¹²¹

Le progressisme hugolien est fondamentalement inquiet, insatisfait. Il refuse de voir le progrès réduit à l'amélioration matérielle des conditions d'existence. Chez Hugo, il y a toujours une part de l'humanité qui souffre, qui n'est pas contentée. Montreuil sur Mer, le paradis utopique de Monsieur Madeleine, n'est qu'une « cage de fer » (pour reprendre le concept de Max Weber), une machine aveugle qui va terminer de broyer Fantine, au nom du bonheur et du bon ordre social.

En ce sens, Hugo — comme de nombreux romantiques — peut être considéré à juste titre comme un « avertisseur d'incendie ». Comme le remarque Didier Chiche, Hugo « [voit poindre] dans le socialisme naissant ce socialisme liberticide, ce *socialisme de caserne* dont il dénonce la tentation »¹²², angoisse qui caractérise les romantiques révolutionnaires. En effet, Löwy et Sayre dégagent ainsi quatre piliers fondateurs de la critique romantique révolutionnaire : ce sont les refus du « désenchantement du monde »¹²³, de « la quantification du monde »¹²⁴, de la « la mécanisation du monde »¹²⁵ qui s'associe à une critique de l'état moderne compris comme un « échafaudage artificiel de “rouages” et “d'équilibres”, ou comme machine aveugle qui devient autonome et qui écrase

¹²¹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, « Préface philosophique », Bouquins, Paris, p. 527.

¹²² CHICHE (Didier), « Un héritier malheureux : Romain Rolland », dans *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 13. C'est nous qui soulignons la notion de « socialisme de caserne », emprunté à la philosophie politique de Mikhaïl Bakounine.

¹²³ LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Révolution et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit., p. 46.

¹²⁴ *Ibid*, p. 53.

¹²⁵ *Ibid*, p. 57.

les êtres humains qui l'ont créée »¹²⁶, et enfin de la « dissolution des liens sociaux »¹²⁷. Les romantiques révolutionnaires ne sont certes pas les seuls à développer une critique de la modernité capitaliste. Mais ils se distinguent et parfois s'opposent à « un anticapitalisme modernisateur, c'est-à-dire qui critique le présent au nom de certaines valeurs “modernes” — le rationalisme utilitaire, l'efficacité, le progrès scientifique et technologique — en appelant la modernité à se dépasser, à achever sa propre évolution, plutôt que de revenir aux sources, de se retremper dans des valeurs perdues »¹²⁸. En effet, le romantisme révolutionnaire rejette

[l]a croyance confortable dans un progrès automatique, continu, infini, fondé sur l'accumulation quantitative, l'essor des forces productives et l'accroissement de la domination de la nature. Il croit déceler derrière ces manifestations multiples un fil conducteur qu'il soumet à une critique radicale : la conception homogène, vide et mécanique (comme un mouvement d'horlogerie) du temps historique.¹²⁹

C'est dans cette critique de la modernité, au nom des valeurs du passé et contre un certain *progressisme*, que se fonde « [l]a spécificité de la critique romantique [car elle s'inspire] d'idéaux puisés dans un passé précapitaliste, prémoderne, tandis que d'autres critiques peuvent se faire au nom du « progrès », fondées sur l'idée que la modernité n'a pas suffisamment avancé dans la piste qu'elle a suivie.¹³⁰ C'est en raison de cette tendance à se détourner du progressisme que le romantisme a vu sa dimension révolutionnaire niée et a pu être cantonné à une esthétique du retour en arrière, réactionnaire ou conservatrice. En s'opposant à une conception mécanique du temps historique, qu'elle se proclame

¹²⁶*Ibid*, p. 60.

¹²⁷*Ibid*, p. 65.

¹²⁸*Ibid*, p. 45.

¹²⁹LOWY (Michael) et SAYRE (Robert), *Esprits de feu : figures du romantisme anticapitaliste*, Paris, Édition du Sandre, 2010, p. 209.

¹³⁰*Ibid*, p. 16.

progressiste sous diverses formes républicaines ou révolutionnaires¹³¹ ou qu'elle soit synonyme de maintien de l'ordre établi, le romantisme révolutionnaire se singularise en invitant à concevoir ce temps historique comme une aventure, un pari : « rien n'est certain, rien n'est déterminé, [...] les pas gagnés peuvent ne pas compter, les histoires se répéter, le devenir régresser, le “fil du progrès” se perdre dans le “labyrinthe” d'une histoire désorientée »¹³². Pour Hugo, ce qui singularise les années révolutionnaires, c'est que l'on y rencontre des gouffres des précipices. Le progrès est une ascension périlleuse, la mort y côtoie l'avenir.

Dans son essai fondateur sur *L'âme romantique et le rêve*, Albert Béguin faisait remarquer le lien entre le songe et « l'entrée dans le défendu »¹³³. Comme la pratique des tables tournantes permettrait d'après Hugo de vivifier l'esprit¹³⁴, la vision prophétique se doit de séjourner dans des territoires interdits, « d'être le contraire de la prévision du futur tel qu'il est collé au présent, déterminé et compris par lui dans les limites, les normes de ce que peut “raisonnablement” envisager le futur »¹³⁵. S'il faut faire parler les morts dans la sphère intime, il le faut aussi dans la sphère historique, comme le signale l'épisode de la barricade de la rue Saint-Merri.

La barricade, pour ceux qui sont dedans, n'en reste pas moins vision. [...] Les révolutions sont sphinx, et quiconque a traversé une barricade croit

¹³¹Ce que Löwy et Sayre caractérisent par « la croyance confortable dans un progrès automatique, continu, infini, fondé sur l'accumulation quantitative, l'essor des forces productives et l'accroissement de la domination de la nature. Il croit déceler derrière ces manifestations multiples un fil conducteur qu'il soumet à une critique radicale : la conception homogène, vide et mécanique (comme un mouvement d'horlogerie) du temps mécanique » (*Ibid*, p. 209).

¹³²MILLET (Claude), *Le romantisme, op. cit.*, p. 185.

¹³³BÉGUIN (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1946, p. 374.

¹³⁴« Comme elles passent vite les idées fantômes, elles entrent dans le cerveau, brillent, épouvantes et disparaissent elles fécondent ou foudroient » (Extrait de procès-verbaux de tables tournantes de Guernesey, cité par Pierre Béguin, *Ibid*, p. 370).

¹³⁵MILLET (Claude), *Le romantisme, op. cit.*, p. 179.

avoir traversé un songe. [...] On y a été entouré d'idées combattantes qui avaient des faces humaines ; on a eu la tête dans de la lumière d'avenir.¹³⁶

Enjolras, Marius et tous les insurgés de 1832 annoncent à leur façon la figure du « visionnaire » telle que la définit Walter Benjamin, selon Stéphane Moses, dans son fameux essai inachevé *Paris, Capitale du XIXème siècle : Le Livre des passages*¹³⁷ : « Le visionnaire, dit une note du *Livre des Passages*, tourne le dos à l'avenir, c'est dans les brumes du passé qui s'enfoncent lentement dans la nuit des temps qu'il en entrevoit le visage ». ¹³⁸

En retraçant une histoire de vaincus et d'oubliés — qui se souviendraient des insurgés de juin 1832 sans Victor Hugo ? — le romancier ne met-il pas en pratique ce que le philosophe allemand appelle de ses vœux, cette « conscience politique du présent [se saisissant] d'un moment du passé dans lequel elle se reconnaît ; et ceci non pas pour le commémorer, mais pour le réanimer, lui donner une vie nouvelle, et tenter d'accomplir aujourd'hui ce qui a été manqué jadis »¹³⁹. L'un des mots les plus forts prononcés sur la barricade des insurgés, « Citoyens, faisons la protestation des cadavres », ne l'est-il pas par « quelque porte blouse ignoré, un inconnu, un oublié [...] qui s'évanouit dans les ténèbres après avoir représenté [...] le peuple et Dieu »¹⁴⁰ ?

Tout comme il y a paradoxe entre passé et avenir, il y a paradoxe entre l'unicité et la totalité. La critique romantique révolutionnaire place la souffrance et l'aliénation

¹³⁶HUGO (Victor) *Les Misérables*, op. cit., V, I, 18, p. 67.

¹³⁷ BENJAMIN (Walter), *Paris, Capitale du XIXème siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, 972 p.

¹³⁸MOSES (Stéphane), *L'ange de l'histoire*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2006, p. 254-255.

¹³⁹*Ibid*, p. 211.

¹⁴⁰ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., V, I, 1, p. 21.

moderne des individus en son cœur sans pour autant opposer droits des individus et droits collectifs :

[le romantisme] se détache peu à peu de l'opposition entre l'organicisme contre-révolutionnaire et l'individualisme libéral, pour penser une résolution dialectique de l'opposition entre individus et société. [...]Garantir et éteindre les droits individuels non pas contre, mais en harmonie avec les droits collectifs, refuser de voir les individus enrégimenter au profit des sociétés idéales qu'elles soient issues du modèle contre-révolutionnaire ou de projets utopiques, sont les principes sur lesquels s'appuie le questionnement principal des romantiques révolutionnaires : « comment fonder une unité collective [qui se] doit d'être une énergie de rassemblement d'individus libres et égaux ?¹⁴¹.

Dès lors, il n'est donc pas possible d'aborder la question des idéaux républicains et révolutionnaires du roman dans les œuvres adaptées en se limitant aux actions de la société de l'ABC ou aux épisodes de l'insurrection de juin 1832. Trop souvent, il a suffi de peindre Victor Hugo sous les couleurs d'un républicanisme consensuel et ainsi d'oublier l'histoire qu'écrit le romancier : celle de « ceux qui se heurtent à leur époque comme à un mur, quand l'histoire « officielle » par reconstruction de la logique et du devenir, et dirait [le romancier], par amour du pouvoir, ne parle que des gagnants et des triomphants »¹⁴², annonçant la promesse de Gwynplaine, *L'Homme qui Rit* : « Le peuple est un silence. Je serai l'immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets »¹⁴³.

Ainsi, nous avons pour projet de ne pas limiter les idéaux révolutionnaires aux changements d'ordre institutionnel ou politiques, mais bien de les considérer comme une

¹⁴¹MILLET (Claude), *Le romantisme, op. cit.*, p. 110.

¹⁴²*Ibid*, p. 150.

¹⁴³HUGO (Victor), *L'Homme qui rit*, Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 757.

réponse à « tout le problème humain »¹⁴⁴ tel que l'auteur le définit et tel qu'il envisage de la résoudre :

Il embrasse la question sociale tout entière. En même temps qu'il pose l'importante question du travail et du salaire, il proclame l'inviolabilité de la vie humaine, l'abolition du meurtre sous toutes ces formes, la résorption de la pénalité par l'éducation, merveilleux problème résolu. Il proclame l'enseignement gratuit et obligatoire. Il proclame le droit de la femme, cette égale de l'homme. Il proclame le droit de l'enfant, cette responsabilité de l'homme. Il proclame enfin la souveraineté de l'individu, qui est identique à la liberté.¹⁴⁵

Le siècle de Victor Hugo est en effet celui du foisonnement des discours utopiques et critiques : qu'ils soient industrialistes comme le Saint-Simonisme, sociétaires ou communautaires comme le Fourierisme ou les Icaries de Cabet, ou encore ouvriériste comme le Proudhonisme. Les termes de « république », de « révolution » ou même le concept naissant de « socialisme » se compliquent de mille-et-une façons comme le constate l'historien Bronislaw Baczko :

À cette période charnière [le 19^{ème} siècle], avec l'usure et l'éclatement d'anciens paradigmes, la créativité utopique, rattachée directement à l'histoire, s'étend et s'intensifie, mais du coup les contours mêmes de l'utopie ont tendance à s'effriter. Les frontières des utopies deviennent particulièrement mouvantes ; le choix des stratégies discursives s'enrichit ; les idées-images utopiques servent de relais aux autres formes d'imaginaires.¹⁴⁶

Les Misérables sont bien ce roman de la totalité, tel que l'envisagent Karlheinz Stierle ou Guy Rosa. Le premier y entend une « polyphonie pour ainsi dire babylonienne »¹⁴⁷, et postule que la multiplicité générique du roman est à l'aune de sa visée totalisante :

¹⁴⁴HUGO (Victor), *Politique*, Œuvres complètes, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 626.

¹⁴⁵*Ibid.*

¹⁴⁶BACZKO (Bronislaw), *Les imaginaires sociaux*, op. cit., p. 111.

¹⁴⁷STIERLE (Karlheinz), *La capitale des signes : Paris et son discours*, Traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 330.

Le roman est à la fois drame et épopée, mystère et utopie, idylle et philosophie de l'histoire rendue visible, tragédie et comédie, histoire d'un individu et histoire allégorique de la marche des peuples, conte, roman populaire et allégorie du monde moderne. [...] Ce que la forme a d'hétéroclite devient le signe de la visée de la totalité de la représentation.¹⁴⁸

Si Hugo étreint large c'est qu'il étreint bien, serait-on tenté de dire. C'est parce qu'il comprend qu'un roman-portrait de son siècle ne peut avoir qu'une seule facette. Un reflet ? Pourquoi pas si c'est celui que nous voyons dans un kaléidoscope, si l'éclatement du regard élargit plus qu'il ne fractionne comme le remarque Guy Rosa :

Cette amplitude exceptionnelle importe. Elle situe les conditions, les langages, les modes de vie et les préoccupations les uns par rapport aux autres [...] ; surtout, elle reproduit ce caractère essentiel d'une société qui est son extrême variété et sa vastitude : le fait qu'elle offre au regard un horizon illimité.¹⁴⁹

1.5 Plan et organisation de la thèse

Nous faisons donc le choix d'organiser la thèse en deux grandes parties. La première s'attachera à la transformation des institutions politiques et étatiques : l'idéal porté par les jeunes — et moins jeunes — républicains, le refus de la monarchie — thème profondément ancré dans l'histoire politique de la France, et qui se nourrit de la propre histoire des Américains. En effet, bien que les États-Unis n'aient jamais été une monarchie, ils sont issus de colonies sujettes à la couronne britannique, et la rupture avec cette monarchie constitue l'acte fondateur de leur histoire nationale. Avec l'adaptation de Marcel Bluwal, nous verrons, par exemple, comment cette thématique est inscrite dans un

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 330.

¹⁴⁹ROSA (Guy), « Histoire sociale et roman de la misère », communication disponible sur le site du Groupe Hugo de l'Université Paris-VII: http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Etudes.htm, p. 2.

questionnement contemporain : celui de l'échec — pour Bluwal — du mouvement de Mai 1968 comme répétition de l'échec de l'insurrection de juin 1832. Pour être mené à bien, ce programme de recherche implique la prise en compte des contextes historiques. En ce sens, il fait écho aux préoccupations de Krzysztof Pomian sur les rapports entre fiction et « savoir historique »¹⁵⁰ : selon lui, il existe une « impossibilité principielle de parler d'une réalité [...] autrement qu'en se référant aux données de la connaissance corrélative, [impossible] de parler du passé sans avoir recours au savoir historique »¹⁵¹. Il faut donc prendre en compte les contextes historiques et représentations de la Révolution de 1789 et des insurrections républicaines qui en sont les répliques dans les années 1830-1848 et les débats qu'elles suscitent aux dix-neuvième et vingtième siècles.

Après avoir traité dans notre première partie de la dégradation du genre humain par l'absence de liberté, c'est à la dégradation de ce même genre humain par l'injustice et le prolétariat que nous consacrerons notre deuxième partie. Le thème d'une justice égale apparaît comme l'une des préoccupations majeures des cinéastes américains, ceci en résonance avec l'importance de ce thème dans la vie politique américaine. La critique de la Justice¹⁵² est aussi le lieu où s'unissent volonté de transformation des institutions et volonté d'émancipation de l'individu. C'est d'une autre vie pour les « misérables » dont il est question dans le roman, c'est à « la dégradation de l'homme par le prolétariat » qu'il faut s'attaquer. Réformer l'institution judiciaire et la prison pour les libérer d'une contrainte pesante constitue une thématique du roman dont nous analyserons l'impact sur les

¹⁵⁰ POMIAN (Krzysztof), *Sur l'histoire*, Folio, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Nous parlons ici de l'ensemble de l'appareil judiciaire et non pas concept.

adaptateurs. De même, la question des inégalités sociales nous semble au cœur du roman. Garde-t-elle cette prégnance dans les adaptations ? L'étude de la représentation sociale et politique des « misérables » et celle du destin économique de Valjean nous informeront sur les choix des adaptateurs. Le contexte politique, différent selon les périodes de création de nos adaptations, influera sur le traitement de chacun des cinéastes tout comme, notamment, le poids de l'idéologie conservatrice nord-américaine¹⁵³ pourra favoriser une réorientation du personnage de Valjean vers une figure mythique : celle du « self made man » : « à travers cette lecture c'est aussi toute une société qui se dit par l'intermédiaire de ce qu'elle reconnaît dans le texte initial, mais aussi ce qu'elle ne retient pas ». En favorisant un dénouement heureux, le fameux « happy ending » hollywoodien, les adaptateurs américains s'éloignent d'un roman où « quelque chose de cette société, ce qu'elle a de plus triste et de plus douloureux, a été tordu et exprimé [...] ; de là la saveur amère de ce livre ». ¹⁵⁴

Cette organisation nous permettra d'aller d'un pôle à l'autre, de considérer les idéaux républicains et révolutionnaires comme un ensemble protéiforme, de saisir l'évolution historique de leur réception, sans opposer les uns aux autres et sans les hiérarchiser, s'inspirant ainsi du concept de « va et vient » théorisé par Lucien Goldman : « le processus de recherche doit prendre la forme d'une navigation continue parmi les différents niveaux, de telle sorte qu'ils s'éclaircissent mutuellement »¹⁵⁵.

¹⁵³ Olivier Caïra rappelle dans son ouvrage *Hollywood et la censure*, Paris, édition du C.N.R.S., 2005, 284 p., qu'aux États-Unis certains ne sont pas sans méfiance envers V. Hugo. Ainsi « dès 1923, des catholiques sont consultés sur certains tournages : ils obtiennent que le méchant de *The Hunchback of Notre Dame* ne soit pas un ecclésiastique ».

¹⁵⁴ Projet de préface de 1861 cité par Véronique Gély.

¹⁵⁵ SAYRE (Robert), *La sociologie de la littérature : Histoire, problématique, synthèse critique*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 70.

Plus profondément, l'étude de ces adaptations aura pour objectif et utilité de nous permettre de mieux saisir la multiplicité de ce qui se fait entendre dans le roman. Malheureusement, ce dernier s'est vu décerner —à tort, croyons-nous — le mauvais titre de littérature d'édification, où les bons sentiments font office d'arguments, où des personnages simplets s'agitent dans des intrigues simplistes. Il faut bien reconnaître que c'est parfois cette « imagerie » d'Epinal qui a tenu d'argument et de méthode dans certaines adaptations comme le remarque Jean Cléder :

On vérifie très concrètement comment la plupart des adaptations de l'industrie cinématographique de l'époque [les années 50], au lieu d'apporter mouvement et vitalité aux personnages littéraires, ont tendance au contraire à ralentir l'action et à figer les acteurs en des cérémonies apprêtées. Comment s'effectue cette réduction paradoxale ? D'abord, on s'aperçoit que les adaptateurs refusent en général d'emblée de procéder à une véritable lecture du texte qui eût permis d'en interroger la mémoire, la logique, l'imaginaire. Il s'agit alors davantage de saisir, dans une perspective commerciale bien compréhensible, des traces qu'il a laissées dans une mémoire collective présumée, afin d'en illustrer concrètement l'imagerie.¹⁵⁶

Néanmoins, tout l'intérêt d'une étude des adaptations est de souligner la nature des manques ou de ce qui incrémente. Si l'on considère un roman de l'ampleur des *Misérables* comme le lieu d'une polyphonie complexe et organisée, il nous faudra envisager les adaptations comme des tentatives d'isoler une ou des voix, quand ce ne sont pas des discours venus d'ailleurs que du roman qui se font entendre ou voir. En étudiant ces échos au plus près, il nous sera possible de revenir au roman et de réinvestir sa diversité et de se servir des adaptations non pour recouvrir le roman, mais au contraire pour le découvrir à nouveau.

¹⁵⁶CLEDER (Jean), *Entre Littérature et cinéma : les affinités électives*, op. cit., p. 45.

Au cours de cette étude, il ne s'agira donc pas de confondre le roman de Victor Hugo avec ses adaptations. Cependant, on pourra se demander, si les adaptations les plus réussies ou les plus intéressantes ne sont pas celles qui cherchent à actualiser la modernité de ce regard plutôt qu'à répéter le roman.

L'étude qui va suivre ne remonte pas à la genèse de la culture visuelle encadrant la production de l'objet du livre (les dessins de Victor Hugo et les travaux des illustrateurs— dans les adaptations cinématographiques on peut retrouver néanmoins l'illustration de Cosette et son baquet d'eau, puisque les illustrateurs-graveurs des éditions illustrées sont sans doute plus susceptibles d'influencer l'iconographie filmique). Elle ne se veut pas une étude sur les théories de l'adaptation¹⁵⁷ mais se situe néanmoins dans le sillage tracé par les travaux de Michel Serceau. J'ai surtout remarqué que ces théories s'entrecoupent sur l'idée de fidélité à l'original, et que ce principe de fidélité était trop insuffisant voire encombrant pour décrire les adaptations cinématographiques de mon corpus. Ainsi, les versions françaises s'efforcent d'être fidèles au texte hugolien mais peuvent parfois verser dans les poncifs. En revanche, les adaptations américaines les plus libres reflètent paradoxalement parfois plus fidèlement, l'esprit du texte hugolien, en en relevant les aspects les moins attendus, et proposent ainsi des lectures qui actualisent des potentiels souvent ignorés ou traditionnellement peu détectables. En fin de compte, j'ai préféré faire une lecture de produit fini à produit fini : le texte hugolien publié (non ses ébauches) et les productions sérielles françaises et américaines, productions à destination du plus grand public. *Les Misérables* n'ont pas donné lieu à une production d'art et d'essai, à l'exception de la

¹⁵⁷ Il s'agirait d'un tout autre genre d'étude.

version télévisée de Marcel Bluwal, qui tient autant du commentaire personnel que de la traditionnelle adaptation. De nouveau, j'ai regardé le film comme ce qui est livré au public selon son horizon d'attente, sa réactualisation, par rapport au roman certes, mais aussi dans une dynamique inter-filmique. Le script pouvait sembler textuellement intermédiaire entre le modèle écrit et l'adaptation filmique, mais il n'est finalement qu'un des nombreux éléments qui font une œuvre dans cet art aussi profondément collaboratif que le cinéma.

Enfin, puisqu'il existe entre autres des interprétations indiennes, japonaises, mexicaines, égyptiennes ou encore italiennes, le corpus des adaptations françaises et américaines ont été préférées pour deux raisons principales: il s'agit du moment révolutionnaire sélectionné, celui des voix qui se sont tues, dans un moment pratiquement oublié de l'histoire, du moins dans son angle mort, comme c'était le choix de Victor Hugo, et parce que la France comme les États-Unis se situent dans une idéation du moment révolutionnaire fondateur de la nation, et dans une compétition cinématographique sérielle entre Hollywood et le cinéma français, compétition qui a manifestement conditionné, entre autres, les réadaptations des *Misérables* au cinéma. Les autres pays, de l'Amérique du Sud au Japon, ont bien souvent une seule adaptation, et de toute façon, une production insuffisante pour suivre la progression sérielle que j'expose ici, en tant que cas particulier, plus encore qu'exemplaire. J'expose ce qui est arrivé de la foison d'adaptations françaises et américaines qui restent raisonnablement documentées et disponibles au public, et l'étude de ce qui a influencé les mises à jour filmiques des *Misérables* comme référent.

LISTE DES FILMS ET SÉRIES* ÉTUDIÉS

Corpus principal :

Les Misérables, réalisé par Raymond Bernard, 1934 (France).

Les Misérables, réalisé par Richard Boleslawski, 1935 (USA).

Les Misérables/La vie de Jean Valjean, réalisé par Lewis Milestone, 1952 (USA).

Les Misérables, réalisé par Jean-Paul Le Chanois, 1957 (France).

*La Masure Gorbeau**, *L'épopée de la rue Saint-Denis**, réalisés par Marcel Bluwal, 1972 (France).

Les Misérables, réalisé par Robert Hossein, 1982 (France).

Les Misérables, réalisé par Billie August, 1998 (USA).

*Les Misérables**, réalisé par Josée Dayan, 2000 (France).

Films cités :

Le Chemineau, réalisé par Albert Capellani, 1906 (France).

L'enfant sur la barricade, réalisé par Alice Guy, 1906 (France).

Gavrosh (Gavroche), réalisé par Tatiana Loukachevitch, 1937 (U.R.S.S.).

Les Misérables, réalisé par Claude Lelouch, 1995 (France).

Les Misérables, réalisé par Tom Hooper, 2012 (USA).

Les Misérables, réalisé par Ladj Ly, 2019, (France).

PARTIE I

« Citoyens, quoiqu'il arrive aujourd'hui, par notre défaite aussi bien que par notre victoire, c'est une révolution que nous allons faire. De même que les incendies éclairent toute la ville, les révolutions éclairent tout le genre humain », *Les Misérables*¹⁵⁸.

« Paris [...] emplit de sa lumière Washington [...]; il est partout où l'avenir s'allume, à Boston en 1779 [...]; il chuchote le puissant mot d'ordre : *Liberté*, à l'oreille des abolitionnistes américains groupés au bac de Harper's Ferry », *Les Misérables*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ HUGO (Victor), *Les Misérables, op. cit.*, V, I, 5, p. 30.

¹⁵⁹ *Ibid*, III, I, 11, p. 25.

Chapitre 2

2 Monde momie et tension révolutionnaire

L'épisode de la barricade de la rue de la Chanvrerie est l'un des plus fameux des *Misérables*. Gavroche y meurt, Marius y survit, Valjean y sauve Javert et ce dernier y perd sa raison d'être. Avant de nous lancer dans l'analyse comparée du roman et de ses adaptations cinématographiques, faisons un détour par les coulisses. Ou plutôt, plantons le décor. 1832 n'est pas l'année la plus notable du dix-neuvième français, voire même de son histoire républicaine ou révolutionnaire. Et pourtant, Victor Hugo la choisit pour dénouer le roman. Sur fond d'épidémie de choléra, le pouvoir royal est à nouveau secoué par des manifestations violentes puis par l'insurrection de juin, deux ans à peine après son avènement mouvementé.

Les journées révolutionnaires de juillet 1830 ont en effet fait vaciller le principe monarchique. Sur le pavé parisien, la tentative d'éradication des héritages de trente ans d'histoires révolutionnaire puis impériale — cette politique dite de la restauration — a été stoppée net. Le projet de retour à l'Ancien Régime a tourné court sans pour autant sonner le glas définitif de la monarchie : Louis-Philippe remplace Charles X. La politique de l'amnésie est un échec, comme le souligne l'historien Jacques Droz : « Il ne suffit pas d'arrêter les aiguilles qui marquent la marche du temps et de les reculer à l'heure de 1789 ; les idées nouvelles se sont en fait infiltrées partout »¹⁶⁰. Cet impossible retour, signe de la

¹⁶⁰DROZ (Jacques), *De la restauration à la révolution : 1815-1848*, Paris, Armand Colin, Collection U2, 1970, p. 5-6.

myopie politique des Bourbons, est l'une des données de base de l'histoire telle qu'elle s'écrit dans le roman :

Et comment s'en seraient-ils doutés, eux qui se figuraient que Louis XVII régnait le 9 Thermidor et que Louis XVIII régnait le jour de Marengo ? [...] Jamais depuis l'origine de l'histoire, les princes n'avaient été si aveugles en présence des faits et de la portion d'autorité divine que les faits contiennent et promulguent.¹⁶¹

Ainsi les « Trois glorieuses » de 1830 ouvrent-elles une période de mutations ; à l'oubli se substituent réécritures et réappropriations du passé, à la Restauration succèdent des désirs d'inventer l'avenir, des désirs qui ne s'accordent d'ailleurs pas nécessairement les uns avec les autres. En effet, l'avènement de la monarchie de Juillet ne semble guère acceptable pour ceux qui aspirent à rompre avec la monarchie et non pas à la réformer, comme le précise l'historienne Michèle Rio-Sarcey : « La dernière insurrection, saluée par les libéraux et les amis comme du peuple comme la “glorieuse et victorieuse révolution de 1830” n'a rien réglé ; au contraire elle a réveillé les aspirations nombreuses à plus de justice sociale »¹⁶². Les journées de 1830 ne semblent qu'avoir bégayé 1789, « l'avènement réussi de la bourgeoisie dans [cet] acte manqué [n'étant qu'] une répétition parodique du régicide originel »¹⁶³. Dès lors, le drame qui se noue va opposer la providence historique qui conforte les vainqueurs — comme la providence divine couronnait les rois — à la contestation au nom des vaincus passés et présents. Que la victoire est belle semble dire Victor Cousin à ses contemporains dans son *Cours de Philosophie* de 1828 :

¹⁶¹HUGO (Victor) *Les Misérables*, op. cit., IV, I, 1, p. 261.

¹⁶²RIOT-SARCEY (Michèle), *Le réel de l'Utopie. Essai sur le politique au XIXème siècle*, Paris, Albin Michel, p. 45.

¹⁶³FIZAINE (Jean-Claude), « Les romantismes et la Révolution de Juillet », *Romantisme*, n°28-29, 1980, p. 45.

J'absous la victoire comme nécessaire et utile ; j'entreprends de l'absoudre comme juste dans le sens le plus étroit du mot ; j'entreprends de démontrer la moralité du succès. On ne voit dans le succès que le triomphe de la force et une sorte de sympathie sentimentale nous entraîne vers le vaincu ; j'espère avoir démontré que puisqu'il faut bien qu'il y ait toujours un vaincu et que le vainqueur est toujours celui qui doit l'être, il faut prouver que le vainqueur sert non seulement la civilisation, mais qu'il est meilleur, plus moral, et que c'est pour cela qu'il est vainqueur. S'il n'en était pas ainsi, il y aurait contradiction entre la moralité et la civilisation, ce qui est impossible, l'une et l'autre n'étant que deux côtés, deux éléments distincts, mais harmonieux de la même idée.¹⁶⁴

Pour les jeunes conspirateurs de l'A.B.C. du roman, c'est bien l'inverse qu'il s'agit de démontrer. Comme leur fait dire Raymond Bernard dans son adaptation de 1934 : « La révolution de 1830 a été étouffée. Celle de 1832 triomphera ».¹⁶⁵ Pour Mona Ozouf, la monarchie de Juillet n'est pas en mesure de résoudre cette contradiction historique qui traverse le siècle « partagé entre la volonté d'oubli et l'impossibilité de l'oubli »¹⁶⁶. Les années 1830 sont des années qui coïncident, qui grincent, prises entre des nostalgies et des aspirations contradictoires : les uns voulant oublier la Révolution et l'Empire, les autres voulant oublier ses aspirations égalitaires, d'autres voulant les remémorer à toute force et enfin un dernier groupe s'activant sur le front de l'utopie.

La chute des Bourbons en juillet 1830 n'a que très partiellement satisfait les exigences populaires. Bien au contraire, « le brutal retour de mémoire révolutionnaire suscité par [Juillet 1830] marque à jamais une génération qui n'a rien pu connaître des années de gloire stoppées en 1815, mais qui [en rêve] »¹⁶⁷. Les résistances persistent et se

¹⁶⁴Cité par Michael Löwy dans *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, Paris, PUF, 2001, p. 57.

¹⁶⁵ *Les Misérables* (1934), réalisé par Raymond Bernard.

¹⁶⁶OZOUF (Mona), *Les aveux du roman, le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 7.

¹⁶⁷CABANEL (Patrick), « La gauche et l'idée nationale », *op. cit.*, p. 509.

multiplient dans les deux années qui séparent juillet 1830 de juin 1832 comme le rappelle l'historien Philippe Vigier :

Le feu continue effectivement à couver sous la cendre pendant les jours qui suivent [l'émeute du 17 au 21 septembre 1831]. À l'agitation qui règne chez les condamnés politiques enfermés à Sainte-Pélagie répondent de nouvelles manifestations ouvrières contre les machines ou pour une augmentation de salaire. [...] Paris est le théâtre, dans les journées du 3 au 4 avril 1832 de scènes de fureur populaire qui impressionnent de façon durable le bourgeois de Paris, et qui dans l'immédiat, contribuent à expliquer [la] fuite des aisés hors de la capitale.¹⁶⁸

Ce premier survol historique nous ramène vers le roman. Pourquoi le clore par cette période un peu oubliée, qui n'a pas la renommée de 1830, 1848 ou 1851 ?

2.1 1832 et la grandeur révolutionnaire

Le trouble de la période n'a pas échappé au romancier Victor Hugo : « 1831 et 1832, les deux années qui se rattachent immédiatement à la révolution de juillet, sont un des moments [...] les plus frappants de l'histoire. [...] Elles ont la grandeur révolutionnaire. »¹⁶⁹, elles sont filles de « 1830 [année qui] marque une réorientation de toute une jeunesse dans le sens d'un populisme mythique, [de] la mise en correspondance d'un avenir qui aujourd'hui commence, avec un passé repensé [et qui] devient le grand temps du mythe »¹⁷⁰. De nombreux critiques ont déjà pointé que la caractéristique première des vainqueurs de 1830, chez Hugo, est bien la médiocrité. Ainsi pour Myriam Roman,

¹⁶⁸VIGIER (Philippe), *Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848)*, Nouvelle Histoire de Paris, Association pour la publication d'une Histoire de Paris, Diffusion Hachette, 1991, p. 70.

¹⁶⁹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., III, VIII, 22, p. 259.

¹⁷⁰PESSIN (Alain), *Le mythe du peuple et la société française du dix-neuvième siècle*, Paris, P.U.F., 1992, p. 26.

« les secousses politiques et sociales sont ainsi rapportées [dans *Les Misérables*] à un aveuglement au sens propre de la bourgeoisie satisfaite »¹⁷¹, ou encore pour Victor Brombert, « Les rois et les dieux n'ont rien compris de la souffrance des hommes, de la souffrance qu'ils infligent »¹⁷². Quant à la bourgeoisie, ce n'est pas sans une cruelle ironie¹⁷³ qu'elle est réduite à la plus simple expression de son matérialisme intéressé dans le roman « La décroissance d'une pile d'écus faisait chanter les banquiers *La Marseillaise*. On versait lyriquement son sang pour le comptoir ; et l'on défendait avec un enthousiasme lacédémonien la boutique, cet immense diminutif de la patrie¹⁷⁴ ».

C'est une atmosphère de satisfaction qui règne dans les Salons de la Monarchie de Juillet : « Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire [...]. C'était un monde momie »¹⁷⁵, un monde où se rassemblent ces

hommes souriants, brodés, dorés, enrubannés, constellés, en bas de soie, en plumes blanches, en gants jaunes, en souliers vernis, qui accoudés à une table de velours au coin d'une cheminée en marbre, insistent doucement pour le maintien et la conservation du passé, du moyen-âge, du droit divin, du fanatisme, de l'ignorance, de l'esclavage, de la peine de mort, de la guerre, glorifiant à demi-voix et avec politesse, le sabre, le bûcher et l'échafaud.¹⁷⁶

Dans son essai intitulé *Paris, Capitale de la modernité*, le géographe David Harvey nous rappelle qu'il existait un envers à ce monde, « Entre 1830 et 1840, la France connut un

¹⁷¹ROMAN (Myriam), *Les Misérables : roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 198.

¹⁷²BROMBERT (Victor), « Hugo et la voix prophétique », dans *Les modernités de Victor Hugo*, textes édités par David Ellison et Ralph Hayndels, Schema Editore, Presses de l'Université Sorbonne, Fasano, Paris, 2004, p. 18.

¹⁷³Une ironie que l'on peut aussi retrouver dans le Marx dans *La lutte des classes en France*, pour qui « personne n'avait lutté plus fanatiquement pour la sauvegarde de la propriété que les petits bourgeois parisiens » ou encore chez Alexandre Herzen et son « parlement d'épiciers enragés » (cité par Dolf Oehler dans *Le Spleen contre l'oubli*). C'est aussi un des points de jonction entre 1832 et 1848 sur lequel nous reviendrons plus avant dans cette thèse.

¹⁷⁴HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, V, I, 12, p. 48.

¹⁷⁵*Ibid*, III, III, 3, p. 55

¹⁷⁶*Ibid*, IV, I, 5, p. 291.

foisonnement extraordinaire d'idées alternatives. [...] Moment de bouleversement intellectuel général, où s'épanouirent toutes sortes de visions, de possibilités de spéculations.»¹⁷⁷ C'est donc dans ce climat effervescent que se côtoient pêle-mêle et s'unissent parfois, « des carlistes, des bonapartistes, des socialistes et bien d'autres encore »¹⁷⁸. L'idéal révolutionnaire est à la croisée des chemins, s'y mêlent la nostalgie de 1789, le culte du bonapartisme et de l'Empire tout autant que les naissantes aspirations socialistes ou égalitaristes. En effet, « la révolte [de 1832] était non seulement dirigée contre la monarchie, mais aussi [...] contre les inégalités économiques et sociales »,¹⁷⁹ et « la Monarchie de Juillet peut être considérée comme l'exemple le plus typique d'un régime où l'argent devient le facteur essentiel de la discrimination sociale »¹⁸⁰. L'opposition au régime aura donc des sources diverses et des destinataires pluriels. Un spectre hante la France de 1832 : celui d'un aigle impérial.

2.2 Le crépuscule du bonapartisme

La fascination pour l'Empereur se manifeste aussi bien dans la jeunesse estudiantine où la « référence à Napoléon sert souvent à sacraliser les trublions, [...] révolutionnaires de Juillet ou jeunes révolutionnaires littéraires du romantisme »¹⁸¹ que

¹⁷⁷HARVEY (David), *Paris, Capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, 529 p.

¹⁷⁸PERREUX (Gabriel), *La propagande républicaine au début de la monarchie de Juillet*, Paris, Hachette, 1930, p. 255.

¹⁷⁹SAYRE (Robert) et LOWY (Michael), *L'insurrection des Misérables : romantisme et révolution en Juin 1832*, Archives des Lettres Modernes, Paris, édition Minard, 1992, p. 6.

¹⁸⁰DROZ (Jacques), *De la restauration à la révolution : 1815-1848, op. cit.*, p. 45.

¹⁸¹LAURENT (Franck) « Car nous t'avons eu pour Dieu sans t'avoir eu pour maître ! », dans *Napoléon, de l'histoire à la légende. Regards croisés : histoire et littérature*, Paris, Edition In Forma/Maisonnette et Larose, 2002, p. 262.

parmi le peuple : « magistère de dédain et d'énergie, voire de révolte, le culte de Napoléon l'est d'autant plus qu'il est vivace au sein des couches populaires exclues du pays légal [par le cens] »¹⁸². Ce bonapartisme se situe alors si ce n'est à gauche — bien que soit la tendance dominante jusqu'en 1848 — du moins dans une téléologie révolutionnaire comme le remarque Jacques Solé :

Le culte politique qui entretient cette variante du messianisme apocalyptique, inonde la France entre 1815 et 1830, d'un déluge de médailles, bustes et autres images. Souvent anticléricales et antimonarchiques, elles diffèrent de l'iconographie impériale antérieure à 1814. Promesse d'une reprise du mouvement révolutionnaire, ces icônes transforment Napoléon en un symbole séditieux dirigé contre la Restauration et ses principes.¹⁸³

C'est ce positionnement qui rend possible la fusion entre le bonapartisme et le républicanisme issue de l'héritage de 1789. Et c'est ainsi que Victor Hugo nous donne à voir le tumulte intellectuel de ces années : « C'était comme une marée montante compliquée de mille reflux ; le propre des reflux, c'est de faire des mélanges, de là des combinaisons d'idées très singulières ; on adorait à la fois Napoléon et la liberté [...]. C'était les mirages de ces temps-là »¹⁸⁴. L'histoire fait ressac, les vagues se retournent sur elles-mêmes, notre regard s'y perd et finalement, une fois retirés elles font apparaître des vestiges, des traces, des rappels.

Cette tension entre passé et avenir, mémoires et utopies, déjoue l'opposition artificielle entre le progrès — comme l'inéluctable marche en avant de l'humanité — et le conservatisme, une grille de lecture qui s'imposera a posteriori. L'interrogation essentielle

¹⁸²*Ibid*, p. 263.

¹⁸³SOLE (Jacques), *Révolutions et révolutionnaires en Europe : 1789-1918*, Paris, Folio Histoire, Gallimard, 2008, p. 96.

¹⁸⁴HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, III, III, 1, p. 80.

est, de ce point de vue, celle que pose Victor Brombert dans son étude *Victor Hugo et le roman visionnaire* : « Si la Révolution française est née de l'expérience et de la culture du passé, comment l'avenir peut-il être un refus radical du passé ? »¹⁸⁵. L'héritage révolutionnaire devient un signe de ralliement des contestataires, y compris dans l'anticonformisme vestimentaire des bousingots, ces jeunes républicains qui adoptent le gilet à la Marat et les cheveux à la Robespierre, dandys punks avant l'heure. Bousingot, Jeune-France, révolutionnaires réunis sous la bannière des « Amis de l'ABC » dans *Les Misérables*, la jeunesse, notamment étudiante, joue un rôle central dans la contestation républicaine. En effet, cette jeunesse, nostalgique des opportunités de progression sociale de l'ère révolutionnaire et de l'Empire, s'oppose à une génération plus âgée, bien contente d'avoir repris le pouvoir et n'entendant pas le lâcher de sitôt.

L'alliance entre certains jeunes étudiants et des ouvriers se trouve facilitée par leur cohabitation dans certains quartiers parisiens : « Les grandes écoles et l'université étaient ceinturées par ces faubourgs aux bâtiments misérables [et] ouvriers et étudiants se côtoyaient tout naturellement et fréquentaient souvent les mêmes cafés »¹⁸⁶. Ce partage de l'espace social n'est pas anodin et sera remis en cause dans la période de massification de l'enseignement supérieur en France, mais c'est là une autre question.

Ce tumulte d'espoirs, de nostalgie, de colère et de révoltes va constituer le point de convergence entre mémoires historiques et contestations sociales caractéristique des années 1830, comme le souligne Michel Foucault :

¹⁸⁵BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, P.U.F., 1985, p. 286.

¹⁸⁶GILMORE Jeanne, *La république clandestine : 1815-1848*, Paris, Aubier, 1997, p. 86.

Les illégalismes populaires se développent selon des dimensions nouvelles : celles qui portent avec eux tous les mouvements, qui, depuis les années 1780 jusqu'aux révolutions de 1848 entrecroisent les conflits sociaux, les luttes contre les régimes politiques, la résistance au mouvement de l'industrialisation, les effets des crises économiques.¹⁸⁷

Tout cela est bel et bon, mais qu'en fait le romancier ? Paradoxalement, c'est parce qu'« Hugo procède dans ses romans à une systématique déhistorisation, autrement dit à une ruine de l'Histoire événementielle »¹⁸⁸ qu'il s'intéresse à cette insurrection manquée et oubliée de juin 1832. En effet, il « s'interdit d'écrire des romans où l'histoire n'est qu'un décor pittoresque [mais] au contraire des romans de l'histoire, il [y] installe la réflexion historique au cœur et dans le creux du romanesque »¹⁸⁹, et ce qui vient se placer au centre de ce processus c'est ce fléau qui s'appelle la misère. 1832 fait partie de l'équation qui annonce les deux 1848, celui de la victoire républicaine de février et celui de la tragédie ouvrière de juin ; la mémoire des vaincus des journées des 5 et 6 juin 1832 est féconde, comme nous le verrons.

2.3 Naissance du mot « socialisme »

Cette situation facilite la diffusion des idées républicaines parmi les ouvriers et nourrit le programme républicain de nouvelles aspirations sociales, qui font de 1832 et 1848 les pendants de 1789 et 1793. Dans son étude sur les mouvements républicains sous la monarchie de Juillet, Gabriel Perreux retrace cette convergence difficile, les ouvriers se

¹⁸⁷FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 2002, p. 318.

¹⁸⁸LAFORGUE (Pierre), *Hugo, romantisme et révolution*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2001, p. 206.

¹⁸⁹*Ibid*, p. 206.

montrant réticents face à des républicains, qu'ils percevaient essentiellement comme des bourgeois. Dans sa récente étude sur la France de la Restauration, l'historien Francis Denier note l'influence de la jeunesse étudiante dans cette rencontre et y voit :

la volonté [...] d'une jeunesse militante républicaine, mais aussi Saint-simonienne d'« aller au peuple », de l'éduquer, de l'éclairer et de tisser des liens nouveaux entre le combat ouvrier et les leçons d'une république oubliée et retrouvée dans un robespierrisme social animé d'une force nouvelle. Après la révolution de 1830, des pistes inédites s'ouvrent pour un mouvement ouvrier qui découvre les nouveaux horizons du socialisme.¹⁹⁰

De fait, une idée neuve émerge aux côtés du bonapartisme et des héritages républicains de 1789 et 1793 : le socialisme. En effet, c'est « entre 1826 et 1830 [...] que les frères Pierre et Jules Leroux commencent à employer pour la première fois le mot “socialisme” »¹⁹¹ et qu'il se diffuse dans les cercles intellectuels, comme le note Jean-Luc Steinmetz : « Les petits romantiques n'ont jamais négligé la politique. Leur haine du pouvoir bourgeois, leur déception après l'accession au trône de Louis-Philippe les amenait tout naturellement à embrasser les idées socialistes ambiantes »¹⁹².

Victor Hugo fera lui-même, rétrospectivement, ce lien entre socialisme et romantisme : c'est « la révolution des idées, qui a enfanté d'un seul jet le socialisme et le romantisme, c'est-à-dire le monde nouveau et son verbe »¹⁹³. Mais, encore à ses balbutiements, le socialisme ne supprime pas les références historiques des jeunes

¹⁹⁰DEMIER (Francis), *La France de la Restauration : l'impossible retour du passé*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2012, 1095 p.

¹⁹¹GRANET (Michel), « Evolution de la pensée politique et sociale de Hugo », *Lez Valenciennes*, n° 11, 1986, p. 65.

¹⁹²STEINMETZ (Jean-Luc), « Jeune-France, Bousingots », dans *Histoire Littéraire de la France*, t. VIII, Editions Sociales-Livre Club Diderot, 1977, p. 111.

¹⁹³BILLAZ (André), « Romantisme et socialisme dans *Les Misérables* de Victor Hugo », dans *Romantisme et socialisme en Europe (1800-1848)*, Actes du colloque de Lille (1987), Paris, Didier-Erudition, 1988, p. 32

opposants à Louis-Philippe, comme le souligne André Billaz, « Le socialisme est une des références de leur pensée [celle des « amis de l’A.B.C. »] quoiqu’ils entendent par ce thème : ils ne mettraient pas leur existence en jeu sans l’importance des questions que pose le socialisme, mais le mot mobilisateur des énergies n’est pas pour eux le socialisme, mais la "Révolution" »¹⁹⁴.

Révolution et République sont alors intimement liées. La République est un idéal accouché de la Révolution : « Et rien n’est tel que le rêve pour engendrer l’avenir. Utopie aujourd’hui, chair et os demain »¹⁹⁵. Pourtant, la révolution n’est pas pour Hugo qu’une projection vers l’avenir, elle est aussi un lieu de tension entre le passé et le futur.

En « 1832, la tendance républicaine est hégémonique »¹⁹⁶, affirment encore Robert Sayre et Michaël Löwy. Mais, la République n’est pas encore une forme institutionnelle univoque, inscrite dans l’histoire ainsi que le rappelle Quentin Deluermoz :

Pour les libéraux, il désignait un mode de gouvernement où l’exécutif n’était pas tenu par un roi, où les pouvoirs sont séparés et la souveraineté garantie par la représentation. La république y est porteuse de progrès social, mais son intervention reste limitée puisque le corps social doit être « respecté ». Pour d’autres au contraire, particulièrement chez les penseurs socialistes ou dans certains rangs ouvriers, la république est indissociable d’une transformation de la société. Forme politique et forme sociale ne peuvent être changées l’une sans l’autre.¹⁹⁷

Chez Hugo, l’idéal républicain a, en ces premières années de rédaction du roman, un caractère utopique et terrible, comme le note Guy Rosa dans son analyse du contenu de la déclaration de candidature à l’Assemblée de Victor Hugo, en 1848. Il note à ce propos :

¹⁹⁴*Ibid*, p. 33.

¹⁹⁵*Les Misérables, op. cit.*, III, IV, 1, p. 80.

¹⁹⁶*Ibid*.

¹⁹⁷DELUERMOZ (Quentin), *Le crépuscule des révolutions : 1841-1871*, Paris, Seuil, 2012, p. 22.

[Hugo refusait] de réduire la république à une forme constitutionnelle creuse et avouer son lien à la Révolution, mais du même coup, renoncer à distinguer en cette dernière la bonne de la mauvaise, la forme du fond, les fins et les moyens, les Droits de l'Homme et la terreur, le pouvoir de fondation et la puissance d'arrachement. Bref, c'était donner tout ensemble à la République valeur d'idéal — d'absolu — et à la Révolution statut de prodige ou de révélation¹⁹⁸.

La guerre et la destruction ont été les enfants terribles de 1789, 1848 doit organiser l'avenir.

Le passé et l'avenir sont indissolubles.

2.4 La République en roman

Alors, qu'est-ce que la République, dans *Les Misérables* ? La première réponse nous vient d'un réprouvé, d'une de ces traces du passé que le nouveau régime a cherché à effacer par l'opprobre et la relégation intérieure. Répondant aux interrogations de l'évêque Myriel, le conventionnaire mourant, dans une reformulation à peine voilée de la préface de Hauteville House, décrit en ces mots ce que constitue pour lui la République :

La fin de la prostitution pour la femme, la fin de l'esclavage pour l'homme, la fin de la nuit pour l'enfant. En votant la république, j'ai voté cela. J'ai voté la fraternité, la concorde, l'aurore. J'ai aidé à la chute des préjugés et des erreurs. Les écroulements des erreurs et des préjugés font de la lumière.¹⁹⁹

Pour Victor Hugo, les révoltés de juin 1832 s'inscrivent dans la continuité de cette tradition : « Ce qu'ils voulaient renverser en renversant la royauté en France [...] c'était l'usurpation de l'homme sur l'homme et du privilège sur le droit dans l'univers entier »²⁰⁰.

¹⁹⁸ROSA (Guy), « Hugo et la révolution », compte-rendu de la communication au Groupe Hugo du 26 juin 2004, 6 p. Disponible sur le site internet du Groupe Hugo.

¹⁹⁹HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, I, 1, p. 61.

²⁰⁰*Ibid*, V, I, 20, p. 79.

« Révolution », « république », « socialisme » peuvent aussi se lire dans un même mot : le progrès. Mais le progrès, ce n'est pas essentiellement l'amélioration des conditions de vie matérielle, c'est une injonction, une mise en garde, celle qu'adresse Hugo aux socialistes et aux révolutionnaires de son temps : il « récuse le matérialisme de gauche et [...] dans le socialisme naissant voit déjà poindre ce socialisme de caserne dont il dénonce la tentation »²⁰¹. La révolution c'est l'âme de l'homme en révolte, car « l'autonomie individuelle [prime] sur la collectivité. C'est l'individu qui est de droit divin, non pas la société, la masse ou la classe. [C]'est un socialisme humaniste »²⁰². Cette injonction résonne aussi comme une autre mise en garde. Il s'agit aussi de ne pas confondre l'esprit utopique qui anime cette conception du progrès avec le positivisme qui le remplacera. Selon les mots de Harvey : « La croyance mystique dans les vertus du peuple, et les espoirs en une régénération spirituelle laissèrent la place [dans les années 1860] à un pessimisme plus circonspect au sujet de l'humanité »²⁰³.

Dans le roman, l'utopie se définit en tant que « mise en correspondance d'un avenir qui aujourd'hui commence, avec un passé repensé, réimaginé et qui devient le grand temps du mythe »²⁰⁴. Victor Hugo nous y donne à lire une double représentation de l'histoire de cette France postrévolutionnaire et post-impériale, « [j]usque dans sa chronologie, le roman inscrit l'aventure des protagonistes dans une histoire plus générale, celle de tout le dix-

²⁰¹CHICHE (Didier), « Un héritier malheureux : Romain Rolland », dans *Fortunes de Victor Hugo*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 13.

²⁰²GUSDORF (Georges), « Quel horizon on voit du haut de la barricade », dans *Les Misérables : Centenaire des Misérables, Hommage à Hugo*, Université de Strasbourg, 1962, p. 192.

²⁰³HARVEY (David), *Paris, Capitale de la modernité*, op. cit., p. 398.

²⁰⁴PESSION (Alain), *Le mythe du peuple et la société française du XIXème siècle*, Paris, P.U.F., 1992, p. 26.

neuvième siècle, et qui n'est plus de l'ordre de la fiction. »²⁰⁵

Enchâssés dans la structure romanesque, des chapitres s'insèrent et forment un ensemble de traités historiques, dont l'un des plus importants est consacré à la bataille de Waterloo. Mais ces pages ne sont pas que d'histoire, elles constituent un commentaire sur siècle, de l'expression d'un destin collectif dans lequel s'insèrent des destins individuels, celui des personnages du roman. Dans ces pages, l'auteur nous donne un récit, qui, s'il traduit sa vision et ses sentiments, n'en est pas moins, partiellement, étranger à l'économie générale de l'intrigue romanesque. Comme le souligne Victor Brombert : « Rien de [...] fonctionnel, en apparence du moins, dans l'épisode de Waterloo. Jean Valjean reste à jamais éloigné du champ de bataille »²⁰⁶. Ainsi, la funeste besogne de Thénardier a besoin pour s'épanouir de la défaite et de la débandade des armées napoléonienne ; mais la compréhension que peut se faire le lecteur de son destin ou de celui de sa victime, Pontmercy, n'a pas besoin des minutieux éclaircissements sur le déroulement de la bataille. Et pourtant, la description de la bataille de Waterloo n'a rien de superflu comme le souligne Claude Gely : « C'est par Waterloo que passent l'itinéraire du siècle et l'itinéraire de l'Empereur, mais aussi l'itinéraire de Thénardier qui rôde parmi les cadavres sans se douter que Dieu les dirige vers Pontmercy et prépare déjà — seize ans à l'avance — la “conjonction” future de Cosette et Marius »²⁰⁷.

L'entreprise du romancier sert d'autres objectifs, dans ces pages, a d'autres enjeux que ceux du récit romanesque. Ce sont ceux de la « vision prophétique » de Victor Hugo,

²⁰⁵*Romantisme et socialisme en Europe (1800-1848), op. cit.* p. 30.

²⁰⁶BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire, op. cit.* p. 113.

²⁰⁷GELY (Claude), *Les Misérables d'Hugo*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, Miroir des Lettres, pp. 36-37.

comme la désigne Victor Brombert :

La vision prophétique de l'auteur-voyant embrasse la grande mission du dix-neuvième siècle dans l'aventure humaine. L'évènement est providentiel. La catastrophe militaire n'est pas la fin du monde : c'est un lever d'idées et de nouvelles perspectives. La mission de cette nouvelle époque sera plus tard prêchée par Enjolras, le jeune révolutionnaire idéaliste, du haut de la barricade.²⁰⁸

La chute de Napoléon à Waterloo devient dès lors autre chose qu'une péripétie militaire ; elle est pour Hugo un tournant nécessaire dans le siècle : « Bonaparte vainqueur à Waterloo, ce n'était plus dans la loi du dix-neuvième siècle. Une autre série de faits se préparait où Napoléon n'avait plus sa place. [...] Waterloo n'est point une bataille ; c'est le changement de front de l'univers »²⁰⁹. L'issue de la bataille de Waterloo prépare et annonce l'insurrection de juin 1832, car « après Waterloo, le progrès va suivre un autre cours, et ce n'est plus dans un combat entre des états-majors que le destin humain va se jouer : il va se jouer sur les barricades dans les luttes du peuple »²¹⁰. Qui plus est « Waterloo illustre avec netteté une conception de l'histoire qui identifie la cause du peuple et du progrès avec celle de Dieu ; qu'il s'agisse dans cette circonstance de la bataille [...] ou de son dénouement »²¹¹.

Par conséquent toute représentation ou absence de représentation de ces traces de l'Histoire nous semble significative dans cette thèse sur la reprise des thèmes « révolutionnaires et républicains » du roman de Hugo dans ses adaptations cinématographiques. Si l'on excepte les grandes parenthèses historiques qui justifieraient

²⁰⁸BROMBERT (Victor), « Hugo et la voix prophétique », *op.cit.*, p. 19.

²⁰⁹*Les Misérables, op. cit.* II, I, 10, p. 360.

²¹⁰DESNEE (Roland), « Histoire épopée et roman : *Les Misérables* à Waterloo », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, numéro spécial *Le Roman historique*, mai-juin 1975, pp. 326-327.

²¹¹*Ibid.*, p. 322.

en elles-mêmes des entités cinématographiques autonomes, des moyens énormes pour évoquer de longues scènes d'où seraient absents les personnages principaux²¹². Raymond Bernard, le réalisateur de la version de 1934 des *Misérables*, s'exprimait ainsi au sujet de la représentation de la bataille de Waterloo : « [elle] aurait trop ralenti l'action, trop allongé le film, demandé trop de moyen. [...] Hors d'œuvre magnifique, elle n'est là que pour permettre à G. de Pontmercy, de se croire secouru par le détrousseur Thénardier ce qui aura pour conséquence d'annuler par le jeu de la piété filiale, toute action de Marius »²¹³. Raymond Bernard ne croit pas si bien dire lorsqu'il parle « d'hors-d'œuvre magnifique ». En effet Hugo envisagea de placer le récit de la bataille de Waterloo en ouverture du roman²¹⁴. Bien que cette option n'ait pas été finalement retenue, le roman débute néanmoins par ces mots « En 1815... ». Il ne s'agit donc pas de confondre la représentation proprement dite de la bataille de Waterloo et celle de l'héritage impérial tel qu'il s'inscrit dans le récit et le destin des personnages du roman.

Chapitre 3

3 Des personnages en quête de l'histoire

Mais tout autant, voire plus, que ces pages de commentaires historiographiques, ce sont les personnages qui portent les traces des événements : celles de l'Empire pour Marius

²¹²Ce qui heurterait, pour ce qui est des adaptations américaines, « la philosophie du récit [cinématographique] : supprimer tout élément inutile à l'action ou à la psychologie », Jacqueline Nacache, *Le film hollywoodien classique*, op. cit. p.40.

²¹³*L'image*, n° 99, 1934, cité par Ph. Durant, *Les Misérables, L'épopée d'un mythe à la télévision, au cinéma et en comédie musicale*, op. cit. p. 14.

²¹⁴ « Peut-être Waterloo, grand récit épique mêlé au roman. Commencer par là » (13 octobre 1860).

et son père, mais aussi pour Thénardier ; celles de la révolution de 1789 chez le conventionnaire, Mabeuf ou encore les jeunes étudiants de l'A.B.C ; celles de l'Ancien régime avec Gillesnormand, celles de la monarchie restaurée avec le policier Javert ; celles du peuple — de sa langue, de ses aspirations à l'égalité et à la liberté — avec Gavroche et les ouvriers des barricades.

De l'arrestation de Jean Valjean à sa mort, l'espace temporel romanesque délimite près de quarante ans d'Histoire. Près de la moitié de ces quarante années est marquée par la domination politique du général Bonaparte sacré empereur sous le nom de Napoléon en 1804, dont le règne — interrompu en 1813 — s'achève en 1815. Plusieurs personnages du roman de Victor Hugo laissent apparaître les traces de cette aventure politico-militaire. En premier lieu, Jean Valjean. La chute initiale de celui-ci est contemporaine de ce qu'Yves Gohin nomme « l'envers de 89, [...] l'avortement de la genèse qu'il symbolise [étant] le moment où triomphe la réaction thermidorienne »²¹⁵. Victor Brombert ajoute que cette conjoncture lie aussi Valjean à Napoléon puisque « un détail concret renforce le parallèle : le ferrement de la grande chaîne dans la prison de Bicêtre, avant le départ des bagnards pour Toulon a lieu le même jour qu'est proclamée la victoire de Bonaparte à Montenotte [...]. Le lien temporel entre ignominie et succès souligne l'amertume de la victoire et le règne de la violence »²¹⁶. Mais encore Victor Hugo glissera-t-il un indice supplémentaire liant Valjean à cette date fatidique : le « jardin conventuel de Picpus dans l'est de Paris, transformé en 1796 en cimetière pour 1300 victimes de la terreur », où l'on assistera, trente

²¹⁵GOHIN (Yves), « Une histoire qui date », dans *Lire Les Misérables*, textes réunis par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, José Corti, 1985, p. 49.

²¹⁶BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, *op. cit.*, p. 117.

ans plus tard, à la résurrection de Jean Valjean en Fauchelevent.

Aucune adaptation ne fait référence à cette conjonction temporelle entre Valjean, l'agonie de la première république et Napoléon. Le réalisateur Jean-Paul Le Chanois²¹⁷ date même de 1802 le passage de la chaîne qui conduit Valjean au bagne. Néanmoins, rien ne permet de déterminer qu'il s'agit de sa première arrivée au bagne ou de son retour suite à une de ses multiples évasions. En tout cas, le choix de 1802 nous apparaît comme curieux, car il ne repose pas sur la chronologie de l'intrigue. Nous ne savons rien de ce qui motive le choix de cette date dans cette adaptation : s'agit-il d'un clin d'œil à la date de naissance de Victor Hugo — ce qui est le plus plausible, ce siècle avait deux ans et Jean Valjean était forçat — ou de la volonté de placer explicitement la détention de Valjean sous l'Empire ?

Aucun parallèle non plus lorsque Valjean prendra la route de Digne en 1815, quelque sept mois après le passage de l'Empereur de retour d'exil, comme le rappelle André Brochu : « Le récit de l'arrivée de Valjean à Digne se déroule en contrepoint du passage de l'Empereur [...]. Le voyage triomphal de Napoléon, de Cannes à Paris, est une montée »²¹⁸. De plus, en avançant vers Digne, Valjean prend lui aussi le chemin de son destin ; ce qui amplifie le caractère symbolique de la date de 1815, laquelle « renvoie aussi à l'ouverture dramatique du roman, à la confrontation du bien et du mal dans la demeure de l'évêque, c'est-à-dire à l'instant premier de la renaissance spirituelle de Valjean ».²¹⁹

²¹⁷ *Les Misérables* (1957) réalisé par Jean-Paul Le Chanois.

²¹⁸ BROCHU (André), *Hugo, Amour/Crime/Révolution. Essai sur Les Misérables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 78.

²¹⁹ BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire, op. cit.*, p. 117.

3.1 Napoléon n'est plus ce qu'il était

Mais, d'autres références à l'Empire seront aussi réduites à la portion congrue. L'exercice des talents de détrousseur de cadavres de Thénardier sur le champ de bataille de Waterloo n'est ainsi jamais évoqué dans aucune des adaptations américaines. L'enseigne de l'auberge des Thénardier, cette peinture le représentant en sergent de la bataille de Waterloo — signe à la fois de son passé et de sa duperie — disparaît de l'écran dans les adaptations de *Milestone et August* et n'apparaît, dans celle de *Boleslawski*, que comme la représentation du « sergent au cheval blanc », éponyme de son auberge. Ici aussi est effacée toute trace du passé impérial tout autant qu'est presque effacé le personnage de Thénardier. *Boleslawski* ne le fait jamais apparaître à l'écran. Seule la devanture de l'auberge de Montfermeil évoque-t-elle de façon fugace son existence, au moins pour le lecteur du roman.

Les adaptations françaises sont, sur ce point comme sur bien d'autres, plus fidèles à la lettre du texte. Ainsi, la peinture représentant « le sergent de Waterloo » est-elle toujours le signe de reconnaissance de Thénardier : « Ce tableau que vous voyez, et qui a été peint par David, à Bruqueselles, savez-vous qui il représente ? Il représente *moi*. David a voulu immortaliser ce fait d'armes. J'ai ce Général sur mon dos, et je l'emporte à travers la mitraille. *Voilà l'histoire !* »²²⁰. Pour Pierre Popovic « Ce dévoilement des identités factices de l'escroc le plus méritoire des *Misérables* montre que la société du roman est celle du faux-semblant, du trompe-l'œil, de la *mauvaise lecture*. C'est l'heure dès lors de rappeler que Thénardier se réclame de la gloire d'avoir été à Waterloo, autrement dit : de

²²⁰*Les Misérables, op. cit.*, III, VIII, 20, p. 233.

la gloire d'avoir appartenu à la Grande Armée et de la gloire de Napoléon Ier »²²¹.

Cette peinture est le signe de la duperie du personnage : héroïsme revendiqué toujours contrebalancé par le mépris pour ce Baron qui n'a pas compris son rôle de détrousseurs de cadavres. À l'inverse des adaptations américaines, trois des adaptations françaises offrent un traitement original du personnage de Thénardier et de son rapport à l'Empire. Chez Bluwal, la construction du personnage est essentiellement axée sur le rapport entre pauvreté et crime, ce que nous verrons dans notre deuxième partie. Dans ce rôle de « mauvais pauvre », l'héritage impérial lié à Thénardier se réduit au tableau qui dévoile sa véritable identité à Marius²²².

Au contraire, Le Chanois choisit de reconstituer un morceau de la bataille de Waterloo, telle que vécue par Thénardier. Le réalisateur n'a pas ici l'ambition de reconstituer cette bataille dans toute son ampleur, comme le fait Hugo dans le roman : il s'agit de suivre un homme dans le chaos de la défaite — mais ce n'est pas Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, perdu dans la fureur du combat, que nous voyons ici. Si Hugo ne dit rien du comportement de Thénardier pendant l'affrontement des armées, Le Chanois en fait un lâche, qui se terre sous les cadavres afin d'éviter tout danger ; puis, à la faveur de la nuit, il devient un détrousseur de cadavres dépouillant et sauvant bien involontairement le Baron de Pontmercy. Dès lors, Thénardier ne peut tirer aucune gloire de son passé militaire. Il nous apparaît comme un maraudeur, un de ceux qui dans le sillage de la victoire ou de la défaite sont là pour profiter de ce que la mort et la destruction n'ont pas dévoré : « Après

²²¹ POPOVIC (Pierre), *La Mélancolie des Misérables*, Le Quartanier, Montréal 2013, p. 197.

²²²Notons que chez Bluwal, c'est Marius qui sera le porteur de l'héritage impérial.

les vainqueurs viennent les voleurs »²²³. Ce choix renforce le caractère a-historique du personnage de Thénardier, car « aucune armée ni aucune nation n'étaient responsables de ces êtres »²²⁴ ; dégagé de son temps, il rejoint le camp des éternels profiteurs de guerre et des dupeurs.

En effet, l'uniforme n'est pas plus qu'un déguisement, comme le sera plus tard la fausse identité de l'artiste dramatique Jondrette, et la tragédie de l'Empire devient avec Thénardier une bouffonnerie sordide. Constatant la défaite de Napoléon, le Thénardier de Le Chanois affirme « Demain, il s'agira d'être royaliste ». Ce Thénardier n'a la passion que de son intérêt. À l'inverse, le Thénardier de Josée Dayan apparaît comme authentiquement et étrangement lié à l'épisode impérial. Ce qui est signe de la duplicité du détrousseur de cadavres, le tableau et le récit de son prétendu rôle à Waterloo, perdent ici de leur lisibilité, en ne devenant que des pièces d'un puzzle, d'une identité forgée par de multiples références à l'Empire. En effet, Josée Dayan multiplie les marques de nostalgie impériale dans sa représentation du Thénardier. Une oriflamme tricolore, sur lequel sont tissés en lettres d'or les noms d'Austerlitz, Iéna, Wagram, est suspendue au-dessus de la tête du lit conjugal des Thénardier. Le drapeau remplace ici stratégiquement le crucifix qui se devait de surplomber tout lit conjugal dans cette France catholique. La sexualité des Thénardier n'est plus réglée par la religion, mais par la figure tutélaire de l'Empereur, rappelant ainsi la dimension païenne et anticléricale du culte voué à Napoléon. Ce décorum associe Thénardier à des moments de gloire militaires impériaux à l'inverse du roman où il nous est présenté comme faisant partie de la marge de l'armée :

²²³HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, II, I, 19, p. 384.

²²⁴*Ibid.* II, I, 19, p. 385.

Toute armée a une queue, et c'est là ce qu'il faut accuser. Des êtres chauves-souris, mi-partis brigands et valets, toutes les espèces de vespertilion qu'engendre ce crépuscule qu'on appelle la guerre, des porteurs d'uniforme qui ne combattent pas, de faux malades [...] des goujats, des maraudeurs, les armées en marche autrefois [...] traînaient tout cela, si bien que, dans la langue spéciale, cela s'appelait « les traînants ». [...] C'était, selon toute apparence, un de ceux que nous venons de caractériser, ni anglais, ni français, ni paysan, ni soldat, moins homme que goule, attiré par le flair des morts, venant dévaliser Waterloo. [...]. Son glissement, ses attitudes le faisaient ressembler à ces larves crépusculaires qui hantent les ruines et que les anciennes légendes normandes appellent les Alleurs.²²⁵

Dans le roman, Thénardier tient plus du monstre nécrophile (la goule) que du héros. Au contraire, dans la série réalisée par Josée Dayan, son identité est bien celle d'un soldat, voire d'un grognard. Ainsi, Thénardier fait-il la promotion de son auberge, dans les rues de Montfermeil, vêtu de son uniforme et portant sur son dos sa peinture du « sergent de Waterloo » ; il désigne son meilleur vin comme la « cuvée impériale » et nous est présenté, lors de sa première apparition, comme un nostalgique de l'Empire : « Il y a des gens qui sont contents que Napoléon ait perdu. Les gens sont injustes », déclare-t-il. Faut-il souligner que se réclamer de Napoléon n'est pour le moins pas la meilleure des stratégies commerciales sous le règne de Charles X car « tous les préjugés de la Restauration, tous ses intérêts, tous ses instincts, tendaient à défigurer Napoléon »²²⁶ ? Arborant ainsi publiquement ces signes de fidélité à l'Empereur, « qu'elle [la Restauration] exérait plus encore que Robespierre »²²⁷, Thénardier ne fait-il pas preuve d'un dangereux esprit de sédition ? Afficher sa qualité de soldat de l'Empire, c'est la revendiquer, c'est se compromettre. Or, si Thénardier ne répugne pas, bien au contraire, à enfile

²²⁵*Ibid.*, II, I, 19, pp. 385-386.

²²⁶*Ibid.*, III, III, 6, p. 66.

²²⁷*Ibid.*, III, III, 6, p. 66.

métaphoriquement l'uniforme dans le roman, lorsque l'occasion lui est utile, il ne se travestit que par calcul et non par conviction :

Je suis un ancien soldat français, je devrais être décoré ! J'étais à Waterloo, moi ! Et j'ai sauvé un général appelé le comte de je ne sais quoi ! Il m'a dit son nom ; mais sa chienne de voix était si faible que je ne l'ai pas entendu. Je n'ai entendu que *Merci*. J'aurais mieux aimé son nom que son remerciement. Cela m'aurait aidé à le retrouver. [...] Je suis un soldat de Waterloo, mille noms de noms ! Et maintenant que j'ai eu la bonté de vous dire tout ça, *finissons, il me faut de l'argent...*²²⁸

L'ornement impérial, dont Josée Dayan pare Thénardier, nous apparaît comme une surprenante réinterprétation du personnage. Elle offre ainsi une part d'héroïsme et de conviction à celui qui, dans le roman, n'« était [qu'] un boutiquier dans lequel il y avait du monstre »²²⁹.

3.2 Le tatouage de Clochepaille

Autre résurgence du passé impérial, le tatouage de Clochepaille, dont la connaissance sera un des détails qui révélera aux yeux du bagnard et du tribunal d'Arras la véritable identité de M. Madeleine : il fait hommage au retour d'exil de Napoléon en quatre chiffres, gravé dans la peau du bagnard : 1815. Seuls ceux qui ont côtoyé Clochepaille, comme Valjean/Madeleine en savent l'existence. Mais ce tatouage disparaît dans les films de Boleslawski (1935) et Milestone (1952), devenant une marque ou une brûlure sans signification ; seul subsiste des intentions de Victor Hugo l'élément d'indice judiciaire, car les fonctions de mémoire historique et de mémoire intra-textuelle ont ici disparu. Dans le film de Billie August, la date de 1789 se substitue à celle de 1815, un choix que nous

²²⁸HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, VIII, 20, p. 233 -c'est nous qui soulignons.

²²⁹*Ibid*, II, III, 9, p. 455.

discuterons plus avant dans notre étude. Quant aux adaptations françaises, si elles utilisent la date de 1815, elles se limitent aussi à n'en faire qu'un indice. Cependant, une mention particulière doit être réservée au traitement du procès Champmathieu par Marcel Bluwal. Celui-ci choisit de ne pas reconstituer de façon réaliste le tribunal, cet appareil judiciaire sur lequel nous reviendrons dans notre deuxième partie. Bluwal regroupe dans un seul et même monologue, la « tempête sous un crâne » et le procès d'Arras : Madeleine accablé et à genoux sur le pavé et prêt à laisser condamner Champmathieu en tant que Valjean le forçat en rupture de ban, puis se relevant, comme s'il faisait face au tribunal, affirmer sa véritable identité : Valjean relevé et retrouvé, au sens propre comme au sens figuré. Cette scène se déroule dans un décor reconstituant une rue pavée où règne une semi-obscurité, dans une atmosphère plus onirique que réaliste et non pas dans une salle d'audience. Se faisant, Bluwal inscrit le personnage de Valjean dans le sens général de son adaptation : c'est sur le pavé que l'on reconquiert sa dignité, c'est le lieu de la vérité politique comme de la vérité intime²³⁰. La date de 1815 a une évidente portée politique, mais elle est aussi, dans le roman, une date essentielle dans la destinée de Jean Valjean ; elle « renvoie aussi à l'ouverture dramatique du roman [...] dans la demeure de l'évêque, c'est-à-dire l'instant premier de la renaissance spirituelle de Valjean »²³¹.

En outre, l'intrigue du roman est essentiellement post-impériale. La bataille de Waterloo se déroule le 18 juin 1815, Jean Valjean est libéré à l'automne de cette même année. Il a passé près de vingt ans au bagne. Ce sont des années d'isolement, le bagne signifiant la mise à l'écart de la société. Car si Napoléon est lumière, celle-ci n'atteint pas

²³⁰Nous reviendrons sur ce choix de Bluwal dans la suite de notre première partie.

²³¹BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, op. cit, p. 117.

les bagnards « [Valjean] distinguait tout en haut, dans une sorte de soleil, l'empereur couronné et éblouissant. Il lui semblait que ces splendeurs lointaines, loin de dissiper sa nuit, la rendaient plus funèbre et plus noire²³² ».

De l'Empire, Valjean ne connaîtra rien, si ce n'est peut-être l'écho lointain, assourdi par les épais murs de sa geôle, de la gloire et de la chute. Or nous verrons que Jean Valjean est le fil conducteur de nos trois adaptations américaines. Quant à Javert, il ne semble rien devoir à l'Empire pour sa carrière, il sert sans ambiguïté le nouveau pouvoir royal et Victor Hugo le présente comme un « homme monarchique »²³³. A des degrés divers, toutes les adaptations, à l'exception notable de celle de Marcel Bluwal, sont construites autour du destin de Valjean et de son affrontement avec le policier Javert. Il apparaît donc logique que la transcription de ce qui est relatif à l'Empire soit réduite à ce qui est utile à la progression de la narration cinématographique. En effet, Kathryn M. Grossman rappelle que la « prédilection du poète pour les grands panoramas de l'histoire passée, présente et future entraîne des difficultés inattendues pour l'interprétation cinématique de ses œuvres. Comment peut-on recréer, dans le cadre d'un film de deux ou trois heures, son savant assemblage de l'historique et du post-historique ? »²³⁴.

Les disparitions ayant trait à la période impériale sont ainsi le signe et la conséquence d'une évidente volonté des adaptateurs américains de simplifier le contexte historique. Et les contraintes inhérentes à la production cinématographique — nécessités

²³²HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, II, 7, p. 116.

²³³*Ibid.*, II, V, 10, p. 502.

²³⁴GROSSMAN (Kathryn M.), « La fin de l'Histoire ? Variations cinématiques sur les dénouements hugoliens » dans *Hugo et l'histoire*, Textes édités par Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash, *op. cit.*, p. 223.

de resserrer l'action, de prendre en compte la compétence culturelle et historique du public destinataire — vont contribuer à faire du personnage de Marius le représentant le plus constant de l'héritage impérial.

3.3 Marius: un bonapartiste?

En effet, c'est au travers de ce personnage que les liens narratifs avec l'Empire sont les plus fonctionnels, car celui-ci est modelé par les influences du passé impérial. Il est à la fois, littéralement et idéologiquement, un descendant de l'histoire bonapartiste et impériale. De plus, le personnage de Marius apparaît comme emblématique de la « volonté d'oubli et de l'impossibilité de l'oubli », qui on l'a vu caractérise le dix-neuvième siècle, car « cet effacement de la présence du père comporte bien entendu un sens symbolique, reflétant le désir politique de gommer, d'oublier toute la période allant de 1789 à 1815, comme une parenthèse criminelle — ou mieux encore de la déclarer non-avenue »²³⁵.

Son père, le baron de Pontmercy, doit sa noblesse, sa carrière tout autant que sa déchéance à l'Empire : « L'empereur m'a fait baron sur le champ de bataille de Waterloo. Puisque la Restauration me conteste ce titre que j'ai payé de mon sang, mon fils le prendra et le portera »²³⁶. Ce vœu revient à la transmission d'un héritage symbolique et historique. Retrouver son père, le voir en héros, c'est revenir sur les traces de l'Histoire. Avec Pontmercy, c'est la destinée de l'idéal révolutionnaire, l'aventure de l'Empire que Marius

²³⁵BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, op. cit, p. 133.

²³⁶HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, III, 4, p. 61.

découvre. Ce passé honni se transforme en avenir radieux : Le recouvrement du père-héros se solde par la découverte de l'Histoire comme progrès. L'exemple de Pontmercy révèle à Marius la mission historique de la République et de l'Empire dans la grande aventure de l'idéal révolutionnaire²³⁷ », mais aussi à la résurgence d'un passé honni puis transformé en avenir radieux :

La république, l'Empire, n'avaient été pour lui jusqu'à lors que des mots monstrueux. La république, une guillotine dans le crépuscule ; l'empire, un sabre dans la nuit. Il venait d'y regarder, et là où il s'attendait à ne trouver qu'un chaos de ténèbres ; il avait vu, avec une sorte de surprise inouïe mêlée de crainte et de joie, étinceler des astres, Mirabeau [...], Danton et se lever un soleil Napoléon²³⁸.

Enfin on peut ajouter, avec Victor Brombert : « L'apprentissage moral et politique de Marius est ainsi déterminé par un double mouvement, régressif et progressif — mouvement qui d'abord, par l'Empire et l'aventure bonapartiste, ramène à la révolution et qui ensuite procède vers l'avenir et dépasse l'exemple paternel »²³⁹.

C'est de cette genèse que nous sommes les spectateurs. Marius est l'histoire d'une évolution dont les chemins sont ceux de son siècle :

Il vit sortir de la révolution la grande figure du peuple et de l'Empire la grande figure de la France. Il se déclara dans sa conscience que tout cela avait été bon. [...] Marius vit en Bonaparte le spectre éblouissant qui se dressera toujours sur la frontière et qui gardera l'avenir. Despote, mais dictateur : despote résultant d'une république et résumant une révolution. Napoléon devint pour l'homme peuple comme Jésus est l'homme-Dieu. [...]. Quand il eût dépouillé, l'aristocrate, le jacobite et le royaliste, lorsqu'il fut pleinement révolutionnaire, profondément démocrate et presque républicain, il alla chez un graveur du Quai des Orfèvres et y commanda cent cartes portant ce nom : le Baron Marius Pontmercy.²⁴⁰

²³⁷BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, op. cit, p. 135.

²³⁸HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, III, 5, p. 64.

²³⁹BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, op. cit, p. 137.

²⁴⁰HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, III, 6, pp. 65-68.

Marius a été élevé par son grand-père maternel, M. Gillenormand dans la tradition et la nostalgie de l'ancien monde disparu après 1789, et dans l'atmosphère des salons « ultras » de la Restauration : il fut donc un « royaliste fanatique et austère [...] un garçon ardent et froid, noble, généreux, fier, exalté ; digne jusqu'à la dureté, pur jusqu'à la sauvagerie »²⁴¹. Le conflit familial et générationnel l'oppose à son grand-père. Les adaptateurs français vont déployer le personnage de Marius, sous cet éclairage en intégrant ainsi l'évidente dimension politique de celui-ci : « Par son engagement dans l'action clandestine républicaine, [Marius participe] au travail de sape en cours sous les fondations de cette monarchie tempérée qui a voulu terminer la révolution et fournit inlassablement les preuves de la vitalité intacte de celle qu'elle a souhaité enterrer »²⁴².

Le Chanois réserve quelques séquences à l'évocation du père « demi-solde, n'ayant le droit d'arborer que ses blessures », et fait de celui-ci l'enjeu de l'affrontement entre Marius et son grand-père. Marius est le « fils d'un brigand qui a tué le roi et saigné la France », et son père n'échappe pas à la condamnation de Gillenormand : « Tous des traîtres et des lâches ». Bien que Marius fasse de la fidélité à la mémoire de son père un obstacle impossible à franchir entre son grand-père et lui, il n'épouse pas pour autant ici le bonapartisme. Lorsqu'il évoque Waterloo avec Eponine, c'est pour souligner ses convictions révolutionnaires : « La misère, c'est que nous voulons détruire. A chacun selon ses besoins. Du pain et du travail pour tous ». Celles-ci sont plus proches du républicanisme social qui cimente la société des « Amis de l'A.B.C. » que de la nostalgie de la grandeur

²⁴¹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, III, 4, p. 58.

²⁴²OZOUF (Mona), *Les aveux du roman, le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, op. cit, p. 164.

impériale. Le Chanois ne s'est donc guère différencié de son prédécesseur de 1934. Ainsi, Raymond Bernard faisait dire de Marius, par Gavroche, qu'il est « un aristo qui s'est fait républicain. Ça c'est un homme » ; ou encore par Grantaire : « Tu reviendrais vers ce vieux lécheur de trône, [...] Tu trahirais ? ». Mais, dans cet affrontement entre Marius et Gillenormand, la question impériale n'apparaît pas. Gillenormand nous est montré comme un ultra, nostalgique de l'ancien régime et au comportement aussi désuet qu'outré, notamment au travers de ses rapports avec sa domesticité. Marius et ses amis de l'A.B.C sont présentés, nous y reviendrons plus avant, comme des républicains. Bernard comme Le Chanois font donc l'impasse sur le bonapartisme de Marius, qui, dans le roman, le rend si singulier parmi ses camarades. Dans l'adaptation de Josée Dayan, l'approche n'est guère différente. Le passé paternel est évoqué par Marius : « Mon père a été méprisé et accusé d'avoir servi une mauvaise cause » ; mais son engagement est républicain, et toute nostalgie de l'Empire a de nouveau disparu. Ainsi, cette adaptation introduit une scène au cours de laquelle Marius présente un exposé à la faculté de droit. Il y traite du procès de Brutus : il y souhaite l'acquittement de tous les Brutus et la condamnation de « tous les Césars et de tous les tyrans ». Plus tard, Marius résumera ainsi sa philosophie politique : « Je suis contre le roi. Vive la République. [...] Je ne supporterai jamais de vivre sous la tyrannie ». Cette volonté de lisser le personnage de Marius, et de ne pas évoquer les désaccords politiques entre celui-ci et ses amis de l'ABC est aussi présente dans l'adaptation de Robert Hossein. En effet, lors de la scène de rupture avec son grand-père, Marius porte l'essentiel de ses coups sur les « Bourbons, ces cadavres vivants », et « Louis-Philippe qui ne vaut pas mieux que les autres ». Après avoir vu ces trois adaptations, le spectateur ne peut en aucun cas avoir compris la particularité du parcours idéologique de Marius par rapport à ses

camarades de l'ABC. De ce point de vue, il s'agit bien sûr de faire de Marius un personnage compatible avec la nature de rôle de jeune premier que lui octroient généralement les adaptateurs, ce que le rappel de sa passion zélote pour l'Empereur pourrait perturber. En effet, le bonapartisme est essentiellement synonyme de dictature depuis le Second Empire. La version de Bluwal fait ici office d'exception, comme ce sera le cas sur d'autres points.

Cette dernière se distingue de l'ensemble de notre corpus en reprenant explicitement le discours pro-bonapartiste de Marius à deux reprises. La première dans la scène de rupture où le réalisateur utilise la tirade de Marius telle qu'elle est écrite par Hugo, « Mon père [...] c'était un homme humble et héroïque qui a glorieusement servi la république et la France, qui a été grand dans la plus grande histoire que les hommes aient jamais faite [...] qui est mort dans l'oubli et l'abandon, et qui n'a jamais eu qu'un tort c'est de trop aimer deux ingrats, son pays et moi ! »²⁴³.

Puis Bluwal représentera la dispute entre amis de l'A.B.C., au cours de laquelle Marius revendiquera son bonapartisme face au républicanisme d'Enjolras et de Combeferre. Ce dernier opposera la liberté à la grandeur impériale défendue par Marius. La reprise de ce dialogue permet au réalisateur de rappeler la vigueur du débat chez les opposants à la monarchie. Bluwal utilisera à cet effet, le texte du roman et reprendra *in extenso* la controverse entre les jeunes étudiants.

Il est remarquable que Bluwal insère, de façon récurrente, des morceaux du texte hugolien, que ce soit par le biais de dialogue ou par la voix off — qui assume ici pleinement son rôle de narrateur omniscient cinématographique. Par ailleurs, cette question n'est pas

²⁴³HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, III, III, 8, p. 77.

inédite dans l'œuvre de Victor Hugo. Celui-ci a déjà avancé les thèses soutenues par les héros du roman ; il leur a même trouvé une solution dialectique dans son discours de réception à l'Académie Française : « Tout dans cet homme [Napoléon] était démesuré et splendide. Il était au-dessus de l'Europe comme une vision extraordinaire. Ils représentaient en Europe la seule chose qui manquât alors à la France, la liberté »²⁴⁴.

En ce qui concerne, l'épisode de la polémique entre membres de l'A.B.C., nous rejoignons l'appréciation de Mireille Gamel et Michel Serceau sur les « Lectures de Bluwal » : « De même que les personnages du récit ont affaire aux fantômes minéralisés de leur passé, nous avons en tant que spectateur affaire aux revenants de notre histoire, *tels qu'ils s'incarnent dans les livres* »²⁴⁵. Comme le rappelle l'auteur de roman policier Jean-François Vilar, « Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués »²⁴⁶. Ce très beau titre capte parfaitement cette sensation qui peut nous saisir en lisant *Les Misérables* ou en voyant une adaptation : ce n'est pas le passé qui défile sous nos yeux, c'est nous qui y plongeons.

Mais encore, Bluwal fera-t-il se présenter Marius comme « démocrate-bonapartiste » au cours d'une scène où il harangue des ouvriers marbriers. Il y a dès lors la volonté d'être fidèle à cet aspect du roman. La place accordée par le réalisateur au retour de Marius à Vernon — où son père finit son existence dans la disgrâce — est de même plus

²⁴⁴HUGO (Victor), « Discours de réception à l'Académie Française, 2 juin 1841 », *Politique*, Paris, édition Bouquins, pp. 90-91.

²⁴⁵GAMEL (Mireille), SERCEAU (Michel), « Les lectures de Marcel Bluwal », *Ciném'Action*, n° 119, « Le Victor Hugo des cinéastes », Mireille Gamel et Michel Serceau (Dir.), Corlet Diffusion, Condé sur Noireau, 2006, p. 53 – c'est nous qui soulignons.

²⁴⁶Vilar (Jean-François), *Nous cheminons entourés de fantômes aux fronts troués*, Paris, Seuil, 1993, 480 p.

importante qu'elle ne l'est dans aucune autre adaptation. Néanmoins, Bluwal introduit une variante par rapport au texte source ; c'est à Vernon que Marius croise M. Mabeuf, qui lui confie : « Parce qu'un homme était à Waterloo, ce n'était pas un monstre tout de même ». Certes le dialogue est présent dans le roman, mais Hugo lui donne pour cadre l'église Saint-Sulpice que Marius et Mabeuf fréquentent conjointement. En laïcisant la rencontre entre Marius et Mabeuf, Bluwal ne cherche-t-il pas à rendre plus évident le ralliement, à venir, de Mabeuf aux insurgés ? Mais il nous faut souligner que le souci de fidélité n'est sans doute pas la raison qui amène Bluwal à faire vivre à l'écran le bonapartisme de Marius. En effet, c'est plutôt à la disqualification de celui-ci comme révolutionnaire que prépare cette nostalgie impériale... Chez Bluwal, comme nous le verrons plus avant, l'amour de Cosette balayera ses convictions, qui apparaîtront comme plus sentimentales que politiques. Après s'être encanaillé sur les barricades, Marius reprendra une existence bourgeoise dont le mariage avec Cosette sera symbolique par le rétablissement de rapports familiaux conventionnels — dont seront exclus Jean Valjean, son origine sociale et son destin empêchant toute intégration au monde des notables²⁴⁷ —, Bluwal reprenant ici une critique conventionnelle du gauchisme étudiant de "Mai 68" et de l'Après Mai.

3.4 Marius goes to Hollywood.

Les adaptations américaines ne vont guère se distinguer de leurs pendants français dans la décision de limiter ou d'éliminer toute association entre Marius et Napoléon, même

²⁴⁷Lorsque Jean Valjean intègre le monde des notables, c'est sur la base d'une identité fictive. C'est Monsieur Madeleine que l'on veut pour Maire. En redevenant Jean Valjean, il redevient un gueux.

si cela sera le fruit d'une autre logique. Ainsi, Boleslawski et August écarteront de leur adaptation la construction politique du personnage de Marius. Mais celle-ci sera évoquée de façon didactique par Milestone qui distingue la noblesse — monarchiste — issue de l'Ancien Régime et celle — antimonarchiste — issue de l'Empire. Dans une réplique à Valjean, qui, protégeant le jeune manifestant républicain s'étonne de son titre de baron, Marius explique : « Mon père a été anobli à Austerlitz. Il serait le premier à s'insurger [contre le roi]. ». Encore faut-il souligner que la confusion faite entre Austerlitz, où Pontmercy fut décorée de la Croix, et Waterloo où il devint Baron, peut être significative de ne pas associer Marius et son héritage familial à la défaite et au crépuscule de l'Empire. Mise à part cette référence, dont à l'évidence le rôle est plus de clarifier les choses pour le spectateur américain que de nourrir l'intrigue ou la psychologie du personnage de Marius, la fortune cinématographique du Colonel de Pontmercy, vue d'Hollywood, tourne court.

Nous pouvons donner deux explications à ces choix. La première est liée à la volonté d'écarter du récit tout élément apparaissant comme superflu pour la compréhension de l'intrigue. Et, si l'on met de côté la construction politique du personnage de Marius, à quoi peut bien servir le personnage du colonel de Pontmercy ? Il est celui dont la mémoire retiendra le bras de Marius au moment de livrer Thénardier aux griffes de Javert. La fidélité aux dernières volontés de son père dramatise la situation de Marius qui se voit, à l'occasion du guet-apens, contraint de choisir entre son amour charnel et son amour filial. Cependant, dès lors que les adaptations américaines vont réduire à la portion congrue la présence de Thénardier à l'écran, comme nous le verrons dans notre deuxième partie, il ne leur est plus utile de mettre en place les ressorts scénaristiques qui doivent dramatiser le guet-apens.

Quant à la deuxième explication concernant la disparition de la filiation Pontmercy,

elle n'est pas d'ordre scénaristique, mais culturel et idéologique. En effet, dans le roman de Victor Hugo le personnage de Marius, porte la marque de l'Empire : par sa filiation — non révélée par Boleslawski et August, à peine évoquée par Milestone — mais aussi par sa nostalgie idéologique de l'Empire. Nous savons que lors de ses premières rencontres avec ses amis de la Société de l'A.B.C., Marius est un puissant zélateur de l'Empire, qu'il mythifie : « Qui admirez-vous si vous n'admirez pas l'Empereur ? Et que vous faut-il de plus ? Si vous ne voulez pas de grand homme-là, de quels grands hommes voudrez-vous ? »²⁴⁸ ; et plus loin,

Être l'Empire d'un tel empereur, quelle splendide destinée pour un peuple, lorsque ce peuple est la France et qu'il ajoute son génie au génie de cet homme. Apparaître et régner, marcher et triompher, avoir pour étapes toutes les capitales, prendre ses grenadiers et en faire des rois, décréter des chutes de dynastie, transfigurer l'Europe au pas de charge, qu'on sente, quand vous menacez, que vous mettez la main sur le pommeau de l'épée de Dieu, suivre dans un seul homme, Hannibal, César et Charlemagne, être le peuple de quelqu'un qui mêle à toutes vos aubes l'annonce éclatante d'une bataille gagnée, avoir pour réveille-matin le canon des Invalides, jeter dans des abîmes de lumière des mots prodigieux, Marengo, Arcole, Austerlitz, Iéna, Wagram ! Faire à chaque instant éclore au zénith des siècles des constellations de victoire, donner l'empire français pour pendant à l'empire romain [...] ceci est sublime ; et qu'y a-t-il de plus grand ?²⁴⁹

La réappropriation de l'héritage paternel passe par une compréhension idéalisée de l'Empire, de sa gloire et de ses guerres, ce qui est le fondement principal de l'attraction que continue à exercer Napoléon sur une partie de la jeunesse de la Restauration. Alfred de Musset n'exprimait pas autrement ce regret de ne pas en avoir été : « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux/ D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte ;/Les comètes

²⁴⁸HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit, III, IV, 5, p. 107.

²⁴⁹*Ibid.*, III, IV, 5, p.108.

du nôtre ont dépeuplé les cieux »²⁵⁰.

Notons par ailleurs que l’apostrophe de Marius à ses camarades de l’A.B.C. n’est pas sans évoquer pour nous le discours tenu par Victor Hugo à la Chambre des pairs le 14 juin 1847²⁵¹ :

En voyant les misères du temps présent, je songe aux grandes choses [...] : Tenez parlons-en un peu de l’empereur, cela me fera du bien. [...] Messieurs, ces crimes les voici : c’est la religion relevée ; c’est le Code civil rédigé ; c’est la France augmentée au-delà même de ses frontières naturelles ; c’est Marengo, Iéna, Wagram, Austerlitz ; c’est la plus magnifique dot de puissance qu’un grand homme n’ait jamais apporté à une grande nation²⁵².

À l’inverse, le Marius des adaptations américaines ne peut reprendre le Marius nostalgique de l’Empire de Victor Hugo. Comme nous le rappelle Nick Roddick : « A Hollywood picture required a hero »²⁵³. Or le statut de héros repris dans les adaptations américaines des *Misérables*, lui interdit cet amour de l’empire. En effet, dans la filmographie hollywoodienne, « l’empire²⁵⁴ [est] le symbole du totalitarisme “païen” ou “athée”, indifféremment nazi ou soviétique »²⁵⁵ : « Napoléon est vu, non sans pertinence, moins comme un prototype somme toute banal de l’hitlérisme comme volonté de conquête et de

²⁵⁰ De MUSSET (Alfred), Rolla, [https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9sies_nouvelles_\(1836-1852\)/Rolla](https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9sies_nouvelles_(1836-1852)/Rolla)

²⁵¹ C’est-à-dire en pleine rédaction des *Misères*.

²⁵² HUGO (Victor), « La famille Bonaparte », *Politique*, Paris, édition Bouquins, pp. 138-140.

²⁵³ RODDICK (Nick), *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the Thirties*, Londres, British Film Institute, 1983, p. 39.

²⁵⁴ L’auteur parle ici principalement de l’empire romain – qui a occupé les écrans hollywoodiens de façon plus conséquente que l’empire napoléonien. Néanmoins et par association, cette analyse s’y applique aussi. En 1956, une version remaniée de *Guerre et Paix* – adaptation du roman de Tolstoï réalisée par King Vidor – fut présentée au public français, dont on craignait qu’il fût outré de la peinture de la campagne de Russie.

²⁵⁵ BOURGET (Jean-Loup), « Le rouge et le noir : Hollywood et l’anticommunisme », in *L’anticommunisme aux États-Unis*, *op. cit.*, p.220.

puissance, que comme préfiguration de la faille [...] entre une théorie “progressiste” et une pratique tyrannique »²⁵⁶.

Mais encore, le règne de Napoléon est-il la conséquence de la révolution de 1789 et l'on sait qu'« Hollywood ne tarde pas à adopter [dès les années 1920] à la Révolution d'Octobre la même grille d'analyse que Carlyle et Dickens [avec *A Tale of Two Cities*] avaient appliquée à la Révolution française : les abus du régime tsariste sont dénoncés, la révolution est donc justifiée, mais bientôt elle est montrée dévorant ses propres enfants »²⁵⁷. Donc, si une relative sympathie pour la révolution de 1789 est éventuellement admissible pour le public américain, celle pour l'Empire de Napoléon ne l'est pas.

En outre, les contradictions des opposants à la monarchie de Juillet — nous avons vu précédemment que l'héritage de la Révolution de 1789, de l'Empire, et des aspirations d'un nouveau type se mêlent de façon relativement confuse dans l'esprit de ceux-ci²⁵⁷ — sont certainement incompréhensibles pour le public américain, premier destinataire de ces œuvres. En omettant l'Empire, les adaptateurs américains font glisser le symbole de la Révolution de 1789 dans la position de référent historique unique des « révolutionnaires » de 1832. Ainsi, comme nous l'avons signalé précédemment, le tatouage de Clochepaille reproduit-il la date de 1789 au lieu de celle de 1815 dans le film de Billie August. Dans cette séquence du procès Champmathieu, Valjean-Madeleine fait référence à cette date : « 1789, c'est l'année de la révolution », date du rayonnement universel de la révolution

²⁵⁶BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood : la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, « Collection fac », 1998, 315 p., p. 60.

²⁵⁷« Après la révolution de 1830, le bonapartisme des couches populaires et des étudiants tend à se fondre avec l'idéologie républicaine ; les deux sont associés dans l'imaginaire social comme formes de contestation de la monarchie (légitimiste ou orléaniste), comme mythologie patriotique et héroïque », (M. Löwy et R. Sayre, *L'insurrection des Misérables*, op. cit, p. 17.).

française, plus explicite et plus positive que celle de la renaissance éphémère de l'Empire — y compris chez l'auteur, si l'on suit l'affirmation de Priscilla Parkhurst Ferguson : « Hugo's pact with Paris was a true covenant, both the product and the sign of his belief in the pivotal role played by the Revolution of 1789 for all of human history »²⁵⁸.

Cette révolution de 1789 est par ailleurs celle avec laquelle la révolution américaine a les liens les plus évidents : la Déclaration d'Indépendance de 1776 stipule que « nous [américains] tenons pour évidentes ces vérités que tous les hommes sont créés et dotés par leur créateur, de droits inaliénables, dont celui à la vie, à la liberté, à la recherche du bonheur »²⁵⁹. Nous sommes ici tout près de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, dont la promulgation fut un des éléments fondateurs de la révolution de 1789, et l'un des plus marquants de son héritage. De même, Jefferson, théoricien de la république nord-américaine²⁶⁰, « reconnaît aux peuples, sinon aux individus, un droit à la rébellion : “l'arbre de la liberté veut parfois être irrigué du sang des tyrans” »²⁶¹. La légitimité de ce droit à la révolution est par ailleurs inscrite dans la Déclaration d'Indépendance des États-Unis d'Amérique : « La préservation des droits naturels comme civils, est la seule fin légitime des gouvernements et le seul motif qu'ont les citoyens de leur obéir »²⁶². Il y a entre cette Déclaration et la vision politique une évidente filiation philosophique, reposant sur la conjonction du droit et de la forme institutionnelle qui s'en dégage, comme le montre

²⁵⁸PARKHURST FERGUSON (Priscilla), *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth Century City*. Berkeley, Oxford, University of California Press, 1994, p. 155.

²⁵⁹MARTIN (J.-P.), ROYOT (D.), BOURGET (J.-L.), *Histoire de la culture américaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 36.

²⁶⁰Il rédigea la Déclaration d'Indépendance.

²⁶¹*Ibid.*, p. 36.

²⁶²MARTIN (J.-P.), ROYOT (D.), BOURGET (J.-L.), *Histoire de la culture américaine, op. cit.*, p. 36.

ce passage des *Misérables* :

L'océan défend l'eau, l'amalgame défend l'air ; le roi défend la royauté, la démocratie défend le peuple ; le relatif qu'est la monarchie, résiste à l'absolu, qui est la république ; la société saigne sous ce conflit, mais ce qui est sa souffrance aujourd'hui sera plus tard son salut, et dans tous les cas, il n'y a point à blâmer ceux qui luttent ; un des deux partis évidemment se trompe ; le droit n'est pas comme le colosse de Rhodes, sur deux rivages à la fois, un pied dans la république, un pied dans la royauté ; il est indivisible et tout d'un côté.²⁶³

Victor Hugo consacre les insurgés comme des héritiers de cette affirmation, car « ce qu'ils voulaient renverser [...] c'était l'usurpation de l'homme sur l'homme et du *privilège sur le droit* »²⁶⁴ ; ce qui fonde leur droit à la révolution :

Les révolutions étant sorties du droit de révolte, on a droit de révolte contre elles. Erreur. Car dans les révolutions, le révolté, ce n'est pas le peuple, c'est le roi. Révolution est précisément le contraire de révolte. Toute révolution étant un accomplissement normal, contient en elle sa légitimité, que de faux révolutionnaires déshonorent quelquefois, mais qui persiste même souillée, qui survit même ensanglantée. Les révolutions sortent non d'un accident, mais de la nécessité. Une révolution est retour du factice au réel. Elle est parce qu'il faut qu'elle soit.²⁶⁵

Le roman de Victor Hugo place les journées insurrectionnelles de 1832 dans une continuité historique : « elles ont la grandeur révolutionnaire »²⁶⁶ ; « Dans la foule [...] on remarquait et l'on se montrait un allemand nommé Ludwig Snyder, mort centenaire depuis, qui avait fait lui aussi la guerre de 1776 et qui avait combattu à Trenton sous Washington et sous La Fayette à Brandywine »²⁶⁷.

²⁶³HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, I, 4, pp. 274-275.

²⁶⁴*Ibid.*, V, I, 20, p. 78 – c'est nous qui soulignons.

²⁶⁵*Ibid.*, IV, I, 4, p. 276.

²⁶⁶*Ibid.*, IV, I, 1, p.260.

²⁶⁷*Ibid.*, IV, X, 3, p. 503.

Chapitre 4

4 Les barricades : un personnage en tant que tel

Dans cet ordre des choses insurrectionnelles, les barricades et les combats s'affirment comme des prolongements possibles, des conséquences de la volonté émancipatrice, car affirme le romancier « la grandeur de la révolution, c'est de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang, et du feu à ses serres »²⁶⁸. La question de la légitimité de la violence révolutionnaire ne se résout pas dans la simple opposition entre 1789 et 1793 : « le poète ne pense pas le triomphe du progrès sans l'épreuve et bonheur rime aussi avec horreur, aurore avec mort, sacre avec massacre »²⁶⁹.

Poursuivant son analyse, sur le rapport à la violence dans l'œuvre hugolienne, Caron assigne à la révolution un rôle de transition dans « un cycle de violences dont elle constitue, par sa forme même alliant radicalité et dépassement, l'antichambre de la société pacifiée »²⁷⁰. Il y a des « précipices », des « gouffres » pour reprendre un vocabulaire typiquement hugolien, dans ces années 1831-1832. Les obsèques du Général Lamarque sont un de ces événements qui peuvent troubler le cours de l'Histoire : « député oppositionnel, personnage populaire, symbole à la fois républicain et bonapartiste, il servira

²⁶⁸*Ibid.*, III, IV, 1, p. 85.

²⁶⁹CARON (Jean-Claude), « Violences vues, violences vécues. Hugo face à la violence socio-politique », dans *Hugo politique*, (Jean-Claude Caron et Anne Stora-Lassane, Dir.), Actes du colloque de Besançon, (11-13/12/2002), Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004, p. 79.

²⁷⁰*Ibid.*, p. 76. Nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur la question — dont on ne peut que souligner la complexité — de la violence chez Hugo.

de drapeau de ralliement pour les adversaires de la Monarchie de Juillet » nous rappellent M. Löwy et R. Sayre²⁷¹. « Il a montré sous l'Empire et la restauration les "bravoures" nécessaires aux deux époques, celles des champs de bataille et celle de la tribune »²⁷², complète Mona Ozouf. De plus, et quoiqu'il n'y soit nullement fait référence dans le roman, nous savons que Lamarque est décédé du choléra, à Nantes, où il commandait la région militaire de l'Ouest et où il avait été missionné pour réduire l'agitation orléaniste qui traversait ces terres chouannes, peu de temps auparavant. Curieuses résonances avec l'histoire familiale et politique de Victor Hugo²⁷³. De plus, le choix des funérailles de Lamarque, « comme une occasion de renaître », acte l'apparition de nouvelles formes d'actions politiques comme la transformation de funérailles en un acte militant outrepassant les frontières du deuil ou de la commémoration. La procession funèbre devient défilé politique²⁷⁴.

Est-ce la nouveauté de ces pratiques qui désoriente les contemporains de l'insurrection de 1832 ? Il faut noter avec l'historien Thomas Bouchet, la juxtaposition de représentations contradictoires de ces journées dans les différents témoignages d'époque : « Les sources livrent [...] des analyses discordantes des faits déroutants, des comportements imprévus, des réactions aberrantes qui menacent sans cesse le frêle édifice

²⁷¹LOWY (Mickaël) et SAYRE (Robert), *L'insurrection des Misérables*, op. cit, p. 9.

²⁷²OZOUF (Mona), *Les aveux du roman, le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, op. cit, p. 164.

²⁷³ La mère de l'auteur, Sophie Trébuchet, est nantaise et a rencontré Joseph Hugo à Châteaubriant (au nord de Nantes) en 1796. L'une fuyait les combats de la guerre de Vendée et l'autre s'y rendait.

²⁷⁴Voir FUREIX (Emmanuel), « Banquets et enterrements », in *Histoires des gauches en France*, (Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, Dir.), tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 205-206.

narratif et explicatif érigé par des acteurs du drame ou les analystes du lendemain »²⁷⁵.

4.1 Les journées des 5 et 6 juin : à la croisée des chemins

Ces journées, qui doivent l'essentiel de leur notoriété postérieure au récit hugolien, s'intercalent dans un entredeux historique. On ne sait pas vraiment comment les classer : « les 5 et 6 juin sont toujours situés au-delà de l'incident et en deçà de la révolution »²⁷⁶. Le rôle attribué aux activistes clandestins dans l'agitation républicaine par les mémorialistes policiers Vidocq ou Gisquet, peut expliquer le caractère obscur des journées de 1832, car tous deux font des sociétés secrètes, des mouvances oppositionnelles dont on a rappelé les tortueuses ramifications idéologiques, les contradictions tout comme la nouveauté — pour ce qui est des naissantes formes utopiques du socialisme, de l'égalitarisme.

Mais, ce qui se passe dans ces journées dépasse l'action de ces sociétés secrètes et ne se réduit pas au complotisme d'individus louches, du moins dans la vision hugolienne :

Rien n'est plus extraordinaire que le premier fourmillement d'une émeute. Tout éclate partout à la fois. Était-ce prévu ? Oui. Était-ce préparé ? Non. D'où cela sort-il ? Des pavés. D'où cela tombe-t-il ? Des nues. Ici l'insurrection a le caractère d'un complot ; là d'une improvisation. Le premier venu s'empare d'un courant de la foule et la mène où il veut. Débat plein d'épouvante où se mêle une sorte de gaieté extraordinaire²⁷⁷.

Ce qu'Hugo retient, du moment fatal où l'insurrection se cristallise, c'est qu'au-delà du

²⁷⁵BOUCHET (Thomas), *Le Roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Paris, Seli Arslan, 2000, p. 8.

²⁷⁶*Ibid*, p. 7.

²⁷⁷HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, X, 4, p. 504.

complot, l'acte de défiler, de former cortège, témoigne d'une volonté spontanée de se rassembler, de se constituer en un corps politique. Les insurgés font groupe, le disparate s'agrège et se met en mouvement. La manifestation, une fois perdu son énergie cynétique, aboutit à la barricade, qui elle aussi fait corps, mais statique. Nous retrouvons ce sentiment de diversité et d'unité dans la description hugolienne du cortège funéraire du Général Lamarque :

Le corbillard était traîné par des jeunes gens. Les officiers des Invalides le suivaient immédiatement portant des branches de lauriers. Puis venait une multitude innombrable, agitée, étrange, les sectionnaires des Amis du Peuple, l'école de droit, l'école de médecine, les réfugiés de toutes nations, drapeaux espagnols, allemands, polonais, drapeaux tricolores horizontaux, toutes les bannières possibles, des enfants agitant des branches vertes, des tailleurs de pierre et des charpentiers qui faisaient grève en ces moments-là même, des imprimeurs reconnaissables à leurs bonnets de papier, marchant deux par deux, trois par trois, agitant tous des bâtons, quelques-uns des sabres, sans ordre et pourtant avec une seule âme, tantôt une cohue, tantôt une colonne²⁷⁸.

Et ce qui se constitue dans la rue, en ces 5 et 6 juin 1832, c'est la rencontre des différents secteurs de la contestation politique et sociale. Ainsi « la jeunesse des Écoles participe en corps au convoi funèbre du 5 juin »²⁷⁹, un cortège mené par « les sociétés républicaines — Amis du Peuple, Société des Droits de l'Homme, Réclamants de juillet, Société Gauloise »²⁸⁰ ; un cortège à côté duquel figurent « diverses corporations ouvrières »²⁸¹. Jeanne Gilmore remarque elle aussi cette convergence entre étudiants républicains et ouvriers : « Surexcités par les événements de Lyon et par l'emprisonnement de Raspail,

²⁷⁸*Les Misérables, op. cit.*, IV, X, 3, p. 501.

²⁷⁹CARON (Jean-Claude), *Généralisations romantiques : 1814-1851, les étudiants de Paris et le Quartier Latin*, *op. cit.*, p. 341.

²⁸⁰*Ibid.*

²⁸¹PERREUX (Gabriel), *La propagande républicaine au début de la monarchie de Juillet, op. cit.*, p. 25.

[les étudiants] préparèrent avec des ouvriers un grand défilé à l'occasion des funérailles de Lamarque [...]. Ils entendaient également manifester ce jour-là en l'honneur des Polonais morts à Varsovie »²⁸².

Certes, l'équilibre entre ces composantes reste en débat, comme le rappelle Jean-Claude Caron pour qui « juin 1832 fut bien davantage une insurrection des faubourgs qu'une insurrection étudiante »²⁸³ ; ceci à rebours du témoignage du poète et journaliste allemand Heinrich Heine, pour qui « c'est une erreur de croire que les héros de la rue Saint-Martin appartinssent tous aux basses classes du peuple, ou, comme, on dit à la populace ; non, c'étaient pour la plupart des étudiants [...] des artistes, des journalistes, et, dans le nombre, quelques ouvriers »²⁸⁴.

Quoiqu'il en soit, l'évènement apparaît comme suffisamment significatif à Victor Hugo pour qu'il en fasse un élément central du roman. Dans une lettre adressée à son éditeur Albert Lacroix, il souligne ainsi l'importance de ces journées de juin 1832 : « Le dénouement sort de la barricade : ce tableau d'histoire agrandit l'horizon et fait partie essentielle du drame ; il est comme le cœur du sujet »²⁸⁵. Il devient donc fondamental de considérer le traitement cinématographique de ces journées. Comment l'insurrection se déclenche-t-elle ? Quelles en sont les sources, immédiates ou plus profondes ? Qui y participe ? Enfin, reste-t-elle le « cœur du sujet » du projet hugolien, ou prend-elle —

²⁸²GILMORE Jeanne, *La république clandestine : 1815-1848*, Paris, Aubier, 1997, p. 168.

²⁸³CARON (Jean-Claude), *Généralisations romantiques : 1814-1851, les étudiants de Paris et le Quartier Latin*, *op. cit.*, (p. 344).

²⁸⁴Témoignage repris par Jean-Claude Caron, *ibid.*, p. 342. Notons que dans un autre témoignage, celui du Docteur Poumiès de la Siboutie, la tonalité est tout autre puisque, ici, « les émeutiers [...] avaient en général très mauvaise mine, des figures sinistres », p. 344.

²⁸⁵Lettre de Victor Hugo à Albert Lacroix du 8 mai 1862, reproduite dans LEUILLIOT (Bernard), *Victor Hugo publie Les Misérables*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 302.

parfois — le caractère de péripétie d'une intrigue mélodramatique ?

4.2 La République ou la mort

Répondre à ces interrogations ne peut se faire sans l'économie d'un aller et retour avec le contexte de créations des adaptations. La représentation du passé n'est pas figée. Bien au contraire, elle évolue au gré avec le temps et le format choisi. De ce fait, il n'est pas étonnant que les adaptations de notre corpus s'appuient sur des traitements différents de cet évènement. Nous essaierons de voir comment ces regards, par leur convergence comme par leur divergence, constituent un kaléidoscope dans lequel des fragments romanesques se recomposent en une vision unifiée, celle que les adaptateurs entendent proposer aux spectateurs.

Raymond Bernard fait ainsi le choix d'une ouverture didactique pour la troisième partie de son film, intitulée « Liberté, Liberté Chérie ». En effet, c'est par le biais d'une affiche collée par les insurgés sur les murs de Paris que le spectateur prend connaissance, par avance, des aspirations qui fondent leurs actions. Ce parti-pris littéraire — Bernard ne choisissant pas l'astuce du dialogue ou de la voix off pour renseigner le spectateur — renforce la volonté de s'inscrire dans le texte, déjà manifestée par la dédicace ouvrant le film : « Tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des œuvres de la nature de celles-ci pourront ne pas être inutiles. Victor Hugo »²⁸⁶. Cette citation de la préface du roman est modifiée puisque « livre » devient « œuvres », entraînant la transformation de « celui-ci »

²⁸⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op.cit.*, p. 20

en « celles-ci ». Cette habile modification rapproche le film du roman — tous deux partagent la même philosophie — tout en indiquant qu'ils sont deux œuvres différentes. L'utilisation d'un texte affiché participe de la même ambiguïté entre textes et images. Qui plus est, cette dédicace, si elle n'est pas directement extraite de l'œuvre, fait écho à la philosophie hugolienne et tout comme à celle des sociétaires de l'A.B.C. En voici la transcription :

La République ou la mort !

Citoyens,

L'ébranlement révolutionnaire a fait dans Paris des fissures par où coule la souveraineté populaire.

Nous voulons la fin des oppressions, la fin des tyrannies, la fin du glaive, le travail pour l'homme, l'instruction pour l'enfant, la douceur sociale pour la femme. L'égalité et la Fraternité, le pain et le droit de penser pour tous !

Citoyens,

Nous voulons être libres ou mourir pour la liberté.

Vive la révolution.

Paris, le 5 juin 1832.

Raymond Bernard en dit long sur le programme politique des insurgés, qui bientôt à l'écran vont profiter des obsèques de Lamarque pour tenter de le faire triompher. C'est un programme républicain, antimonarchiste (« la fin des tyrannies »), mais aussi en rupture avec l'héritage impérial (« la fin du glaive »). De plus, la reprise des idéaux « Liberté », « Égalité », « Fraternité » renforce cette tonalité républicaine. L'affiche témoigne aussi de la réappropriation des « trois problèmes du siècle » énoncés dans la préface de l'œuvre romanesque : « Le travail pour l'homme, l'instruction pour l'enfant, la douceur sociale

pour l'enfant ». En outre, le sort de martyrs de la république que connaîtront les insurgés des barricades, et sur laquelle nous reviendrons plus avant, est présent dans l'intitulé de l'affiche (« La République ou la mort ») comme dans sa conclusion emphatique (« Nous voulons être libres ou mourir pour la liberté »). Mais encore faut-il noter l'utilisation du thème de l'irruption du progrès comme émanation du dessous (« l'ébranlement révolutionnaire a fait dans Paris des fissures par où coule la souveraineté populaire »), ce que Victor Hugo décrit comme « un des compartiments de la mine supérieure, de la grande sape politique et révolutionnaire. [...] L'ensemble du travail qui se fait là a un nom : le Progrès »²⁸⁷.

4.3 Pour ou contre le peuple

L'ouverture de la version télévisée réalisée par Marcel Bluwal apporte elle aussi une illustration de ce travail de sape. De plus, elle va indiquer le cap que le réalisateur va suivre au cours de son adaptation. En effet, Bluwal rompt radicalement avec les choix des adaptateurs le précédant. Il se refuse à débiter son téléfilm par la présentation du personnage de Jean Valjean ou par une évocation de son destin. Ce choix le singularise et déterminera la nature de son projet. Ses premiers plans sont dévolus à une balade en images dans le Paris des années 1830, tel que l'imagine le réalisateur : une ville de pierre où une chemise rouge pendue à un balcon préfigure la tension qui va porter l'action vers la révolution ratée de juin 1832. Cette « révolution possible », comme l'annonce la voix-off,

²⁸⁷HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, III, VII, 2, p. 156.

se prépare déjà, la vieille taupe, chère à Karl Marx, est à l'œuvre. La première scène du téléfilm a pour cadre un rassemblement d'ouvriers autour d'un orateur dont le discours préfigure l'enjeu de l'adaptation : « Citoyens, les termes sont clairement posés, action ou réaction, révolution ou contre-révolution »; scène directement inspirée d'un épisode évoqué par le narrateur des *Misérables* :

Un homme ayant un collier de barbe et l'accent italien, montait sur une borne et lisait à haute voix un écrit singulier qui semblait émaner d'une autorité occulte. Des groupes s'étaient formés autour de lui et applaudissaient. Les passages qui remuaient le plus la foule ont été recueillis et notés. — «... Nos doctrines sont entravées, nos proclamations sont déchirées, nos afficheurs sont guettés et jetés en prison... » « La débâcle qui vient d'avoir lieu dans les cotons nous a converti plusieurs juste-milieu. » — « L'avenir des peuples s'élabore dans nos rangs obscurs. » — «... Voici les termes posés : action ou réaction, révolution ou contre-révolution. Car à notre époque on ne croit plus à l'inertie ni à l'immobilité. Pour le peuple ou contre le peuple, c'est la question. Il n'y en a pas d'autre ». ²⁸⁸

Ce que veut montrer Bluwal, en s'appuyant sur des morceaux choisis dans l'œuvre de Victor Hugo, c'est l'effervescence de ces années 1830 où « une lutte incessante existait entre le pouvoir et les conspirateurs » ²⁸⁹. Il fait ainsi se succéder des séquences qui vont de l'évocation d'une réunion de sociétés secrètes au serment échangé entre compagnons se préparant au combat : « Il y avait des arrière-boutiques, où l'on faisait jurer à des ouvriers qu'ils se trouveraient dans la rue au premier cri d'alarme, et "qu'ils se battraient sans compter le nombre des ennemis" » ²⁹⁰ au discours d'un « babouviste » critiquant la tiédeur de l'opposition républicaine et réduit au silence sous l'accusation d'être un mouchard : « Le

²⁸⁸*Ibid.*, IV, I, 5, p. 283.

²⁸⁹Extrait des *Mémoires* de Gisquet cité par PERREUX (Gabriel), *La propagande républicaine au début de la monarchie de Juillet*, *op. cit.*

²⁹⁰HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, I, 5, p. 281.

4 avril 1832, un passant montait sur la borne qui fait l'angle de la rue Sainte-Marguerite et criait : Je suis un babouviste ! Mais sous Babeuf le peuple flairait Gisquet »²⁹¹. Entre autres choses, ce passant disait : « — « À bas la propriété ! L'opposition de gauche est lâche et traître. Quand elle veut avoir raison, elle prêche la révolution. Elle est démocrate pour n'être pas battue, et royaliste pour ne pas combattre. Les républicains sont des bêtes à plume. Défiez-vous des républicains, citoyens travailleurs »²⁹².

En outre, Bluwal, après s'être arrêté sur l'activité souterraine des opposants, car « le sol, c'est-à-dire le peuple, traversé par les courants révolutionnaires, tremblait [...] avec je ne sais quelles vagues secousses épileptiques »²⁹³, offre en contrepoint une évocation des salons du pouvoir en citant à nouveau, grâce à la voix-off, des extraits du roman relatif aux hommes d'État : « Les habiles dans notre siècle, se sont décernés à eux-mêmes la qualification d'homme d'état ; si bien que ce mot, homme d'état a fini par être un peu un mot d'argot. »²⁹⁴ ; ou à la caractérisation de la bourgeoisie de la monarchie de Juillet : « La bourgeoisie est l'intérêt arrivé à satisfaction »²⁹⁵.

Cette entrée en matière est significative du parti-pris de l'adaptation de Bluwal : partant de la focale la plus large, le contexte politique et social vu par le prisme de l'opposition peuple/possédant, il prépare l'entrée en scène des premiers personnages du roman : les sociétaires de l'A.B.C. pour qui « le progrès n'a pas de temps à perdre ». La

²⁹¹ *Ibid.*, IV, I, 5, 286.

²⁹² *Ibid.*, IV, I, 5, pp. 283-284.

²⁹³ *Ibid.*, IV, I, 4, p. 277.

²⁹⁴ *Ibid.*, IV, I, 2, p. 264.

²⁹⁵ *Ibid.*, IV, I, 2, p. 266.

question du succès ou de l'échec des menées révolutionnaires devient donc, avec Bluwal, le premier enjeu de l'intrigue. En rupture profonde avec les autres adaptateurs, il fera du destin de Jean Valjean — qui n'apparaît à l'écran qu'au bout d'une quarantaine de minutes — qu'un élément enchâssé dans l'action principale.

Nous avons déjà évoqué les raisons qui nous incitent à présenter cette adaptation des *Misérables* comme un commentaire réflexif sur la crise de mai 1968, opinion que nous partageons notamment avec Delphine Gleizes, qui caractérise ainsi l'adaptation de Marcel Bluwal : « Le réalisateur [Bluwal] propose ainsi une lecture assez radicale de l'œuvre de Hugo, qui conteste intensément la lutte des classes, en se recentrant sur l'épisode des barricades de 1832 et en livrant une adaptation qui peut passer pour l'anatomie d'un échec révolutionnaire »²⁹⁶.

L'isolement conduira à l'échec des insurgés, comme nous le verrons. En outre, Bluwal cherche par l'usage récurrent de citations du roman à assurer le spectateur de sa fidélité au texte. Il peut par exemple s'appuyer sur la dénomination de « socialistes » que Victor Hugo choisit pour rassembler les inspirateurs de l'insurrection :

Ces hommes, qui se groupaient sous des appellations différentes, mais qu'on peut désigner tous par le titre générique de socialistes, tâchaient de percer cette roche et d'en faire jaillir les eaux vives de la félicité humaine. Depuis la question de l'échafaud jusqu'à la question de la guerre, leurs travaux embrassaient tout. Au droit de l'homme, proclamé par la Révolution française le droit de la femme et le droit de l'enfant²⁹⁷.

Qui plus est, Hugo reviendra sur ce thème de l'association entre république et socialisme dans son discours de clôture du Congrès de la Paix de 1869. Bien que celui-ci

²⁹⁶Gleizes (Delphine), « Manifestations populaires : la représentation du peuple chez Marcel Bluwal et William Dieterle », dans *Ciném'Action*, n° 119, « Le Victor Hugo des cinéastes », *op. cit.*, p. 174.

²⁹⁷HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, I, 4, p. 277.

soit postérieur à l'écriture des *Misérables*, il reprend et précise les différentes dimensions évoquées dans le roman et qui composent le socialisme :

Le socialisme est vaste et non étroit. Il s'adresse à tout le problème humain. Il embrasse la question sociale toute entière. En même temps qu'il pose l'importante question du travail et du salaire, il proclame l'inviolabilité de la vie humaine, l'abolition du meurtre sous toutes ces formes, la résorption de la pénalité par l'éducation, merveilleux problème résolu. Il proclame l'enseignement gratuit et obligatoire. Il proclame le droit de la femme, cette égale de l'homme. Il proclame le droit de l'enfant, cette responsabilité de l'homme. Il proclame enfin la souveraineté de l'individu, qui est identique de la liberté. Qu'est-ce que tout cela ? C'est le socialisme. Oui. C'est aussi la république !²⁹⁸

L'adaptation que propose Bluwal est à bien des égards tout à fait singulière dans ce corpus. Fortement marqué par le contexte « post-68 » et par l'engagement politique communiste du réalisateur, elle fut sans doute l'une des plus déroutantes pour les téléspectateurs — habitués aux adaptations dont le moteur dramatique principal était le destin de Jean Valjean — et, paradoxalement, elle annonce un autre type de réorientation idéologique, celle — conservatrice — de la série réalisée par Josée Dayan pour la principale chaîne de télévision privée française TF1.

La barricade est un des lieux centraux du roman comme des adaptations. C'est ici que l'espoir de l'insurrection vit un instant, que meurent les révolutionnaires car c'est ici qu'ils veulent s'y confesser. Ce qui sort de cette bouche de lumière est de la langue d'avenir, qu'en entendons-nous ?

²⁹⁸HUGO (Victor), « Discours de clôture du Congrès de la paix, 8 septembre 1869 », *Politique, op. cit.*, p. 626.

Chapitre 5

5 Les barricades, plus et encore

La République est aussi au cœur du combat des insurgés du film de Billie August, et celle-ci s'ornera aussi d'une teinte sociale. Mais à la différence de Bluwal, August ne cherche pas à se faire le commentateur de l'échec des révolutionnaires. Avec ce dernier, le spectateur est confronté à une adaptation qui cherche à faire une place, jamais accordée dans les adaptations américaines précédentes au combat des étudiants de l'A.B.C.

5.1 Lamarque chez Billie August et Raymond Bernard

Fidèle à l'intrigue du roman, Billie August fait des obsèques du Général Lamarque le détonateur de l'insurrection. Valjean, répondant aux interrogations de Cosette, clarifie le mécontentement populaire qui se manifeste dans les rues de Paris : « Parce que Lamarque s'est battu pour la république. C'était leur héros ». Tout en omettant ce qui rattache le défunt à l'héritage impérial — et ce pour des raisons que nous avons évoquées plus haut —, August fait des funérailles le catalyseur de l'insurrection, les hostilités s'y déclenchent, mais elles sont aussi le moment d'une rupture politique, elles marquent le début d'une nouvelle ère révolutionnaire avec la présence d'un cavalier brandissant un drapeau rouge. Cette apparition d'un cavalier est attestée par un témoignage reproduit par M. Löwy et R. Sayre : « Un cavalier noir [...] portant un drapeau rouge avec l'inscription "la liberté ou

la mort” »²⁹⁹, épisode aussi rapporté par Jean-Claude Caron, qui indique qu’au cours de la manifestation « surgit le fameux cavalier au drapeau rouge avec la devise “la liberté ou la mort” »³⁰⁰. C’est la mise à mort symbolique du bonapartisme comme horizon politique de la gauche révolutionnaire. Cette scène historique devient un des événements de l’insurrection décrite par Hugo, dont August s’inspire fidèlement : « Tout à coup un homme à cheval, vêtu de noir, parut au milieu du groupe avec un drapeau rouge, d’autres disent avec une pique surmontée d’un bonnet rouge. La Fayette détourna la tête. Exelmans quitta le cortège. Ce drapeau rouge souleva un orage et y disparut »³⁰¹.

Billie August met ainsi en place une dramaturgie très symbolique pour représenter cet épisode : le cavalier provoque l’arrêt du cortège funèbre — essentiellement composé de corps constitués, militaires, académiciens, membres du clergé — puis sa dislocation et sa transformation en défilé révolutionnaire. Cette scène de métamorphose était déjà brillamment mise en scène par le romancier :

Le convoi du général Lamarque traversa Paris avec la pompe militaire officielle, un peu accrue par les précautions. Deux bataillons, tambours drapés, fusils renversés, dix mille gardes nationaux, le sabre au côté, les batteries de l’artillerie de la garde nationale escortaient le cercueil. Le corbillard était traîné par des jeunes gens. Les officiers des Invalides le suivaient immédiatement portant des branches de lauriers. Puis venait une multitude innombrable, agitée, étrange, les sectionnaires des Amis du Peuple, l’école de droit, l’école de médecine, les réfugiés de toutes nations...³⁰²

La foule s’enthousiasme et redouble ses slogans (« Rendez-nous la république »),

²⁹⁹LÖWY (Mickaël) et SAYRE (Robert), *L’insurrection des Misérables*, op. cit., p. 10.

³⁰⁰CARON (Jean-Claude), *Généralisations romantiques : 1814-1851, les étudiants de Paris et le Quartier Latin*, Paris, Colin, 1991, p. 342.

³⁰¹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., IV, X, 3, p. 503.

³⁰²*Ibid.*, IV, X, 3, p. 501.

« Lamarque est à nous »), puis un prêtre brandit un missel et fait face au cavalier. Les trois éléments composant la scène sont désormais statiques (la foule, le cortège funèbre, le cavalier). Mais la foule se remet en mouvement et prend d'assaut le cortège : c'est le début de l'insurrection. La mise en scène de Billie August reprend la structure de la description — littéraire — faite par Hugo du déclenchement de l'insurrection dans le chapitre III du Livre X de la quatrième partie du roman intitulée « Un enterrement : occasion de renaître » : « Que se passa-t-il dans cette minute fatale ? [...] c'est le moment ténébreux où les deux nuées se mêlent. [...] Alors tout est dit, la tempête se déchaîne, les pierres pleuvent, la fusillade éclate. [...] la colère emporte l'émeute comme le vent emporte le feu »³⁰³, ou encore dans le chapitre suivant :

Rien n'est plus extraordinaire que le premier fourmillement d'une émeute. Tout éclate, partout à la fois. Était-ce prévu ? Oui. Était-ce préparé ? Non. D'où cela sort-il ? Des pavés. D'où cela tombe-t-il ? Des nues. Ici l'insurrection a le caractère d'un complot ; là d'une improvisation. Début plein d'épouvante, où se mêle une gaieté formidable. Ce sont d'abord des clameurs, les magasins se ferment, les étalages des marchands disparaissent ; puis des coups de feu isolés ; des gens s'enfuient ».³⁰⁴

Mais il faut noter que Billie August n'est pas le seul à présenter ce moment comme celui du basculement du solennel vers l'insurrectionnel. Ainsi Raymond Bernard construit-il progressivement l'opposition entre le mouvement — les insurgés — et l'immobilisme — les soldats. Au silence des dragons et des soldats répondent les slogans et l'agitation de la foule. L'alternance des plans sur les uns et les autres témoigne de cette opposition, et « établit un contraste entre le désordre de la rue son tapage, les enfants qui courent et crient,

³⁰³ *Ibid.*, IV, X, 3, p. 504.

³⁰⁴ *Ibid.*, IV, X, 4, pp. 504-505.

l'agitation gagnant le peuple et les images de la garde se préparant à intervenir, la garde silencieuse, en rang, parfaitement ordonnée et stoïque »³⁰⁵.

Cette impression de tension latente est largement renforcée par les roulements de tambours et le chant choral — « Honneur au Général Lamarque » — qui accompagne le cortège funéraire, à l'image du coryphée de la tragédie antique et donnent à la scène un rythme à la fois solennel et implacable. Ce chant qui prend la forme d'un Requiem, de plus en plus puissant et prégnant, s'intercale entre les plans alternés de la foule et des soldats. Ce dispositif tire sa force de la conjugaison du montage et du mixage de la bande-son, et réussit à évoquer brillamment l'atmosphère éruptive qui règne à cet instant. La montée en puissance du chant choral provoque chez le spectateur le sentiment d'une tension grandissante : ce sont ces coups de boutoir qui annoncent l'irruption qui va faire exploser le volcan. Comme le remarquent justement Delphine Gleizes et Arnaud Laster, Bernard réussit à mettre en place une syntaxe visuelle qui parvient à exprimer les effets de la langue poétique de Victor Hugo :

Les fameuses contre-plongées du film de Raymond Bernard, particulièrement sollicitées lors de l'épisode de l'insurrection dans *Les Misérables*, valent par leur valeur expressive à l'instar des figures de style de la rhétorique. Ces angles de prises de vue ainsi que la composition de l'image privilégiant la dynamique de la diagonale sont comme le note Arnaud Laster, l'expression d'un discours sur la dimension épique d'un combat populaire.³⁰⁶

On ne peut de plus que souscrire aux appréciations de Delphine Gleizes sur la séquence insurrectionnelle de ce film : « Le souffle épique des *Misérables* trouve son écho

³⁰⁵ANNE-LENOIR (Marie), « La Barricade des *Misérables* (filmée par Raymond Bernard, Marcel Bluwal, Robert Hossein et Josée Dayan) », in *L'écho Hugo*, Bulletin de la société des Amis de Victor Hugo, n°3, 2003, p. 113.

³⁰⁶GLEIZES (Delphine), « De l'œuvre originale à son adaptation : une pluralité de discours », dans *Ciném'Action*, « Le Victor Hugo des cinéastes », n° 119, pp. 23-24.

dans les cadres obliques et les contre-plongées de Raymond Bernard »³⁰⁷, et de Marie Anne-Lenoir pour qui : « Bernard a su rendre l'essentiel de la trame de Hugo et restitué fidèlement le style de l'auteur : réalisme, souffle épique, romantisme ancré dans la dévotion et le sacrifice des insurgés, gloire et héroïsme. Le symbolisme hugolien est respecté par une réalisation d'une remarquable intensité »³⁰⁸.

En outre, Raymond Bernard accompagne le basculement narratif, de l'enterrement à l'insurrection, par une rupture de style. Au cadrage soigné et géométrique succède une succession de vues tourbillonnantes prises caméra à l'épaule. Le spectateur se trouve dès lors projeté au cœur d'une mêlée confuse, son regard devient celui du témoin emporté (*engagé ?*) dans l'action. Basculant du cinéma à grand spectacle à une approche documentaire, préfigurant ce que sera le « cinéma vérité » de la Nouvelle Vague, la mise en scène de Bernard capte le chaos de l'insurrection. Le volcan a érupté, la caméra tremble et le spectateur est sous le choc. Ce style n'est néanmoins pas inédit chez Bernard. Avant d'avoir réalisé *Les Misérables*, il avait dirigé *Les Croix de Bois* — adapté du roman de Roland Dorgelès — et avait attaché un soin particulier à mettre en image la guerre de tranchées de la Première Guerre mondiale, de façon aussi proche que possible de ce qu'avaient vécu les soldats. Confuse, inattendue, soudaine, la violence y faisait irruption en bousculant les sens du spectateur.

Reprenant ce parti-pris de mise en scène, Bernard procède ainsi judicieusement au remplacement d'une vue objective et d'ensemble, qui souligne le caractère connu et défini

³⁰⁷GLEIZES (Delphine), « Prose et poésie », *Ibid*, p. 198.

³⁰⁸ANNE-LENOIR (Marie), « La Barricade des *Misérables* (filmée par Raymond Bernard, Marcel Bluwal, Robert Hossein et Josée Dayan », *op. cit*, p. 117.

d'une situation historique, par une vue subjective et confuse, celle d'un acteur de l'insurrection. Comme dans le roman, le temps n'est plus à une narration omnisciente, mais à un maelstrom d'impressions saisi à la volée, car à cet instant les forces qui se déchaînent ne peuvent être appréhendées par l'homme que de façon fragmentée : « Que se passa-t-il dans cette minute fatale ? Personne ne saurait le dire. C'est le moment ténébreux, où deux nuées se mêlent »³⁰⁹. Les deux adaptations cinématographiques françaises qui suivront celle de Raymond Bernard s'attacheront elles aussi à mettre en images l'insurrection et les barricades, mais avec moins de force. La version de Le Chanois est la plus conventionnelle, tout y est : figurants, drapeaux rouges et tricolores, les références aux *Trois Glorieuses* de Delacroix... mais rien n'y fait, l'ensemble est très pesant et donne le sentiment d'être statique, comme si la volonté de mettre en images fidèlement le roman avait tétanisé le réalisateur. Robert Hossein fait preuve de plus d'ambition en filmant l'ensemble de la scène des barricades au ralenti, ce qui tend à mettre l'accent sur la dimension symbolique et onirique de l'épisode, sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard.

5.2 L'A.B.C chez Billie August

Mais revenons-en à Billie August. Il est le premier des adaptateurs hollywoodiens à s'attarder sur l'activité et les motivations des membres de la société l'A.B.C. — dénomination qui fait sa première apparition dans un film américain³¹⁰. Lorsque le

³⁰⁹*Ibid.*, IV, X, 4, pp. 504.

³¹⁰Il convient de noter que l'acronyme n'a évidemment pas la même connotation en anglais qu'en français. Les lecteurs francophones du roman ont noté de longue date que l'A.B.C. « c'était aussi l'Abaisé c'est-à-dire le peuple ».

personnage de Marius apparaît à l'écran pour la première fois, sous les yeux de Cosette qui découvre Paris, c'est en présentant ses idées à une foule rassemblée sur le pavé de la capitale qu'il exprime ses aspirations, qui sont aussi celles de l'A.B.C., celles des futurs insurgés : ce programme est simple, la république. Ce n'est plus le Marius du roman, pour qui la grandeur de l'Empire égale celle de la première République : dans sa bouche s'expriment des paroles qui sont celles d'Enjolras dans le roman : « Citoyen, [...], ma mère, c'est la république »³¹¹. Ce procédé est exemplaire de la pratique de l'adaptation : le texte littéraire est la mine dans laquelle des matières sont puisées, recomposées. A la foule qui l'écoute, le Marius de B. August dénonce la monarchie « pour qui tout est un crime. [...] écrire est un crime, [...] être pauvre est un crime et vous êtes condamnés pour la vie. La police a détruit le journal des ouvriers *L'Égalité* ». Dès lors, cette séquence permet aussi d'illustrer la répression que subissent les mouvements républicains et émancipateurs. En effet, la Monarchie de Juillet ne les laisse pas se développer sans entrave ; ainsi Christophe Charle nous rappelle que « cette exclusion [du champ politique] se traduit aussi par la surveillance ou la criminalisation de toutes les activités ouvrières à dimension collective : sociétés de résistance, grèves, manifestations en cas de difficulté d'approvisionnement »³¹², et que le pouvoir en place organise un quadrillage policier des lieux de sociabilité populaire et/ou étudiant : « la surveillance policière s'applique particulièrement aux cabinets de lecture, cafés, cabarets, estaminets et guinguettes soupçonnés d'être des foyers d'idées libérales et de troubles à l'ordre public »³¹³.

³¹¹*Les Misérables, op. cit.*, III, IV, 6, p. 109.

³¹²CHARLE (Christophe), *Histoire sociale de la France au dix-neuvième siècle, op. cit.*, p. 53.

³¹³GOUJON (Bertrand), *Monarchies postrévolutionnaires : 1814-1848*, Paris Seuil, L'Univers Historique, 2012, p. 147.

Le Marius de Billie August est donc assez conforme à l'image que l'on peut se faire du jeune républicain de ces années de monarchie, aussi bien au travers des témoignages historiques, que de la description faite par Hugo de ses camarades. C'est un personnage reconstitué, amputé de son attachement sentimental et idéologique à Bonaparte — pourtant central dans le roman —, et dont les adaptateurs ont fait ici le héraut de la cause républicaine, mais aussi le porteur de la dénonciation de la criminalisation de la pauvreté et de l'iniquité de la justice pour les « misérables » — thème du roman dont nous verrons dans notre deuxième partie qu'il a fortement influencé la lecture des adaptateurs américains.

Mais ce n'est pas le seul membre de l'A.B.C. à être transformé par la lecture de Billie August. Le film d'August a la particularité de faire d'Enjolras³¹⁴ un étudiant noir, ce qui peut nous apparaître comme un anachronisme. Il est d'ailleurs probable que cette transformation ait pu paraître peu crédible aux spectateurs français, dont il faut rappeler qu'il n'est pas le destinataire principal d'un film produit à Hollywood. À l'inverse, un contexte historique étranger offre, aux adaptateurs hollywoodiens, l'avantage de l'absence d'a priori de la part du public américain ainsi que l'avance Nick Roddick : « As a studio, they seem to have preferred their history to be foreign, perhaps because foreign [subjects] carried with them virtually no audience preconceptions, and were thus more easily adjusted to the contemporary values »³¹⁵.

³¹⁴Ce personnage n'est jamais nommé dans le film, ce sont les crédits du générique qui permette d'affirmer que l'acteur noir américain Lennie James assure ce rôle.

³¹⁵RODDICK (Nick), *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the Thirties*, op. cit., p. 199.

5.3 Enjolras en Frederick Douglass?

Ainsi, la méconnaissance présumée du public américain, en ce qui concerne l'histoire de France tout autant qu'envers le roman original, est-elle admise comme un avantage par les adaptateurs. Elle peut permettre une plus grande liberté dans le traitement — et ce en l'absence d'un impératif de fidélité qui s'impose de façon récurrente aux adaptateurs français. Liberté de traitement qui autorise cet apport — l'Enjolras noir de Billie August — particulièrement intéressant dans le cadre d'une lecture américaine des *Misérables*. Deux hypothèses peuvent l'expliquer. D'une part, nous savons que la communauté noire américaine fait régulièrement pression sur l'industrie cinématographique pour que celle-ci la représente de façon plus équilibrée à l'écran. Des actions de boycott ont été organisées des années qui précèdent la mise en production du film d'August et ce pour protester contre des séries télévisées ou des films, dont il était estimé qu'elle était porteuse d'une vision discriminatoire de la réalité. Il est alors plausible que les adaptateurs et producteurs du film de Billie August aient été sensibles à ces campagnes. Cette hypothèse ne permet pas de rejeter, pour autant, la possibilité d'un choix intentionnel et artistique. En effet, sous l'apparence d'une initiative « politiquement correct » se glisse la question de la réception du roman aux États-Unis. Celle-ci est marquée par la question raciale dès sa parution — et peut-être même avant - aux États-Unis, ses parutions concomitantes dans sa partie fédérale comme dans sa partie confédérale, puisque, le roman paraît en 1862 en français et en 1863 dans sa traduction en anglais, alors que la guerre civile ravage les états du Nord et du Sud.

Bien que ce conflit ne soit pas directement abordé dans le roman, dont l'écriture s'achève au printemps 1861, il fait écho à un important épisode de la période qui précède

immédiatement le déclenchement des hostilités : l'affaire John Brown du nom de l'abolitionniste qui tenta une insurrection armée en 1859, attaquant un dépôt d'armes fédéral à Harpers Ferry (Virginie). Personnage controversé, il fut condamné à mort et exécuté le 2 décembre 1859. Hugo prit sa défense dans une lettre ouverte qui eut un certain écho dans la presse américaine, nous y reviendrons. L'auteur était suffisamment célèbre et le roman était suffisamment sensible pour qu'il fut publié une version « expurgée » dans les états confédérés du sud. Monique Lebreton-Savigny qui a mené un travail d'ampleur sur la réception américaine au dix-neuvième siècle cite la préface de l'édition sudiste :

Quelques phrases dispersées, se rapportant à l'esclavage — que l'auteur avec une étrange inconstance a cru bon d'introduire dans une œuvre écrite principalement pour dénoncer le système européen de travail manuel comme un des gigantesques instruments de tyrannie et d'oppression — ont été radiées comme cela semblait recommandable.³¹⁶

Le texte est donc aussi le miroir des controverses américaines autour du travail forcé/salarié. En particulier, les sudistes présentaient, dans leur propagande, la situation des esclaves noirs comme plus favorable que celle des prolétaires blancs des grandes villes du nord et voyaient dans le texte hugolien un argument en leur faveur. Mais l'esclavage est-il vraiment préférable à la prolétarisation pour Victor Hugo ? Comme le remarque les préfaciers de l'édition confédérée du roman, le texte fait référence à plusieurs reprises à la question de l'esclavage. Notoirement, il se trouve une comparaison entre la situation des bagnards et celle d'un esclave qui « pouvait comparer les chaînes ». Mais encore, épisode souvent oublié, Thénardier fait son retour à la fin du roman dans un rôle de maître-chanteur

³¹⁶ LEBRETON-SAVIGNY (Monique), *Hugo et les Américains (1825-1885)*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 230.

avec pour tout projet de se rendre en Amérique pour « s’y faire négrier ». Donc, il existe absolument un faisceau d’indices qui nous poussent à envisager que la question de l’émancipation des esclaves américains pourrait être présente dans certaines adaptations.

La version française de 1956 fait d’ailleurs écho à l’épisode Thénardier, mais dans une logique de « guerre froide » — puisque le film est co-produit avec la société est-allemande DEFA. Du côté américain, les versions de 1953 (Milestone) et de 1998 (August) donnent un écho contradictoire : la version de Milestone est une relecture de Valjean en tant que self-made men. Il reste l’homme d’affaires Madeleine jusqu’à la fin du roman et développe son commerce avec la Géorgie esclavagiste, ce sur quoi nous reviendrons dans notre deuxième partie avec une analyse détaillée du personnage. L’adaptation de Billie August apporte une modification tout à fait différente : elle fait d’Enjolras un jeune étudiant noir, ce que nous proposons d’analyser comme une transposition de Frederik Douglass, ajout difficilement décodable pour le public français, mais autrement plus puissant pour le public américain. Qui était Frederik Douglass ? Il fut un des acteurs de la lutte pour l’émancipation des esclaves américains. Si cette dernière ne fut actée qu’en pleine guerre civile américaine — en 1863 — et que jusqu’alors l’état d’esclavage était la règle pour l’immense majorité des noirs vivant sur le sol nord-américain, un nombre réduit de noirs — en fuite ou affranchi — était installé dans le nord-est des États-Unis. Ils y menaient une vie souvent précaire³¹⁷, mais certains d’entre eux participaient au mouvement anti-esclavagiste, dont le célèbre Frederick Douglass « enfui vers le nord et la liberté en 1838.

³¹⁷En effet, la loi fédérale permettait aux propriétaires d’esclaves en fuite de les poursuivre y compris dans les états ne reconnaissant pas l’esclavage.

[...] Il devint le leader noir le plus en vue le plus en vue de la cause abolitionniste »³¹⁸. Le personnage d'Enjolras pourrait donc être un cousin pas si éloigné que cela de Douglass. En effet, comme nous l'indique Philippe Raynaud dans sa préface à l'ouvrage de James Mc Pherson « parce que les abolitionnistes jouaient les droits de l'homme "abstrait" contre l'ordre politique établi, les sudistes et les autres conservateurs voyaient en eux des héritiers de la Révolution française, des "jacobins" étrangers à la tradition politique anglo-saxonne »³¹⁹.

Rendant hommage au militantisme anti-esclavagiste, Billie August renouerait ainsi avec cette filiation politique. Bien sûr, dans ce réseau d'intertextualité et de références historiques, la campagne que mena Victor Hugo pour l'amnistie de l'abolitionniste John Brown, exécuté le 16 décembre 1860 pour avoir attaqué une armurerie militaire à Harper's Ferry, le 17 octobre 1860 est d'importance. Le lecteur trouve l'écho de cet hommage dans *Les Misérables* : « il chuchote le puissant mot d'ordre : *Liberté*, à l'oreille des abolitionnistes américains groupés au bac d'Harper's Ferry »³²⁰ ; ou bien encore : « John Brown est plus grand que Washington »³²¹. Ceci ne peut évidemment que déplaire à une partie du public nord-américain de l'époque. Ainsi voici ce qu'écrit, en 1860, le journal du sud l'*Alexandria Gazette and Virginia Advertiser* : « Brown était en procès avec son voisin en ce qui concerne un morceau de terre et la cour l'avait condamné ; et pour satisfaire son naturel aimable, il avait brûlé ce qui appartenait à son voisin. *Voici l'homme que le parti*

³¹⁸MAC PHERSON (James), *La guerre de Sécession*, éditions Bouquins, Paris, 1996, p.96.

³¹⁹Harper's Ferry est le lieu du coup de main que John Brown et de ses compagnons tentèrent contre une armurerie fédérale, *Ibid*, p.96.

³²⁰HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.* III, I, 11, p.24.

³²¹*Ibid*, V, I, 20, p.76.

républicain compare à Washington. »³²²

De plus, le parti pris hugolien en faveur de John Brown ne passa pas inaperçu aux États-Unis puisque Monique Lebreton-Savigny nous apprend qu'« Hugo était le seul européen dont la presse avait relevé les remarques »³²³. Mais pour Victor Hugo, la république n'est-elle pas définie dans le roman par le conventionnaire comme « la fin de l'esclavage pour l'homme »³²⁴ ? Dès lors, la prégnance non démentie du début sur l'esclavage et ses conséquences sur le système social états-unien — ségrégation, place de la communauté noire et sa représentation — peut apparaître comme une motivation intelligible au choix de faire d'Enjolras dans le film de Billie August. Force est de constater que cette transformation constituerait alors un enrichissement d'un des motifs du roman, ou pour le moins l'illustration que les différences de culture politique révolutionnaire « travaillent » remarquablement les adaptations américaines et donnent du relief à la comparaison entre les deux corpus.

5.4 Milestone, la République en sourdine

L'engagement républicain de Marius et de ses compagnons est abordé de façon beaucoup plus elliptique dans la version de Milestone. Comme son prédécesseur Boleslawski — nous y reviendrons — et son successeur August — nous l'avons vu —, Milestone introduit le personnage de Marius à la faveur d'un discours. Des policiers interviennent et interrompent cette harangue. C'est en s'enfuyant, via les jardins du couvent

³²²LEBRETON-SAVIGNY (Monique), *Hugo et les Américains (1825-1885)*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 236 – c'est nous qui soulignons.

³²³*Ibid*, p. 230.

³²⁴HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, I, 10, p. 61.

où Cosette et Valjean sont réfugiés, qu'il rencontre ce dernier et c'est à cette occasion que Marius révèle au spectateur la substance du discours qu'il a prononcé. L'essence de ce discours est antimonarchiste (« j'ai dit que le roi était un gros porc »), et démocratique (« il a muselé la presse, dissout le parlement »). En outre, il introduit aussi une thématique de l'insurrection (« tout Paris se soulève contre ce monstre »).

En revanche, aucune thématique sociale n'est présente, au contraire du Marius de Billie August, le personnage de Marius de Milestone ne fait que reprendre un thème antimonarchiste déjà développé dans le film. En effet, dans l'une des premières scènes du film — la libération de Jean Valjean —, un garde remarque, non sans mauvaise foi, que celui-ci sait lire et écrire et qu'il doit « remercier le Roi pour ses études ». Cette scène suit plusieurs séquences où l'on a vu un détenu enseigner les rudiments de l'écriture à Valjean, mais aussi les mauvais traitements infligés aux bagnards par les gardes. De fait, du système carcéral, Valjean n'a appris que les coups et la haine. C'est une critique implicite du régime — la monarchie — coupable de maintenir un régime carcéral indigne. Notons une nouvelle fois l'intention de simplification du contexte historique : s'il est vrai que les deux dernières années de bague de Valjean se déroulent sous un régime monarchique — mis à part l'épisode des « cent jours » —, près de dix-huit années de son incarcération se sont déroulées dans un bague républicain, puis bonapartiste et enfin impérial. Le film donnera l'occasion d'une autre critique implicite d'un type de régime politique, à cette occasion non désignée, par l'intermédiaire d'une réflexion de Myriel. Celui-ci évoque « ces temps troublés [où] la peur est partout, [cette peur] mène à la violence, à la méfiance et à la haine ». Si la thématique de la peur peut être associée à de nombreuses périodes de l'histoire, elle prend un relief particulier dans cette Amérique du début des années

cinquante où le Maccarthisme est dominant et a déjà étendu son action à Hollywood. La personnalité du réalisateur, Lewis Milestone, nous incite à considérer cette lecture comme étant possible.

En effet, Griffin Fariello — auteur d'un livre³²⁵ sur les activités de l'H.U.A.C.³²⁶ — nous apprend qu'« in September [1947] nineteen [witnesses] were expected to be "unfriendly", the majority of whom were present or former member of the Party »³²⁷ ; et parmi ces dix-neuf noms apparaît celui de Milestone. Mais « on ne sait pourquoi, sur les dix-neuf témoins inamicaux, l'H.U.A.C. s'arrêta finalement sur onze, puis sur dix [qui devinrent les "Dix d'Hollywood"] »³²⁸. Bien qu'il ait réalisé une adaptation pacifiste et antimilitariste du roman d'Erich Maria Remarque, *A l'Ouest rien de nouveau*, et surtout un film de propagande exaltant la résistance soviétique *The North Star* en 1942³²⁹, Lewis Milestone n'a donc pas été inquiété plus longtemps³³⁰, sans que l'on sache vraiment pourquoi. Il n'en reste pas moins qu'il a probablement dû garder un souvenir douloureux de ces moments, dont ces quelques lignes de dialogue de Myriel semblent témoigner.

³²⁵FARIELLO (Griffin), *Red Scare: memories of the American inquisition*, Avon Books, N.Y.C, 1996.

³²⁶The Comitee on Un-American Activities of the U.S House of Representatives ; cette commission fut dirigée, notamment, par le sénateur McCarthy et s'intéressa particulièrement à l'industrie cinématographique.

³²⁷« En septembre [1947] dix-neuf [témoins] étaient pressentis comme "inamicaux" [l'adjectif *unfriendly* était utilisé pour qualifier ceux que la Commission soupçonnait d'être communiste ou favorable au communisme], la majorité d'entre eux étaient ou avaient été membre du Parti », *Ibid*, p. 257.

³²⁸WEIL (Françoise), " Le " danger clair et présent " représenté par les 10 de Hollywood : un exemple de politique de l'amalgame ", dans *L'anticommunisme aux Etats-Unis* de 1946 à 1954, *op. cit*, p.256.

³²⁹ Le film produit par Samuel Goldwyn et la R.K.O. est un de ces curieux exemples de propagande de guerre. Le film présente tout à fait favorablement l'U.R.S.S., le succès de ses fermes collectives tout autant que la résistance des partisans. Le film fut remonté dans les années cinquante, car il n'était plus « montrable » pendant la Guerre Froide.

³³⁰Nous en voulons pour preuve qu'il continua à tourner après 1947. Il fit quatre réalisations entre cette date et son adaptation des *Misérables* : *Arch of Triumph* (1948), *No Minor Vices* (1948), *The Red Pony* (1949), *Halls of Montezuma* (1950).

Avec la scène des barricades, Milestone renoue avec le contexte historique français comme toile de fond. Comme chez August — nous l'avons déjà vu précédemment —, la rupture institutionnelle d'avec la monarchie et l'espoir républicain sont clairement l'objet des barricades : ainsi le Marius de Billie August déclare-t-il à Cosette : « Demain nous allons nous battre, nous allons restaurer la république » ; les insurgés fusillés par la Garde Nationale s'écrient « vive la République ». Chez Milestone, Javert indique le statut politique de Marius et de ces compagnons : « ce garçon est un révolutionnaire », « ce soir il n'y aura plus de révolution ni de révolutionnaires ». Avec Javert, le décor est le second indicateur de l'objectif des insurgés : en l'occurrence, l'inscription « Liberté, Égalité, Fraternité » — en français à l'image — apparaît-elle sur un mur proche des barricades. Cette devise est emblématique des Républiques françaises et concentre en un mot d'ordre les idéaux de la révolution de 1789.

5.5 Une barricade prophétique

De plus, les films de Milestone et August insistent sur le côté prophétique de la barricade et de l'insurrection armée. Ainsi, un des insurgés du film de Milestone, apostrophant ses camarades, prévient « ce que fait Paris ce soir, la France le fera demain ». Plus pessimiste, mais tout autant attaché à dire le futur, Marius déclare dans le film de Billie August : « si nous perdons ici, aucun de nous n'aura d'avenir ». Il faut noter que bien que l'insurrection joue ici une fonction mélodramatique, celle-ci sera encore plus déterminante dans l'adaptation de Boleslawski, comme nous le verrons plus tard. Mais revenons-en aux propos du Marius de Billie August ; ils concourent à créer un effet, que l'écrivain développe de façon plus symbolique :

La barricade, pour ceux qui sont dedans, n'en reste pas moins une vision. Il y a de l'apocalypse dans la guerre civile, toutes les brumes de l'inconnu se mêlent à des flamboiements farouches, les révolutions sont sphinx, et quiconque a traversé une barricade croit avoir traversé un songe. [...] On y a été entouré d'idées combattantes qui avaient des faces humaines ; on a eu la tête dans de la lumière d'avenir. Il y avait des cadavres courbés et des fantômes debout. Les heures étaient colossales et semblaient des heures d'éternité.³³¹

Pour M. Löwy et R. Sayre, cette vision romantique de l'insurrection « incarne un idéal de pureté, une rigueur morale exemplaire, puisque les combattants acceptent la mort tout en sachant que leur cause est perdue [...]. Ce moment privilégié surgit comme un îlot utopique dans le marais putride du réel »³³². Dans cette vision prophétique de la barricade, celle-ci « apparaît comme un lieu utopique — au sens d'Ernst Bloch, c'est-à-dire comme *Vorschein*, préfiguration de l'avenir »³³³. Pour les socialistes romantiques, « l'avenir est la page blanche où l'homme doit projeter tous ses rêves, le monde un poème épique dont les mots sont des individus, les strophes des peuples »³³⁴.

La barricade chez Hugo devient dès lors un espace singulier. Ici s'affrontent le passé et l'avenir : « La description de la barricade est visionnaire ; elle évoque les brumes, les flamboiements, le sang, la nuit... nécessaires au lever du grand jour »³³⁵. Dans son adaptation de 1982, Robert Hossein assume le parti-pris de filmer les scènes de combats sur les barricades au ralenti, un procédé de mise en scène aujourd'hui un peu désuet. Si l'effet est loin d'être aussi performant que celui-ci obtenu par le cinéma-vérité de Raymond Bernard, et surtout alourdit le symbolisme de la scène, il faut reconnaître à Robert Hossein

³³¹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., V, I, 18, p. 67.

³³²LOWY (Mickaël) et SAYRE (Robert), *L'insurrection des Misérables*, op. cit., p. 25.

³³³*Ibid*, p. 41.

³³⁴ALEXANDRIAN (Sarane), *Le socialisme romantique*, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

³³⁵CHAUVIN (Danièle), « Entre l'histoire et le mythe : l'Apocalypse dans *Les Misérables* », art. cit., p. 37.

la volonté d'avoir cherché à capter visuellement le texte hugolien. Il se distingue ici de la plupart des autres adaptations qui représentent les combats de façon conventionnelle.

Il n'est pas de meilleur lieu que le sommet de la barricade — la « montagne de ce nouveau sermon [...] elle est aussi le Golgotha d'une nouvelle et moderne passion »³³⁶ — pour le message prophétique délivré par Enjolras :

Citoyens, vous représentez-vous l'avenir ? Les rues des villes inondées de lumière, des branches vertes sur les seuils, les nations sœurs, les hommes justes, les vieillards bénissant les enfants, le passé aimant le présent, les penseurs en pleine liberté, les croyants en pleine égalité, pour religion, le ciel, Dieu prêtre direct, la conscience humaine devenu l'autel, plus de haines, la fraternité de l'atelier et de l'école, pour pénalité et pour récompense la notoriété, à tous le travail, pour tous le droit, sur tous la paix, plus de sang versé, plus de guerres, les mères heureuses !³³⁷

Dans cet âge d'or annoncé, passé et présent sont réconciliés dans un futur harmonieux et édénique. De ce fait, ce discours prend un « accent profondément religieux [...], où s'affirme incontestablement une sorte d'évangile messianique de la Révolution »³³⁸,

Amis, l'heure où nous sommes et où je vous parle est une heure sombre : mais ce sont là les achats terribles de l'avenir. Une révolution est en péage. Oh ! Le genre humain sera délivré, relevé et consolé ! Nous le lui affirmons sur cette barricade. D'où poussera-t-on le cri d'amour si ce n'est du haut du sacrifice ? Ô mes frères, c'est ici le lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent : cette barricade n'est faite ni de pavés ni de poutres, ni de ferrailles, elle est faite de deux monceaux, un monceau d'idées et un monceau de douleur. La misère y rencontre l'idéal. Le jour y embrasse la nuit et lui dit : je vais mourir avec toi et tu vas renaître avec moi. De l'étreinte de toutes les désolations jaillit la foi. Les souffrances apportent ici leur agonie, et les idées leur immortalité. Cette agonie et cette immortalité vont se mêler et composer notre mort. Frères, qui meurt ici meurt dans le rayonnement de l'avenir, et nous

³³⁶GUSDORF (Georges), « Quel horizon on voit du haut de la barricade », dans *Les Misérables : Centenaire des Misérables. Hommage à Hugo*, Faculté des Lettres de Strasbourg, Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961, Edition de l'Université de Strasbourg, 1962, p. 179

³³⁷HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, V, I, 5, p. 29.

³³⁸GUSDORF (Georges), « Quel horizon on voit du haut de la barricade », *art. cit.* p. 179.

entrons dans une tombe toute pénétrée d'aurore.³³⁹

C'est donc par parabole qu'Enjolras s'exprime, et ce en véritable prêtre de l'idéal républicain. Le socialisme utopique des années 1830 apparaît comme d'essence nettement messianique et son vocabulaire est principalement « emprunté à la doctrine chrétienne »³⁴⁰. Ainsi le récit utopique d'Eugène Cabet, *Voyage en Icarie*, fait-il de Jésus le premier des communistes et cultive la nostalgie des premiers temps du christianisme. Mais, il ne peut y avoir rédemption sans sacrifice préalable. La barricade, la révolution mise en échec prend la dimension d'un rite où « la mort est en elle-même l'acte de la protestation révolutionnaire »³⁴¹. Enjolras, qui a renoncé à toute vie amoureuse — comme Valjean — parle parce qu'il va mourir, parce qu'il est sur la barricade pour y mourir.

Dès lors, la construction du personnage d'Enjolras, telle qu'elle est entreprise par Josée Dayan et Didier Decoin, est pour le moins déconcertante et apparaît comme s'appuyant sur une inversion étonnante. En effet, constatant l'absence de Marius au début de l'insurrection, l'Enjolras de la série télévisée n'a-t-il pas cette surprenante réplique : « Tu sais, Courtfeyrac, l'amour aussi est une belle cause ». S'il était possible de douter, à cet instant, de la volonté de réorienter profondément le personnage d'Enjolras, il ne l'est plus lorsque, un peu plus tard, nous l'entendons proclamer : « J'ai besoin de combattants, pas de cadavres ». D'évidence, les adaptateurs prennent à rebours la fameuse apostrophe d'Enjolras à ces compagnons : « Citoyens, *faisons la protestation des cadavres* »³⁴².

³³⁹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., V, I, 5, p. 31.

³⁴⁰RIOT-SARCEY (Michèle), *Le réel de l'Utopie, Essai sur le politique au XIXe siècle*, p. 106.

³⁴¹*Ibid*, p. 182.

³⁴²C'est nous qui soulignons.

Montrons que, si le peuple abandonne les républicains, les républicains n'abandonnent pas le peuple »³⁴³. Pour l'Enjolras du téléfilm, les cadavres sont inutiles, pour celui de Victor Hugo, les cadavres sont des figures combattantes : « la mort est en elle-même l'acte de la protestation révolutionnaire »³⁴⁴. La mort et le sacrifice comme actes politiques disparaissent au profit d'une morale conventionnelle : l'important est de vivre, la mort ne porte en elle-même aucun sens. Enjolras devient ainsi un autre Marius, pour qui il existe un avenir dans la défaite.

Mais ne se contentant pas d'édulcorer le personnage d'Enjolras, l'adaptation de Josée Dayan s'appuie sur une critique de la révolution et de ses partisans. Si l'idéal des étudiants de l'A.B.C. n'est pas directement dénigré, l'action violente qu'ils mettent en pratique l'est. Ce sont deux personnages qui vont se retrouver à porter cette critique : l'un est misérable et l'autre un bourgeois. Il s'agit d'une part de Fauchelevent et de l'autre de Gillenormand. Ils se rejoignent par leur refus de la violence, constituant une alliance dépassant leurs « classes » respectives. La partition de Fauchelevent est pour le moins surprenante. Celui-ci confie à Valjean sa volonté de se rendre aux barricades, mais hésite sur le camp à soutenir. Pourtant une réplique donne sens à son engagement : « Toutes les guerres sont civiles puisque tous les hommes sont des frères », ce qui résonne comme une condamnation de l'insurrection, et annonce ainsi le ralliement de Fauchelevent au parti de l'ordre établi. Ce dernier sera donc au côté des assaillants de la barricade, certes sous l'uniforme peu guerrier du sapeur-pompier. À nouveau, les adaptateurs utilisent le texte en

³⁴³HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, V, I, 3, p. 21.

³⁴⁴GUSDORF (Georges), « Quel horizon on voit du haut de la barricade », *art. cit.*, p. 182.

le tronquant, en en renversant le sens. En effet, la question de la guerre civile est abordée dans le monologue intérieur de Marius, se rendant sur les lieux de l'insurrection. Voici le texte hugolien :

La guerre civile ? Qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y a une guerre étrangère ? Est-ce toute guerre entre hommes n'est pas une guerre entre frères ? La guerre ne se qualifie que par son but. Il n'y a ni guerre étrangère, ni guerre civile ; il n'y a que la guerre injuste et la guerre juste. Jusqu'au jour où le grand concordat humain sera conclu, la guerre celle du moins qui est l'effort de l'avenir qui se hâte contre le passé qui s'attarde peut être nécessaire. Qu'a-t-on à reprocher à cette guerre-là ? La guerre ne devient honte, l'épée ne devient poignard que lorsqu'elle assassine le droit, le progrès, la raison, la civilisation, la vérité. Alors, guerre civile ou guerre étrangère, elle est inique ; elle s'appelle le crime. [...] Flétrira-t-on, sans s'inquiéter du but, toute prise d'armes dans l'intérieur de la cité ? [...] Eh bien, la monarchie, c'est l'étranger ; l'oppression, c'est l'étranger ; le droit divin, c'est l'étranger. Le despotisme viole la frontière morale comme l'invasion viole la frontière géographique.³⁴⁵

Josée Dayan et Didier Decoin ne semblent avoir retenu que les deux premières phrases de cette citation. Ce faisant, il diffuse une vision actualisée tout autant que réduite de cette réflexion sur la guerre et la violence. Bien sûr, Victor Hugo affirme ici l'universalité de l'humanité, et ce faisant critique les fondements des guerres entre nations, mais ce parti pris ne vaut pas la condamnation de toute guerre. Pour Hugo, il existe des guerres justes, des guerres se justifiant au nom du droit, de la résistance à la tyrannie. Au contraire, Josée Dayan et Didier Decoin vont présenter l'insurrection comme absurde. En effet, Fauchelevent, participant au dernier assaut en tant que sapeur, trouve la mort des mains d'Enjolras. Ainsi se trouve portée au bilan de l'insurrection la mort d'un homme de bonne volonté. Et cela devient la morale, telle que la tirera, plus tard, Gillenormand :

³⁴⁵*Ibid*, IV, XIII, 3, pp. 569-570.

« Regardez où conduisent vos révolutions, *vos égarements d'écrivains*³⁴⁶ [...] : à un flot de sang ». Il est difficile de s'empêcher d'associer ces « égarements d'écrivain » avec le romancier et son œuvre. L'objectif affiché de fidélité et d'illustration d'une œuvre patrimoniale, que les auteurs et le diffuseur se targuent de rechercher, apparaît comme un écran de fumée pour masquer la réorientation conservatrice de l'adaptation. Car, il ne s'agit pas ici d'une réflexion critique sur la violence politique telle que la porte, par exemple, le juriste Paul Savey-Casard. En effet, celui-ci note la contradiction qu'il peut y avoir entre un engagement humaniste profond et la violence et les excès de l'acte révolutionnaire : « Il [Victor Hugo] poétisa les mouvements de foule et n'insista plus beaucoup sur les excès de la populace en délire [...]. Victor Hugo [...] s'est trouvé gêné par ses convictions politiques. Le peuple n'est-il pas l'artisan du progrès, de la Révolution ? [...] L'écrivain relève donc plus volontiers les beaux gestes de l'émeute, les « magnificences d'en bas »³⁴⁷.

Victor Hugo n'évade absolument pas cette question, son œuvre sera au contraire marquée par une profonde répugnance envers le spectacle de la violence et en particulier pour la jouissance que l'on peut en tirer, ce qui fonde en grande partie son opposition à la peine de mort. Reprenant à son compte la métaphore « de l'arme à double -tranchant » attribuée à Saint-Just³⁴⁸, Hugo souligne la nature ambivalente de la violence révolutionnaire :

L'utopie d'ailleurs, convenons-en, sort de sa sphère radieuse en faisant la guerre. Elle, la vérité de demain, elle emprunte son procédé, la bataille au mensonge d'hier. Elle, l'avenir, elle agit comme le passé. Elle, l'idée

³⁴⁶C'est nous qui soulignons.

³⁴⁷SAVEY-CASARD (Paul), *Le crime et la peine de mort dans l'œuvre d'Hugo*, Paris, P.U.F., 1957, p. 195.

³⁴⁸Arno Mayer cite Saint-Just dans son livre, *Les furies : violence, vengeance, terreur*, paru en 1992 chez Fayard : « la terreur est une arme à double tranchant dont les uns se sont servis à venger le peuple, et d'autres à servir la tyrannie ».

pure, elle devient voie de fait. Elle complique son héroïsme d'une violence dont il est juste qu'elle réponde ; violence d'occasion et d'expédient, contraire aux principes, et dont elle est fatalement punie. [...] Elle frappe avec le glaive. Or aucun glaive n'est simple. Toute épée à deux tranchants : qui blesse avec l'un se blesse avec l'autre. Cette réserve faite, et faite en toute sévérité, il nous est impossible de ne pas admirer, qu'ils réussissent ou non, les glorieux combattants de l'avenir, les confesseurs de l'utopie³⁴⁹.

S'il faut un lieu pour écouter les voix de l'utopie, quoi de mieux que la barricade ?

En effet, la barricade est aussi un avant-poste, « c'est du haut de la misère barricadée dans un bricolage, et seulement de là, que peut être vu l'horizon républicain³⁵⁰ ». Donc, la barricade ne peut certainement pas être considérée comme un amoncellement de choses éparses. Elle est bien plus que l'amas, plus ou moins organisée, d'objets qui la composent :

La barricade est semblable au corps humain ; elle respire par les ouvertures et les passages qui jusqu'à l'assaut final la relie à l'extérieur — en ce sens, l'assaut est étouffement — ; elle est système sanguin, sans répit irrigué et parcouru ; elle est sujette à des pulsations qui font varier son rythme de vie, entre la respiration régulière des moments de calme, les rythmes saccadés et syncopés des attaques, le souffle coupé des attentes³⁵¹.

Comme le progrès, la barricade est l'émanation du dessous — tout le roman est marqué par l'irruption, ce qui déborde dans la société, Valjean vient lui-même du « dehors » et il retournera — : « ce qu'on trouve dans la barricade, et ce que la barricade raconte, c'est aussi ce qu'on trouve dans l'égout, et ce que l'égout raconte »³⁵². Lieu de rencontre, point de convergence des hommes et de leurs histoires, la barricade se détache de l'ordinaire

³⁴⁹HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., V, I, 20, p. 77.

³⁵⁰CHARLES (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, P.U.F., coll. « Ecrivains », p. 273.

³⁵¹BOUCHET (Thomas), « La barricade des *Misérables* » dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, op. cit., p. 130.

³⁵²CHARLES (David), « Le trognon et l'omnibus : faire de « sa misère sa barricade » » dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, p. 146.

« par [son] aspect “gigantesque” et “monstrueux” »³⁵³, prend vie et devient signifiante : « La barricade est vision et la vision prend le relais des descriptions pour imprimer sa force et soulever les convictions »³⁵⁴.

Évoquons ici et uniquement sur cet aspect, la dernière adaptation en date cinématographique, celle de Tom Hooper. Ce dernier reprend dans le premier de ses deux épilogues — en effet, le film a l'étrange particularité d'avoir deux fins, l'une est collective et politico-historique, l'autre est individuelle et mystique³⁵⁵ — l'image de cette barricade fantasmatique qui défie les lois de la physique par sa taille tout autant qu'elle défie les lois de l'ordre politique. C'est une barricade des plus « hugoliennes », car comme le remarque justement Janice Best : « chez Hugo, les barricades frappent par leur aspect “gigantesque” et “monstrueux” »³⁵⁶. À ce titre, il y a deux monstres dans le film de Hooper : le monstre marin que Valjean et ses compagnons d'infortune tirent vers sa cale sèche — dont on se demande s'il est le cadavre du bonapartisme ou le Phoenix d'un républicanisme renaissant — et le monstre urbain sur lequel se dressent morts et vivants dans leur protestation pour l'avenir. Mais cet épilogue en guise d'hommage aux « révolutionnaires » ne doit pas cacher que plus on regarde dans le passé des adaptations américaines des *Misérables*, moins ce message républicain et révolutionnaire est marqué. Largement présent dans l'adaptation de B. August (1998), marginal dans celle de L. Milestone (1952), ce message est absent du

³⁵³BEST (Janice), « Symbole de résistance ou résistance symbolique. La représentation artistique de la barricade », *The Romantic Review*, n°1, Vol. 89, 1998, p. 82.

³⁵⁴ CHAUVIN (Danièle), « Entre l'histoire et le mythe : l'Apocalypse dans *Les Misérables* », *Iris*, Revue du Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Grenoble, n°5, juin 1988, p. 41.

³⁵⁵Elle transpose le décès de Jean Valjean dans une église.

³⁵⁶ BEST (Janice), « Symbole de résistance ou résistance symbolique. La représentation artistique de la barricade », *art. cit.*, p. 82.

film de Boleslawski (1935). Les révolutionnaires ne sont que rarement, comme nous le rappelle Marc Ferro, les héros d'Hollywood : « il faut attendre *Spartacus* de Kubrick (1960), pour que la révolte, la révolution soient glorifiées »³⁵⁷.

³⁵⁷Notons que les révolutionnaires de *Spartacus* s'opposent à un empire - en l'occurrence romain -, Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Folio Histoire, 1993, nouvelle édition 1998, 290 p., p. 234.

Chapitre 6

6 Gavroche: esquisse d'un portrait

L'adaptation de Boleslawski semble, de ce fait, avoir été construite avec la volonté de gommer les éléments du récit — personnages ou situations — ayant trait à l'opposition républicaine et à son combat politique. Ainsi, nous analysons la disparition de Gavroche comme un indice significatif de ce choix. Pour Pierre Laforgue, auteur d'une étude³⁵⁸ sur ce personnage du roman, Gavroche « est le premier citoyen d'une république utopique »³⁵⁹. Tous ne portent pas une vision aussi favorable du personnage, ainsi Maxime Du Camp, un contemporain de Victor Hugo, s'exprime-t-il ainsi au sujet des « Gavroche » : « Tous ces êtres chétifs, malsains, moitiés loups et moitié furets, que la libre vie en commun a prématurément dépravés, que des poètes mal inspirés ont essayé de glorifier (*ô Hugo !*) qui tirent l'étymologie de leur nom de la rue où ils vaquent comme des chiens errants, tous les “voyous” en un mot »³⁶⁰.

Victor Hugo, le « poète mal inspiré » de Maxime du Camp en dit ceci :

Toute l'anarchie est dans le gamin. Le pâle enfant des faubourgs vit et se développe, se noue et « se dénoue » dans la souffrance, en présence des réalités sociales et des choses humaines, témoin pensif [...] Qui que vous soyez, qui vous nommez Préjugé, Abus, Ignominie, Oppression, Iniquité, Despotisme, Fanatisme, Tyrannie, prenez garde au gamin béant.³⁶¹

³⁵⁸LAFORGUE (Pierre), *Gavroche : Etudes sur Les Misérables*, édition Sedes, Paris, 1994, 175 ps.

³⁵⁹*Ibid.*, p. 80.

³⁶⁰Du CAMP (Maxime), *Les convulsions de Paris*, cité par Éric Hazan, *L'invention de Paris*, Seuil, Paris, 2002, p. 283.

³⁶¹HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, III, I, 1, p. 12.

Gavroche est un défi aux conventions : il vit hors du contrôle de la cellule familiale, hors du contrôle de la sphère du travail salarié, il est rétif aux formes d'autorité que sont l'Église tout autant que les groupes politiques constitués. Gavroche est comme le signale Anne Tessier dans sa belle étude sur les rapports entre le droit et la littérature : *La beauté du droit* : « [p]lus volant que voleur, petit sauvage urbain, [et] se situe complètement en dehors de la loi commune, qu'il transgresse avec simplicité par une complicité d'évasion, le vol d'un pistolet, un bris de vitrine, tous actes qui le conduisent à la prédilection pour la licence émeutière »³⁶².

Il y a dans ce personnage de Gavroche, une dimension inquiétante, une perturbation de l'ordre social bien plus profonde que dans celui de Marius voire dans celui d'Enjolras. C'est bien le scandale qui colle aux basques des Gavroche, comme nous l'indique ces quelques lignes du journaliste Heinrich Heine décrivant *La liberté guidant le peuple*, le fameux tableau de Delacroix représentant une scène des « Trois Glorieuses » :

L'artiste a voulu peut-être figurer la force brutale du peuple qui se délivre enfin d'un fardeau fatal. Je ne puis m'empêcher d'avouer qu'elle [la liberté] me rappelle ces dévergondées péripatécienne dont les essaims couvrent le soir les boulevards ; que ce petit Cupidon, ramoneur de cheminée, qu'on voit un pistolet à la main à côté de cette Vénus des rues, est souillé probablement d'autre chose que de suie.³⁶³

L'historien André Gueslin faisait remarquer que « [c]e que l'on craint, c'est l'être marginal, non intégré, non contrôlé, non "repéré", en dehors des normes sociales, prêt à tout moment, pense-t-on à voler »³⁶⁴. Pour en finir avec ce portrait sommaire de Gavroche,

³⁶² TESSIER-ESMINGER (Anne), *La beauté du droit*, Paris, Descartes et Cie, 1999, pp. 165-166.

³⁶³ HEINE (Heinrich), *De la France*, op. cit., p. 239.

³⁶⁴ GUESLIN (André), *Gens Pauvres, Pauvres Gens dans la France du XIXème siècle*, Paris, Aubier, 1998, p. 106.

dont l'enjeu était principalement de dégager cette ligne de tension entre enfance et subversion, nous voudrions rappeler que Gavroche, c'est le gamin qui rit, celui qui annonce la grimace de Gwynplaine : « Le gamin, [c'est] "L'enfant du borbier", avec son esprit taquin, son effronterie, son rire irréprouvable [...] rire dynamique de tous les humiliés de la terre qui disent non afin de pouvoir affirmer oui. Ce rire est de nature révolutionnaire ». ³⁶⁵

6.1 Gavroche, vu et revu par Billie August, Milestone et Boleslawski

Dans le film de Billie August, Gavroche correspond à cette description : il est bien « cet anarchiste qui subvertit l'ordre social quel qu'il soit » ³⁶⁶. Rejeté de la soupe populaire par un curé « car il ne se rend pas à l'église », il est le « père de ses petiots », contrevenant à la vision conventionnelle de la famille. Tout comme le laissait entendre Heinrich Heine dans son association avec la prostitution, le symptôme d'une sexualité non contrôlée se manifeste dans ce gamin de Paris : « Le gamin est d'une certaine façon monstrueux (d'ailleurs il leur fait peur autant qu'horreur), car il est hors de l'enfance telle que l'on veut se la représenter à l'époque, écartée du sexe, de la liberté et au contraire encadrée par la famille, l'école, la religion » ³⁶⁷. Danièle Gasiglia-Laster fait justement remarquer la prudence avec laquelle les adaptateurs envisagent la présence d'une autre figure de l'adolescence, Eponine, à l'écran : « No director has dared cast Eponine as she is : barely

³⁶⁵BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, P.U.F., « Ecrivains », 1985, p. 144.

³⁶⁶LAFORGUE (Pierre), *Gavroche : Etudes sur Les Misérables*, op. cit, p. 80.

³⁶⁷BERNARD (Jean-Pierre), *Les deux Paris : la représentation de Paris dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, pp. 254-255.

out of childhood, yet already withered by debauchery, in state of advanced degradation. »³⁶⁸.

Le Gavroche de Billie August nous semble bien proche de celui de Victor Hugo, celui qui, répondant à une des « commères de la rue de Thorigny »³⁶⁹ déclare : « Tu as tort d’insulter les révolutionnaires, mère Coin-de-la-Borne. Ce pistolet-là, c’est dans ton intérêt »³⁷⁰ ; ou bien encore ne peut-on voir que la figure d’un Gavroche dans cet extrait du rapport de Canler — chef de service à la Sûreté en 1832 — : « Tout le monde connaît cette race de gamin de Paris, qui dans nos rassemblements a toujours poussé le premier cri séditieux, dans nos émeutes a porté le premier pavé à la première barricade, et qui presque toujours a tiré le premier coup de feu³⁷¹. Sa mort tragique au pied des barricades fait partie de la reconstitution de l’épisode des barricades faite par Billie August.

Dans le film de Milestone, le personnage de Gavroche perd l’essentiel de sa charge subversive. Il devient principalement le messager des amours de Marius et de Cosette. Il n’est plus un révolutionnaire actif, même s’il porte une cocarde à son chapeau — ce qui le désigne comme un républicain — et débute ses interventions par un « citoyen » fort républicain. Il est absent des barricades ; malgré cela, lorsque toujours dévolu à sa fonction d’Hermès, il se présente chez Valjean avec un message de Marius, mais après avoir consciencieusement cassé les lampadaires de sa rue. « C’est la révolution et vos lampadaires sont encore allumés » explique-t-il à Valjean : cette action est la seule qu’il

³⁶⁸ GASIGLIA-LASTER (Danièle), « Eponine on Screen », dans *Les Misérables and Its Afterlives: Between Page, Stage and Screen*, Edited by Kathryn M. Grossman and Bradley Stephens, Ashgate, Farnham-Surrey, Burlington-Vermont, 2015, p. 173.

³⁶⁹HUGO (Victor) *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, XI, 2, p. 516.

³⁷⁰*Ibid.*, p. 517.

³⁷¹LOWY (Mickaël), SAYRE (Robert), *L’Insurrection des Misérables*, *op. cit.*, p. 11.

entreprenant contre l'ordre établi dans le film de Milestone. Soulignons que Lewis Milestone fait lui-même référence à la réticence des producteurs face à son premier projet d'adaptation du roman. Là où il aurait souhaité adapter Gavroche, il est contraint de reprendre l'histoire des « chandeliers de l'évêque ». Il témoigne ainsi de la discussion qu'il a eue avec Daryl Zanuck :

Je les [les producteurs] ai suppliés : « il y a quinze autres histoires bien meilleures que celle des *Chandeliers de l'Evêque*. Pourquoi en faire une autre version ? Le livre a des choses incroyables. Prenez par exemple, le petit Gavroche pendant la Révolution. L'histoire de ce gamin vaut le coup. ». Ils n'ont pas voulu m'écouter, Donc, ayant épuisé tous vos arguments intellectuels, vous vous dites finalement : «Bon, après tout, c'est juste un boulot — je vais le faire à leur idée.³⁷²

C'est cette intrigue, dite des « Chandeliers de l'évêque », qui guidait déjà l'adaptation de Boleslawski et très probablement les deux précédentes adaptations américaines, si l'on en croit leur titre respectif³⁷³. Boleslawski a fait totalement disparaître Gavroche de son film. Dans son rôle d'Hermès, il est remplacé par Eponine. Si ce remplacement sert le ressort dramatique de la rivalité amoureuse entre Cosette et Eponine, il occulte — avec l'éviction de Gavroche — l'une des facettes de la thématique révolutionnaire du roman. La disparition de Gavroche s'explique aisément en prenant connaissance d'un des thèmes de la campagne de presse anti-communiste qui marque le début des années trente : « Ce qu'il y a de particulièrement méprisable, c'est la façon dont les communistes utilisent les femmes et les enfants comme des pions dans leurs démonstrations, en les plaçant au premier rang

³⁷²I pleaded with them: « there are fifteen other stories much better than *The Bishop's Candelsticks*. Why do it again? The book has marvellous things. Take for instance, little Gavroche during the Revolution - this kid's story has something ». They wouldn't listen. So, having exhausted all your intellectual arguments, you go in saying « Oh, for christsake, it's just a job - I'll do it and get over with » (Charles Higham, Joel Greenberg, *The Celluloid Muse: Hollywood Directors speak*, New York, 1972, New American Library, 1972, p. 191).

³⁷³ *The Bishop's Candelsticks* d'Herbert Brenon (1913), *The Bishop's Candelsticks* de Norman Mc Kinnel (1929).

pour en faire des martyrs »³⁷⁴.

À cet égard, la représentation de la mort de Gavroche, loin d'attirer la sympathie des spectateurs, aurait eu pour conséquence de discréditer Marius et ses amis. On ne sera pas étonné de constater que l'adaptation soviétique de 1937 propose un choix diamétralement opposé.

6.2 Gavroche à la mode soviétique

Qu'il nous soit permis ici d'évoquer brièvement³⁷⁵ la version soviétique de 1937, dont le titre — *Gavroche* — indique qu'elle se distinguera du film de Boleslawski. Dans *Gavroche* (U.R.S.S, 1937) « d'après des motifs du roman de Victor Hugo », le jeune héros du roman hugolien est au centre de l'intrigue. En effet, le film est assez librement inspiré de l'œuvre littéraire : il nous fait assister aux jours précédents l'insurrection de 1832 et nous montre le parcours de Gavroche, dont le père est ici mort au bagne, du « crime », vers la « révolution ». Gavroche est, comme dans le roman, un jeune révolté, ses dessins caricaturaux³⁷⁶ du roi Louis-Philippe lui attirent les foudres de la police, mais aussi un

³⁷⁴Cette déclaration de Matthew Will, vice-président de l'A.F.L. - une des deux confédérations syndicales américaines - est reprise par le *New York Times* du 2 mars 1930, cité par HEFFER (Jean), *La grande Dépression : les Etats-Unis en crise (1929-1933)*, Paris, Folio Histoire, 239 p., p. 178.

³⁷⁵Nous ne prétendons pas faire une analyse exhaustive de ce film et ce pour deux raisons. La première tient à notre absence de connaissance du russe et le film ne dispose pas (encore?) de sous-titres français ou anglais. La deuxième tient à la rareté du film (non disponible en DVD), il a été projeté en 2003 à Paris, à l'occasion d'un colloque et nous avons eu l'opportunité de l'y voir deux fois. Le film fut à nouveau projeté à l'automne 2020, entre deux confinements, à la Cinémathèque de Paris à l'occasion d'une rétrospective consacrée aux réalisatrices soviétiques.

³⁷⁶L'ouvrage d'Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier : des affinités électives* (2013) paru chez Armand Colin, analyse l'influence du dessinateur Daumier sur le cinéma d'Eisenstein. Celui-ci a-t-il inspiré la cinéaste?

enfant qui fraye avec le monde des truands avant de s'en détacher. Cet itinéraire le mène à la mort sur les barricades, qui conclut le film et en constitue le moment le plus grandiloquent.

Trois personnages principaux l'accompagnent dans ce destin : Montparnasse, le dandy voleur ; Enjolras, le révolutionnaire ; et Douché, figure du peuple, pourchassé par un policier, partiellement inspiré du personnage de Valjean. Les relations Gavroche-Enjolras-Douché sont empreintes d'orthodoxie politique. Comme dans le grand classique du cinéma soviétique *Tchapaev*³⁷⁷, la mort de Gavroche et l'échec des insurgés montrent les limites d'une révolte spontanée et le film « vante la supériorité de ceux qui ont reçu une instruction politique sur ceux qui n'ont que leur courage »³⁷⁸. Enjolras et Douché représentent deux époques du parti bolchévique. Le premier nous apparaît comme un homme de 1917, celui qui tente d'organiser la colère populaire : le révolutionnaire professionnel du parti de Lénine. D'âge mûr, calme et impassible, détenteur de la confiance naturelle du peuple, Douché tient plus, quant à lui, de la figure stalinienne, dont il n'a pas conservé que la moustache. C'est lui qui « protège » et « guide » le peuple vers les combats « victorieux » à venir.

On le comprend, l'intrigue du film ne reprend que très partiellement celle du roman et fait l'impasse sur les personnages essentiels de celui-ci que sont Thénardier, Marius ou bien encore Cosette. Néanmoins, cela n'empêche en rien la manifestation de réelles qualités

³⁷⁷*Tchapaev* de Sergeï et Georgui N. Vassiliev (1934).

³⁷⁸LAURENT (Natacha), *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en U.R.S.S. sous Staline*, Privat, Toulouse, 2000, p.42.

esthétiques dans un film largement inspiré par l'expressionnisme du cinéma muet³⁷⁹. Qui plus est, la reconstitution d'un Paris révolutionnaire de Victor Hugo est plutôt réussie³⁸⁰. Il n'est donc pas question de « trahison » du roman avec ce film, mais d'une adaptation — au sens plein et entier du terme — aux contextes culturels et idéologiques de l'U.R.S.S. de 1937. À cette époque le cinéma soviétique est dirigé par Boris Z. Choumiatski, qu'il administra de 1930 à 1938. Selon Natacha Laurent, auteur d'une étude majeure sur le système de production cinématographique soviétique, *L'œil du Kremlin*, Choumiatski « aurait réussi à concilier idéologie communiste et goût du public soviétique, en obtenant des réalisateurs qu'ils fassent des films à la fois militants et accessibles aux masses », qui plus est, il dénonce les « tendances formalistes » et 'l'esprit « petit bourgeois »³⁸¹ à l'œuvre, selon lui, dans le cinéma soviétique. En effet, pour Natacha Laurent, « la thématique révolutionnaire fournit au cinéma soviétique de très nombreuses figures héroïques qui ont cette particularité d'être issues du peuple, et donc de faciliter pour les spectateurs le processus classique d'identification »³⁸².

La première projection de *Gavroche*, en juillet 1937, se situe dans une période de crise grave pour le cinéma soviétique. La société productrice MOSFLIM (Film de Moscou) est l'une des deux grandes entités cinématographiques soviétiques avec LENFILM (Film

³⁷⁹Ce souci d'expressionnisme n'est pas qu'un parti pris esthétique. Il est aussi le fruit d'une contrainte : à cette époque un nombre significatif de salles de cinémas soviétiques ne peuvent diffuser d'œuvres sonorisées.

³⁸⁰ Dans le numéro 721 de la revue *Positif*, mars 2021, Didier Bertrand consacre quelques lignes au film et partage cette interprétation générale : « Très bien interprété par le jeune Nikolai Smorkov qui en fait une véritable icône révolutionnaire, le film bénéficie d'une reconstitution convaincante et est souvent prenant, par exemple dans la transposition très habile de l'épisode du roman où Gavroche et des petits vont se réfugier dans l'éléphant de la Bastille », *Positif*, n°721, Mars, 2021, p. 75.

³⁸¹*Ibid*, p.35.

³⁸²*Ibid*, p.41.

de Leningrad). Pourtant, elle ne verra que trois de ses productions diffusées pour toute l'année 1937 — sur les quarante films projetés en « première exclusivité » en U.R.S.S. — dont un fort orthodoxe *Lénine en Octobre* et *Gavroche*. MOSFILM traverse une période d'instabilité et de purges à la suite de l'affaire du *Pré Bejine* d'Eisenstein. Inspiré d'une nouvelle de Tourgueniev et de l'histoire de Pavlik Mazorov, jeune pionnier assassiné par sa famille après avoir dénoncé son père en 1932, ce film fait scandale et est interdit au printemps 1937, et la direction du studio est victime des purges cette même année.

Quel rapport avec *Gavroche* ? Les deux films sont contemporains, ils sont produits par la même société, l'un est interdit et l'autre autorisé, et ne doutons pas qu'après l'affaire *Pré Bejine* les productions MOSFILM aient été surveillés de près. Nous l'avons dit, *Gavroche* n'échappe pas au carcan orthodoxe de son temps : il faut cependant noter — avec un certain étonnement — la manifestation répétée à l'écran de la haine du peuple envers les mouchards et les espions de la police. Bien que ceux-ci fussent, on l'imagine bien, d'horribles réactionnaires au service de la monarchie que l'on ne saurait confondre évidemment avec des agents du N.K.V.D.³⁸³, il n'est tout de même pas anodin de critiquer les dénonciations et la police politique dans l'U.R.S.S. de 1937. Toute ressemblance avec des personnages réels serait-elle fortuite ? Enfin, ces deux films traitent de l'enfance et de l'adolescence et de leur rapport avec la politique.

Tatiana Loukachevich³⁸⁴ place les enfants au centre de son cinéma, ce qui fait de

³⁸³*Narodnii Komissariat Vnoutrennikh Diél*, la police politique de 1934 à 1954.

³⁸⁴La rédaction des *Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran* a porté à notre connaissance une cinématographie de la réalisatrice. Sa carrière débuta, en 1928, par un film de propagande *Guerre à la guerre impérialiste*. De 1952 à 1961, elle réalisa trois autres adaptations littéraires : *Le maître à danser* (1952) d'après Lope de Vega, *Anna Karénine* (1953) d'après Tolstoï, *Le musicien aveugle* (1961) d'après une nouvelle de Korolenko (*Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, numéro 26, p. 212).

son *Gavroche* une adaptation singulière des *Misérables*. Il semble qu'elle fut une « spécialiste » du genre, son film suivant, en 1939, « L'enfant trouvé » *Podkidys*, étant une comédie sur les petites gens dont Natalia Nusinova, dans *Lignes d'ombres, une autre histoire du cinéma soviétique*³⁸⁵ résume ainsi l'intrigue : « quiconque rencontre une petite fille perdue veut l'adopter (c'est-à-dire tout le pays), mais, à la fin, grâce à l'intervention d'un tchékiste et de son frère aîné, elle retrouve sa mère adorée. La normalité des relations enfants-parents est compensée par l'anomalie totale du comportement des pionniers, le frère aîné et ses camarades, qui à dix ans, reproduisent le modèle comportemental de permanents du parti ». Le cinéma de Tatiana Loukachevich place l'enfance ou l'adolescence au cœur du politique de la façon la plus conventionnelle ou dira-t-on la plus appropriée pour répondre aux exigences du régime stalinien. Avec Gavroche, c'est la figure du peuple qui se détourne du crime pour se tourner vers l'action politique qui est en jeu. La mort de Gavroche et l'échec de l'insurrection est nécessaire pour que le Parti et Staline puissent se présenter comme les seuls garants de la Révolution et de la stabilité.

6.3 La Justice ou la République

L'adaptation de Boleslawski ne se contente pas de la disparition de Gavroche, ce personnage emblématique : elle se singularise par son traitement de l'insurrection en transformant l'objet même des barricades. Ce n'est plus la république et la révolution qui constituent la raison d'agir de Marius et de ses compagnons. Leur combat — ainsi qu'il

³⁸⁵NUSINOVA (Natalia), *Lignes d'ombres, une autre histoire du cinéma soviétique*, édition Mazzotta, Paris, 2000, 213 p.

nous est présenté dans un discours que prononce Marius³⁸⁶ — est celui d'une « réforme de la justice ». À la différence des discours — rapporté dans le film de Milestone et présent à l'écran dans le film d'August —, Marius n'a ici qu'une unique préoccupation : celle d'une « justice équitable ». « Nous sommes contre les verdicts cruels et un système carcéral injuste », voilà ce que dénonce Marius. Il refuse de voir ce combat se confondre avec un quelconque soutien aux hors-la-loi : « Pas d'amalgames mes amis. Nous ne sommes pas avec les criminels, ni contre la loi. Les coupables doivent payer ». Cette réserve est, de plus, fidèle à l'esprit du roman, où Marius, tout révolutionnaire soit-il, « avait sur ceux que la loi frappe, toutes les idées de la loi. Il n'avait pas encore accompli tous les progrès »³⁸⁷ précise l'auteur.

Il n'y a pas, chez Boleslawski, de projet de bouleversement de la structure politique de la société, car Marius déclare aussi que lui et ses compagnons ne sont « ni des révolutionnaires ni des politiciens ». Cette métamorphose du personnage le rapproche de la démarche classique du cinéma hollywoodien que Marc Ferro décrit ainsi : « la révolte ne met en cause l'ordre établi, mais ses excès, ses abus, [ses] injustices »³⁸⁸. C'est à ce prix que Marius peut devenir un héros hollywoodien à part entière. Ce choix constitue une rupture fondamentale aussi bien avec le roman qu'avec les autres adaptations de notre corpus. Dans cette logique, la Société de l'A.B.C. est transformée en « syndicat étudiant pour la réforme du Code pénal ». Ainsi, l'on est passé d'un objectif global — une révolution

³⁸⁶La première apparition de Marius à l'écran est ici identique au film de Milestone et de Billie August. En reprenant ce schéma narratif, ceux-ci sont fidèles à l'adaptation de Boleslawski.

³⁸⁷HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, III, VIII, 20, p. 249.

³⁸⁸FERRO (Marc), *Cinéma et histoire*, *op.cit.*, p. 248.

politique — à une réforme sectorielle, soutenue non plus par le « peuple », mais par un groupe particulier, les étudiants.

Le film de Boleslawski est réalisé à une période marquée par des tensions contradictoires : la formalisation du Code Hays et son application effective à partir de la fin 1933, la crise économique de 1929, le New Deal et la lutte contre les groupes radicaux. En effet, le Maccarthysme des années cinquante n'a pas été la première manifestation de « red scare » de l'histoire américaine. Les années vingt ont connu un climat similaire de dénonciation de la gauche communiste et révolutionnaire (affaire Sacco-Vanzetti, répression antisyndicale). Ainsi, la réponse à l'activisme révolutionnaire réside dans un réformisme tempéré, comme le souligne cet extrait d'un article du *New York Times* — qui traite des réponses à apporter aux manifestations communistes — : « il est de notre devoir [...] de préparer des projets visant à remédier à tous les sujets de plaintes qui peuvent sembler justifiés tout en renforçant notre gouvernement et notre société »³⁸⁹. Le signe du début de l'insurrection (« les universités sont en grève ») est très différent de celui du roman. Il est intéressant de s'arrêter au basculement de cette agitation vers les barricades. C'est l'intervention d'un personnage, visiblement différent des étudiants — en tout cas de Marius — qui les entraîne vers la violence. Ce personnage est l'archétype de l'« agitateur professionnel » menaçant. Son regard est fébrile et son visage est sombre ; ses propos tranchent avec la posture non-violente présente jusqu'à lors : « assez parlé [...] il nous faut de l'action, nous voulons une grève générale. Nous voulons tout casser dans Paris ». Ce personnage, déjà entrevu dans une scène précédente située dans le local des étudiants, a été

³⁸⁹Cet article du *New York Times* de mars 1930 est cité par HEFFER (Jean), *La grande Dépression : les Etats-Unis en crise (1929-1933)*, op. cit., p. 190.

rendu peu sympathique par les moqueries qu'il fait subir à Eponine, amoureuse éconduite.

Est-il une réminiscence de ce personnage du roman, cet « homme ayant un collier de barbe noire et l'accent italien [montant] sur les bornes et [lisant] à haute voix un écrit singulier qui semblait émaner d'un *pouvoir occulte* »³⁹⁰ ? Son discours ressemble à celui prononcé par le personnage du film : « Car à notre époque on ne croit plus à l'inertie ni à l'immobilisme »³⁹¹ et comme le personnage du film, il inspire la méfiance, car ces « faits [...] étaient suspects au peuple à cause de leur audace même »³⁹². Trop peu d'éléments permettent d'affirmer cette hypothèse, le personnage est en lui-même trop archétypal pour voir en lui une inspiration exclusivement issue du roman. En tous cas, son intervention fait des barricades, non plus le moyen de lutte emblématique des révolutionnaires, mais un dévoiement de celle des étudiants ; la thématique de la confiscation de revendications légitimes est un poncif des campagnes anti-communiste de l'époque. Ainsi le *New York Times* écrit-t-il après une manifestation communiste : « Ces mauvaises herbes poussent de préférence dans un sol fertilisé par le mécontentement [...] Ils voulaient un affrontement avec la police [...] qu'ils considèrent comme une formidable publicité pour leur cause »³⁹³.

Les barricades ne sont le lieu d'aucun discours idéologique, aucun référent politique n'y est présent. Elles ne sont l'expression que de la pure violence de l'émeute. Il n'y a chez R. Boleslawski aucune idéalisation du combattant, au contraire du roman comme nous l'avons vu précédemment avec Enjolras.

³⁹⁰HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., IV, I, 5, p. 283 - c'est nous qui soulignons.

³⁹¹*Ibid*, p. 283.

³⁹²*Ibid*, p. 283.

³⁹³Le *New York Times* du 8 mars 1930, cité par HEFFER (Jean), *La grande dépression*, op. cit., p. 188.

Ce choix marque un changement, de même nature que celui que nous avons vu à l'œuvre chez Josée Dayan et Didier Decoin, du rapport à la violence que Victor Hugo développe dans *Les Misérables*. Dans le roman, l'auteur s'arrête longuement sur la contradiction entre la violence et qu'il appelle « l'édénisation du monde » :

Ces hommes hérissés qui, dans les jours génésiaques du chaos révolutionnaires, déguenillés, hurlants et farouches, le casse-tête levé, la pique haute, se ruaient sur le vieux Paris bouleversé, que voulaient-ils ? Ils voulaient la fin des oppressions, la fin des tyrannies, la fin du glaive, le travail pour l'homme, l'instruction pour l'enfant, la douceur sociale pour la femme, la liberté, l'égalité, la fraternité, le pain pour tous, l'idée pour tous, l'Edénisation du monde, le Progrès ; et cette chose sainte, bonne et douce, le progrès, poussés à bout, hors d'eux-mêmes, ils la réclamaient terribles, demi-nus, la massue au poing, le rugissement à la bouche. C'étaient les sauvages de la civilisation. Ils proclamaient avec furie le droit ; ils voulaient, fût-ce par le tremblement et l'épouvante, forcer le genre humain au paradis. *Ils semblaient des barbares, ils étaient des sauveurs. Ils réclamaient la lumière avec le masque de la nuit.*

En regard de ces hommes, farouches, nous en convenons, et effrayants, mais farouches et effrayants pour le bien, il y a d'autres hommes, souriants, brodés, dorés, enrubannés, constellés, en bas de soie, en plumes blanches, en gants jaunes, en souliers vernis, qui, accoudés à une table de velours au coin d'une cheminée en marbre, insistent doucement pour le maintien et la conservation du passé, du moyen âge, du droit divin, du fanatisme, de l'ignorance, de l'esclavage, de la peine de mort, de la guerre, glorifiant à demi-voix et avec politesse le sabre, le bûcher et l'échafaud. *Quant à nous, si nous étions forcés à l'option, entre les barbares de la civilisation et les civilisés de la barbarie, nous choisirions les barbares.*³⁹⁴

Dans le film de Boleslawski, au contraire, la révolution est l'une de ces péripéties historiques qui font fonction de catastrophe dans l'un des genres les plus populaires du cinéma hollywoodien : le mélodrame. Il est donc logique que les barricades de Boleslawski n'aient aucune dimension idéologique : elles ne sont que le moyen dramatique de relancer

³⁹⁴HUGO (Victor), *Les Misérables*, IV, I, 5, p. 291 –c'est nous qui soulignons.

l'action dans l'intrigue de la conflictualité amoureuse Eponine/Cosette. Pour Eponine, Marius « va mourir bêtement » (« he will die for a silly cause »). Chez Boleslawski, l'insurrection est devenue l'émeute.

Mais, il nous semble que la représentation des idéaux républicains et révolutionnaires ne s'arrête pas avec les barricades de juin 1832, car il y a plus chez Hugo que la tentation du changement de régime institutionnel. Le film de Boleslawski le démontre, même s'il se refuse à faire des insurgés les héros qu'ils sont dans le roman il témoigne d'une autre forme de révolte, celle contre l'iniquité de la justice et rejoint ainsi, comme nous le verrons dans la deuxième partie, le roman : « Double révolte en somme ; révolte contingente qui est politique et sociale ; mais aussi révolte permanente, au nom de la conscience individuelle ».

En effet, et ceci n'est que rarement souligné, Victor Hugo s'est intéressé à la fois à la révolution en tant que rupture politique — ce que nous venons de traiter dans cette première partie — mais aussi en tant que moment de transformation sociale, ce que nous traiterons dans celle qui suit. Ce sera notre façon de rendre justice à ce roman qui avancement dans l'histoire, sur ces deux jambes comme le rappelle Myriam Roman :

Les Misérables seraient-ils alors un roman à deux foyers, d'un côté l'enjeu collectif des révolutions, de l'autre avec Jean Valjean un personnage délégué au rachat de l'individu et exclu de l'engagement historique ?

Ces deux foyers appartiennent en fait à une même ellipse. Si Jean Valjean ne participe pas directement à l'Histoire de son siècle, son personnage résulte bien des conditions socio-historiques, l'extrême pauvreté des travailleurs et la dureté des lois pénales. Jean Valjean est le misérable fabriqué par des lois sociales qui semblent n'avoir pas changé depuis le Directoire. En cela, la misère serait la véritable

continuité historique du XIXe siècle, par-delà les révolutions politiques.³⁹⁵

³⁹⁵ ROMAN (Myriam), *Victor Hugo et le roman philosophique*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 384.

PARTIE II

Le misérable ne voit pas le monde comme le voit le sociologue ; le misérable est dans la misère ; le regard perpétuel qu'il jette sur sa misère, lui-même est un regard misérable ; la misère n'est pas une partie de sa vie, une partie de ses préoccupations, qu'il examine à tour de rôle, et sans préjudice du reste ; la misère est toute sa vie ; c'est une servitude sans exception ; ce n'est pas seulement le cortège connu des privations, des laideurs, des désespoirs, des ingratitude et des morts ; c'est une mort vivante ; c'est le perpétuel supplice d'Antigone, c'est l'universelle pénétration de la mort dans la vie, c'est un arrière-goût de mort mêlé à toute vie ; la mort était pour le sage antique la dernière libération, un affranchissement indéfaisable. Mais pour le misérable, elle n'est que la consolation de l'amertume et de la défaite, la consommation du désespoir...

Charles Péguy, Les Cahiers de la Quinzaine, 2^d semestre 1902, p. 23-24

Chapitre 7

7 1848, Des *Misères* aux *Misérables*

La tentation est grande de commencer ce chapitre par un procédé littéraire des plus classiques et de nous adresser à nos lecteurs pour les prévenir qu'une digression s'en vient : « Laissons-là nos héros ». En effet, avant de reprendre l'analyse du corpus — essentiellement celle des adaptations du corpus américain afin de montrer comment elles se saisissent de la dimension universelle de la question sociale pour en faire une question américaine —, il est utile, dans ce premier chapitre, de poser quelques jalons théoriques, de refaire un pas de côté dans l'histoire avant de revenir au texte et aux images. Dans la première partie, nous avons traité les idéaux révolutionnaires comme de leviers des changements institutionnels, politiques. Mais se réduisent-ils à cette perspective dans le roman ? Certainement, non. Pas plus que sa philosophie politique ne peut se réduire à un républicanisme conventionnel. Hugo est « socialiste » au sens où l'entend Jacques Seebacher : « ce qui ne signifie pas autre chose que 'la substitution des questions sociales aux questions politiques'. En vertu de quoi la nature du régime, monarchie ou république, n'a d'importance que secondaire, voire nulle, tandis que des problèmes comme ceux de la délinquance et de la répression, l'école, la prostitution, la police, la prison et la guillotine concernent tout le monde et surtout chacun »³⁹⁶. Au moment de commencer cette deuxième partie, une série de questions s'impose donc : les idéaux révolutionnaires

³⁹⁶ SEEBACHER (Jacques) : « Le problème Girardin » in *Hugo politique*, Actes du colloque de Besançon (11-13/12/2002), sous la direction de Jean-Claude Caron et Anne Stora-Lassane, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004, p. 132.

s'arrêtent-ils au changement de régime, de pouvoir politique ? L'évènement révolutionnaire est-il clos dans l'espace de la barricade ? La prise du pouvoir contient-elle l'évènement tout entier ? Ces questions résonnent évidemment encore plus singulièrement dans la France de l'après 1848. Les révolutions de février et juin de cette année interrompirent la rédaction des *Misères* et lorsque celle-ci reprendra en 1860 pour se conclure en avril 1861, le roman aura pris non seulement de l'ampleur, mais encore aura-t-il changé de titre, abandonnant le titre original pour celui que nous connaissons aujourd'hui, *Les Misérables*, comme pour mieux s'incarner. 1848 et les années suivantes furent des années de violences, de ruptures, de blessures et de traumatismes dont on oublie parfois aujourd'hui la profondeur et la gravité. Des camps s'organisent, se défient et s'affrontent autour d'un choix, celui d'une république modérée ou celui d'une république démocratique et sociale. Cette dualité atteint, en France, son paroxysme dans les années 1848-1851, comme le montre l'historien Samuel Hayat dans un ouvrage récent³⁹⁷. Un des enjeux qui fait irruption au détour de cette crise, c'est l'autonomie et l'interdépendance des champs d'action politique et sociale.

C'est au moment où Victor Hugo — alors démocrate modéré, voire républicain méfiant — met fin à la première phase de l'écriture des *Misérables* que la crise se dénoue de façon dramatique, ouvrant une nouvelle ère, celle des désillusions et du désenchantement d'une part, et celle d'une grande peur d'autre part :

Les journées du 23 au 26 juin 1848 constituent une rupture dans l'idée de la République au XIXe siècle. Elles ne sont pas seulement l'occasion

³⁹⁷ HAYAT (Samuel), *1848 : Quand la république devient révolutionnaire*, Paris, Seuil, 2014, 404 p.

d'une victoire militaire d'un camp sur un autre, au cours d'une guerre civile qui ne serait finalement pas qu'un affrontement partisan continué par d'autres moyens. Elles marquent l'avènement fondateur de la République comme règne de l'élection, et parallèlement le *refoulement* voire la *forclusion*, d'une certaine interprétation de la République. [...] Le thème du double, qui a permis de saisir la construction conjointe et antagoniste de la République modérée et de la République démocratique et sociale, l'une comme régime, l'autre comme promesse prend alors un sens tout à fait différent. Le double de la République n'est plus la République rêvée, celle de la fraternité, mais un véritable cauchemar. Impossible alors de dire, entre l'espoir et la tuerie, où se situe la République réelle. La question n'est pas vaine de savoir si la vérité de la République est dans la perspective d'une émancipation radicale, dans la mise en œuvre raisonnée du suffrage universel ou dans la violence extrême des massacres de juin, qui font écho aux méthodes de la conquête coloniale, s'exerçant cette fois-ci sur des barbares de l'intérieur.³⁹⁸

Dans son essai, *Le Spleen contre l'oubli*, Dolf Oehler montre l'impact des journées révolutionnaires de juin 1848 sur les écrivains et les artistes de la période, et la difficulté pour eux d'en exprimer la violence. Oehler questionne le puissant phénomène de refoulement qui a rendu l'évènement pratiquement *indicible*. Encore faut-il noter que l'horreur est tout autant ressentie face au sang versé qu'elle est la conséquence d'une terreur :

La bourgeoisie n'avait pas seulement peur de l'effondrement de l'ordre public, mais représentait aussi de l'horreur suscitée par la libération des émotions, les passions débridées, par les prostituées et les femmes de petite vertu, par l'explosion du mal sorti des réseaux d'égouts souterrains de Paris par la menace des classes dangereuses.³⁹⁹

Victor Hugo en « fanatique de la réconciliation »⁴⁰⁰ qu'il serait selon Oehler, aurait-il occulté 1848 voire aurait-il nié la violence et les massacres ? L'action de Victor Hugo entre

³⁹⁸ *Ibid*, p. 335-336.

³⁹⁹ HARVEY (David), *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012, p. 416.

⁴⁰⁰ OEHLER (Dolf), *Le Spleen contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 165.

février et juin 1848 a déjà été largement débattue. À la croisée des chemins, il est à la fois opposé aux insurgés de juin 1848 — qu’il assimile à des fauteurs de guerre civile — et horrifié par la répression dont ils sont victimes, ce qu’il exprimera plus tard dans un des poèmes des *Châtiments* :

Lorsque les citoyens, par la misère aigris,
Fils de la même France et du même Paris,
S’égorgent ; quand, sinistre, et soudain apparue,
La morne barricade au coin de chaque rue
Monte et vomit la mort de partout à la fois,

Tu dois y courir seul et désarmé ; tu dois
Dans cette guerre impie, abominable, infâme,
Présenter ta poitrine et répandre ton âme,
Parler, prier, sauver les faibles et les forts,
Sourire à la mitraille et pleurer sur les morts ;
Puis remonter tranquille à ta place isolée,
Et là, défendre, au sein de l’ardente assemblée,
Et ceux qu’on veut proscrire et ceux qu’on croit juger.⁴⁰¹

Il y a dans ce poème un présupposé qui travaille toute l’œuvre de Victor Hugo comme le remarquait Anne Ubersfeld : « la raison d’État n’est pas un absolu. L’autorité n’est jamais que relative et il y a toujours, face à la société, quelque chose qui peut s’opposer à elle et qui a droit »⁴⁰². En choisissant *Les Misérables* pour titre plutôt que *Les Misères*, Victor Hugo fait le choix des êtres plutôt que du concept. Au phénomène social, Hugo préfère son incarnation dans l’humanité, dans ceux qui sont les misérables. Les injustices sont vécues plus que théorisées comme il le proclamait à la tribune de l’Assemblée nationale en juin 1848 :

⁴⁰¹ HUGO (Victor), *Les Châtiments*, « Ce que le poète disait en 1848 », Paris, Flammarion, 2018, 476 p.

⁴⁰² UBERSFELD (Anne), « Victor Hugo, homme de théâtre », in *Lectures de Hugo*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, p. 114.

La question, depuis de longues années déjà, est dans les détresses du peuple [...] dans l'ouvrier qui n'a qu'une chambre où il manque d'air, et une industrie où il manque de travail, dans l'enfant qui va pieds nus, dans la malheureuse jeune que la misère ronge et que la prostitution dévore, dans le vieillard sans asile, à qui l'absence de la providence sociale fait nier la providence divine ; la question est dans ceux qui souffrent, dans ceux qui ont froid et qui ont faim. La question est là.⁴⁰³

Ainsi, Hugo prend-il le contrepied de son époque qui tend à réguler la misère par l'imposition d'un ordre juridique de plus en plus contraignant. Le romancier s'en prend à la loi parce qu'il veut la justice. L'occasion lui est donnée de saisir et discuter un phénomène proprement contemporain, l'émergence d'un ordre juridique régentant l'ordre politique et social :

La question des normes et la loi, de la reconstruction d'un ordre juridique stable après les bouleversements révolutionnaires a été particulièrement obsédante. Longtemps considéré comme le « cadre lointain de processus sociaux qui le dépassaient », le droit est désormais l'objet d'une attention nouvelle. Il est de plus en plus pris au sérieux comme un « ordre symbolique structurant » et « agissant » qui modèle les relations entre l'État et la société.⁴⁰⁴

Javert est, comme nous le verrons plus loin, rouage et acteur de cet ordre « structurant » : « Ce qui le motive, c'est la loi, jamais la justice ou la vérité »⁴⁰⁵. Il est l'incarnation de cette pénalité implacable, qui est une malédiction pour ceux qui la subissent. Pour Valjean, Javert avait « le visage d'un démon qui vient de retrouver son damné »⁴⁰⁶. L'inspecteur émerge ainsi comme un symptôme de son temps, les deux se rejoignant dans une obsession partagée, celle du crime : « L'observer, le punir, le résorber constituèrent des préoccupations majeures, que justifiait aux yeux des contemporains le sentiment d'une

⁴⁰³ HUGO (Victor), *Politique*, Œuvres complètes, édition Bouquins, Paris, 2003, pp. 170-171.

⁴⁰⁴ FUREIX (Emmanuel) et JARRIGE (François), *La modernité désenchantée : relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, p. 300.

⁴⁰⁵ KALIFA (Dominique), *Crime et Culture au XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 108.

⁴⁰⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, VIII, 4, p. 318.

criminalité chaque jour plus envahissante»⁴⁰⁷, affirme encore l'historien Dominique Kalifa, dans son étude *Crime et culture au XIXe siècle*.

La question de la justice et de son rapport au droit et à la loi est évidemment présente de façon récurrente dans l'œuvre hugolienne. Du *Dernier jour d'un condamné* à *L'Homme qui rit* à de nombreux discours politiques en passant par des dessins, l'ombre de l'échafaud et de la peine sera omniprésente, ce « grand péril [...] presque le seul péril [...] la victoire de la loi sur le droit »⁴⁰⁸. Signalons ici que la scène d'ouverture de la version télévisée de l'adaptation de Robert Hossein s'ouvre sur une scène de décapitation qui horrifie l'évêque Myriel. Cette puissante scène n'a malheureusement pas été retenue dans la version exploitée en salles. À regret, car en effet, Robert Hossein avait réussi de façon saisissante à exprimer l'un des enjeux du roman : *Les Misérables* ne dérogent pas à l'obsession hugolienne de la pénalité. Les personnages principaux du roman, Myriel, Valjean, Thénardier, Javert, Fantine, Gavroche, Marius sont tous partis liés avec la loi. Selon René Journet et Guy Robert, c'est même ce qui motive leur genèse :

Ce qui intéresse d'abord Hugo lorsqu'il crée les personnages des *Misères*, c'est leur rapport avec la société beaucoup moins considérée comme structure que comme appareil des lois répressives. Cet appareil les uns l'acceptent plus ou moins tacitement, ou s'en font les défenseurs. Les autres en sont les victimes.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁰⁸ HUGO (Victor), *Politique, op. cit.*, p. 828.

⁴⁰⁹ JOURNET (René) et ROBERT (Guy), *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, Éditions Sociales, 1964, p. 36.

« Il fait noir dans le malheur, il fait plus noir encore dans le crime »⁴¹⁰, écrit Hugo et qui mieux que Jean Valjean, Jean *Vla* Jean, Jean *Voila* Jean pour nous y faire pénétrer : « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres/J'ai vu l'ombre infinie où se perdent les nombres/J'ai vu les visions que les réprouvés font »⁴¹¹.

Dans son étude sur le crime dans l'œuvre de Victor Hugo, Paul Savey-Casard nous invite à redécouvrir les discours parlementaires immédiatement postérieurs aux événements de juin 1848. Selon lui, « Victor Hugo s'en prend à la *notion de loi* et établit peu à peu une *antithèse vraiment révolutionnaire*. La loi actuelle c'est l'injustice, voire le crime. C'est l'injustice puisque [elle] ne se soucie pas du bien commun des citoyens. C'est le crime puisque [elle] dispose de la vie des hommes, comme en dispose l'assassin »⁴¹². Victor Hugo pose son regard sur ceux qui sont *sous la loi, hors la loi*, la conteste comme il le fera plus tard à l'occasion de l'étrange dialogue entre le royaliste Lantenac et le « caïman » — c'est-à-dire le mendiant — de Tellmarch dans *Quatrevingt-Treize* : « J'ai vu que vous étiez hors la loi. Qu'est-ce que c'est que cela la loi ? On peut donc être dehors. Je ne comprends pas. Quant à moi, suis-je dans la loi ? Suis-je hors la loi ? Je n'en sais rien. Mourir de faim, est-ce être dans la loi ? »⁴¹³. La parole transgressive de Tellmarch résonne dans toute l'œuvre hugolienne. C'est la voix de « *ce qui a droit* » face au Droit, de la justice contre la loi. C'est aussi, comme le fait justement remarquer Philippe Dufour, une langue contre une autre, la langue du juste contre celle du prétoire : « les romans se réécrivent

⁴¹⁰ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., IV, VII, 1, p. 427.

⁴¹¹ HUGO (Victor), *Les contemplations*, Livre V, Chapitre 3.

⁴¹² SAVEY-CASARD (Paul), *Le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, P.U.F., Paris, 1956, p. 364.

⁴¹³ HUGO (Victor), *Quatrevingt-Treize*, Œuvres complètes, Tome III, Paris, Bouquins, p. 790.

quand il s'agit de transcrire l'éloquence du barreau, montrant ainsi dans la durée interne de l'œuvre une langue fixée, une rhétorique *ne varietur*. Ce n'est pas dans les prétoires que résonne la parole du juste : parmi les Amis de l'ABC, Bahorel a pour devise "avocat jamais"⁴¹⁴. Jamais ? Non, s'il s'agit de transformer le silence en parole contre : « Le peuple est un silence. Je serai l'immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets »⁴¹⁵. Nous verrons notamment à travers l'épisode du procès Champmathieu comment Victor Hugo et les adaptateurs de son texte mènent le procès de l'appareil judiciaire, qui parle pour ne rien dire, qui n'entend rien, ne veut rien voir de cet en-dehors du monde qu'est la misère. Ce qui rend Champmathieu inaudible, c'est peut-être sa langue de paysan *qui fourche* — quoique juge, jurés et avocats pourraient sans doute s'en accommoder en tendant l'oreille — mais c'est surtout parce que ses propos ne sont pas en congruence avec l'espace judiciaire. Le droit pour les misérables, ce n'est le droit pour *plus personne*. Mais ce qu'Hugo laisse entendre par le personnage de Champmathieu est une parole en résistance, qui refuse de se laisser réduire : « "un droit est un volcan", une force explosive de refus, de résistance à toutes les oppressions, d'affirmation de la liberté dans la démocratie »⁴¹⁶. Josette Acher remarque à juste titre que le droit hugolien est tellurique, se plaçant ainsi dans la tradition ouverte par René Journet et Robert Guy. Ces derniers affirmaient au sujet des paroles de Champmathieu, qu'elles étaient « de la lave [dont elles] ont le caractère éruptif, peut-être aussi le danger, dessinant [...] l'au-delà des limites que

⁴¹⁴ DUFOUR (Philippe), « De la langue aux langages : *Les Misérables* », *Victor Hugo et la langue : Colloque de, août 2002*, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Rosny Sous-Bois, Bréal, 2005, p. 306.

⁴¹⁵ HUGO (Victor), *L'Homme qui rit*, Œuvres complètes, Romans III, Paris, Robert Laffont, p. 757.

⁴¹⁶ ACHER (Josette), « Hugo combattant de la république universelle », *Lez Valenciennes*, n° 11, 1986, p. 14.

la société ne peut ni ne veut connaître [puisqu'elles font] entendre les voix qui pourraient venir de l'ombre »⁴¹⁷.

En fait, ce qu'affirme Champmathieu, « C'est un droit de démolition compliquée de colère, un droit incomplet, mais sublime qui dégage toutes les inconnues sociales. C'est la lutte pour le droit à la personne »⁴¹⁸ et justement, c'est ce que le droit nie, car il « n'est plus seulement un appareil de fictions et de règles juridiques, mais une force motrice constitutive des tares de la société »⁴¹⁹. Si juges et jurés restent sourds au plaidoyer de Champmathieu, c'est parce qu'il n'est nullement question de droit de la personne au Palais de Justice d'Arras. Dans un passage non publié du roman et exhumé par Pierre Albouy, l'auteur donne à comprendre ce que l'autorité voit en le criminel : « *Bêtes aussi, mais sauvages*, les ennemis de Javert, auxquels *il donne la chasse* dans les bas-fonds de l'enfer social que décrit un long texte du *Reliquat*, « la bestialité des vices se manifeste ; le méchant rugit, l'hypocrite miaule ; les visages humains se dilatent en faces léopards » »⁴²⁰. Champmathieu, c'est Valjean, et Valjean, c'est la bête : « en effet, ses évasions réitérées seraient inexplicables, si elles étaient le fait d'un être raisonnable, d'un homme ; mais elles ne sont que la réaction spontanée de la bête »⁴²¹. Ce regard déshumanisé est aussi porté sur

⁴¹⁷ JOURNET (René) et ROBERT (Guy), *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, Éditions Sociales, 1964, p. 107.

⁴¹⁸ STORA-LASSANNE (Anne) : « L'étincelle du droit dans *Les Misérables* », in *Hugo politique*, Actes du colloque de Besançon (11-13/12/2002), sous la direction de Jean-Claude Caron et Anne Stora-Lassane, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004, p. 96.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 102-103.

⁴²⁰ ALBOUY (Pierre), « Des hommes, des bêtes, des anges », in *Hugo dans les marges*, Genève, Édition Zoé, 1985, p. 50.

⁴²¹ ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, p. 159.

les forçats, comme le rappelle l'historien Sylvain Rappaport dans sa grande étude sur le bain post-révolutionnaire :

Or ce ne sont pas des hommes que les forçats voient se refléter dans le miroir que constitue l'œil des badauds amassés sur la route. Mais comment ces derniers pourraient-ils véritablement percevoir leurs semblables sur les haquets quand la chaîne, par ses pratiques, brouille les codes, impose des tableaux générant la confusion dans les esprits ? Sont-ce bien des hommes qu'elle transporte ou des êtres hybrides, évoluant aux marges de plusieurs mondes ? Les images qu'elle donne à voir ne concordent pas avec l'idée que l'on veut avoir de l'être humain. Le triangle de fer que l'on scelle au cou des galériens n'est pas sans rappeler à certains observateurs le collier qui enserme celui des esclaves noirs dans les plantations américaines. Surgit ainsi la vision d'un être à qui l'on refuse le statut d'homme.⁴²²

Comme nous l'avons vu dans notre première partie, Victor Hugo s'est montré particulièrement sensible à la question de l'esclavage et à l'abolitionnisme au cours de ces années 1860-1862 — la guerre civile qui s'annonce puis qui éclate aux États-Unis d'Amérique eut sans doute un impact sur les pages consacrées à John Brown. Dans une lettre destinée à la veuve d'Octave Grand, abolitionniste, guadeloupéen et cité par Léon-François Hoffmann, il affirme : « Dans l'esclave vivant, l'homme est mort. Ce qui reste, ce qui survit, c'est *la bête de somme*⁴²³ tant qu'elle obéit, *bête des bois*⁴²⁴ quand elle se révolte »⁴²⁵. Le parallèle avec Valjean, le forçat, est frappant : « Le propre des peines de cette nature, dans lesquelles domine ce qui est impitoyable, c'est-à-dire ce qui est abrutissant, c'est de transformer peu à peu, par une sorte de transfiguration stupide d'un

⁴²² RAPPAPORT (Sylvain), *La chaîne des forçats, 1792-1836*, Aubier, Collection Histoire, Paris, 2006, p. 252.

⁴²³ C'est nous qui soulignons.

⁴²⁴ C'est nous qui soulignons.

⁴²⁵ HOFFMANN (Léon-François), « Hugo, les noirs et l'esclavage », *Francofonie*, XVI, n° 31, automne 1996, p. 87.

homme en une bête fauve. Quelquefois en bête féroce»⁴²⁶. Les analogies ont souvent le charme de l'évidence et parfois ce charme est trompeur. Le lecteur du XXI^e siècle sera sans doute sensible à plus d'un aspect de cette œuvre gigantesque que sont *Les Misérables*. Mais ce que le roman dit de la peur, de cette grande inquiétude sociale, nous semble être un de ses aspects les plus contemporains. Il est difficile de ne pas reconnaître ici des sociétés contemporaines, notamment nord-américaines et européennes, dans ces quelques lignes de l'historien Dominique Kalifa :

L'accélération des flux migratoires, les transformations des cadres du travail industriel ou l'apparition de formes inédites de pathologies urbaines suscitent chez de nombreux contemporains des inquiétudes inédites. Le sentiment de brouillage, d'inintelligibilité se conjugue avec la peur sociale, suscitant un intense mouvement d'auto-analyse et le désir de réordonner une société devenue illisible.⁴²⁷

Et pourtant, c'est bien du temps des *Misérables* qu'il s'agit dans cette citation. En effet, s'il est une nouvelle figure — ou plutôt l'actualisation d'une figure ancienne —, c'est celle du « barbare ». L'Attila des temps modernes ne vient plus des steppes d'Asie, il n'a pas l'exotisme du cannibale des îles lointaines, il n'est plus ce brigand de grand chemin qui terroriserait les routes et les forêts de l'Ancien Régime. Il n'a jamais été aussi proche et partant de là, inquiétant :

Pensés comme une population fondamentalement hostile et inassimilable, prolétaires et plébéiens sont alors représentés comme des hordes sauvages et déferlantes. Alors que les historiens relisent l'épisode des grandes invasions et la naissance du Moyen Âge, journalistes et publicistes diffusent l'image d'une civilisation en crise, bourrelée de

⁴²⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, II, 7, pp. 115-116.

⁴²⁷ KALIFA (Dominique), *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 109.

frayeurs obsidionales, menacée par l'assaut des nouveaux barbares, prolétaires, criminels et exclus.⁴²⁸

Pourtant, c'est par ces « barbares » que la loi s'accordera à la justice — et c'est bien en cela que Hugo veut que son roman soit un rappel et un antidote aux déchirements de 1848 — : « une idée essentielle aux *Misérables* : le droit réside au plus profond du peuple, dans sa partie encore à peine consciente »⁴²⁹. À la perception d'un peuple mortifère s'oppose celle d'un peuple agonisant. Nous ne serons pas les premiers à souligner à quel point il est significatif dans l'imaginaire hugolien que l'expérience au bagne soit celle d'une noyade : le forçat « sent qu'il devient l'abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à la noyer [...]. Il semble que toute cette eau sort de la haine. [...] La mer c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère »⁴³⁰. Dans son étude sur le droit chez Honoré de Balzac, Victor Hugo et Jules Renard, Anne Tessier-Esminger fera sienne cette métaphore : « la société abrite des cryptes où se réitère en se reproduisant une population bloquée par son statut animal, et comme en état d'apnée historique. Sous un régime censitaire, cette population est l'inverse exact de l'électorat »⁴³¹. La lecture des *Misérables* invite donc à un retournement dialectique, à un détour par les ténèbres. Les adaptations cinématographiques américaines se sont-elles saisies de cette invitation ?

⁴²⁸ KALIFA (Dominique), *Crime et Culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 47.

⁴²⁹ JOURNET (René) et ROBERT (Guy), *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, p. 13.

⁴³⁰ HUGO, Victor, *Les Misérables*, *op. cit.*, I, I, II,8, p. 119.

⁴³¹ TESSIER-ESMINGER (Anne), *La beauté du droit*, *op. cit.*, p. 135.

Chapitre 8

8 Le misérable est un vagabond

La tradition des adaptations des *Misérables* remonte à cet évènement fondateur — et oublié — que fut le premier film d’Albert Capelanni pour Pathé et intitulé *Le Chemineau* en 1905. Avant que ce court film ne soit retrouvé et restauré, on a parfois cru que c’était là une adaptation du drame de Jean Richepin⁴³². En effet, en 1913, Capelanni offrit une adaptation d’un autre drame de Richepin, *La Glu*. Tout le monde avait à l’esprit l’adaptation des *Misérables* de 1913. Nous n’avons pas malheureusement pas eu accès à cette version que Lucien Logette a analysée dans un article détaillé paru dans la revue d’histoire de cinéma *1895*⁴³³. Pendant de longues années, *Le Chemineau* (1905) n’avait pas été disponible et en l’absence de copie visible, le lien avec le roman n’avait pas été fait. Et pourtant, dans cette courte bande, le cinéaste présente en quelques séquences le célèbre épisode de l’arrivée d’un Jean Valjean hirsute dans une petite ville hostile, puis sa rencontre avec Myriel, un évêque qu’il va nuitamment dépouiller de quelques pièces de son argenterie avant de prendre la fuite. Ce petit film de 5 minutes se conclut par l’arrestation de Jean Valjean. C’est notre premier regard sur un Jean Valjean de cinéma et c’est aussi son premier regard vers la caméra et les spectateurs.

⁴³² Un drame en 5 actes présenté à la scène en 1897.

⁴³³ LOGETTE (Lucien), « De l’écrit à l’écran, *Les Misérables* », *1895*, hiver 2012, n° 68, pp. 55-65.

Cette histoire de chandeliers et d'évêque aura un bel avenir cinématographique. C'est bien là le point de départ de la longue série d'adaptations américaines et françaises. Peu d'adaptations de notre corpus échappent à cette logique. Nous l'avons vu dans la première partie, la soviétique de 1937 se concentre sur d'autres enjeux et il aura été très surprenant qu'un évêque y fût un héros. Celle de Marcel Bluwal se singularise aussi par sa très longue ouverture consacrée à la représentation d'un Paris pris par l'agitation sociale et politique de 1832, Jean Valjean n'apparaissant à l'écran que plus de 40 minutes après le début de la retransmission, un choix qui a dû déconcerter de nombreux téléspectateurs.

Dans un matériau aussi dense que celui des *Misérables*, une des raisons pour que ces scènes de la rencontre entre les deux hommes, le forçat et le clerc, forment le noyau minimal des adaptations, le plus petit dénominateur commun entre toutes, dépend sans doute du fait qu'elles sont essentielles à la construction du personnage de Valjean, et à sa « rédemption ». Mais on s'arrête en si bon chemin sans utiliser la scène du vol du Petit Gervais, qui constitue le tournant dans le roman, et pourtant c'est ce crime qui conduit Jean Valjean à quitter ce bagné permanent qu'est son passeport jaune, crime qui fera de lui « [ce] relaps, un forçat en rupture de ban » que Javert ne cesse de poursuivre. C'est la peur du vagabond, du marginal, de ces crimes commis au plus profond de la nuit et qui vient hanter les salles obscures. Dans son recueil d'articles intitulé *Les ombres de l'histoire, Crime et Châtiment au dix-neuvième siècle*, Michèle Perrot revient sur la construction de cette figure du vagabond, dans les années 1890/1910 : « Le vagabond ne peut vivre que de prélèvements sur la nature ou la propriété, de cueillette ou de vol. Il braconne, chaparde ;

au besoin, il tue »⁴³⁴, et elle cite le Docteur Pagnier, dans son étude au titre sans ambiguïté, *Un déchet social : le vagabond* (1910) : « Le vagabondage mène au crime [...] les criminels ont une véritable propension à errer... Presque tous les voleurs de profession sont des nomades, ils n'ont de goût que pour la vie d'aventure, la vie irrégulière »⁴³⁵. Le court-métrage de Capelanni — ou du moins la version que nous connaissons aujourd'hui — se conclut par l'arrestation de Valjean. Le retournement final de l'épisode, où Myriel innocente Valjean et transforme le vol des chandeliers en don, est curieusement absent. En l'état actuel des connaissances sur ce film, il nous est difficile de savoir si un fragment reste manquant ou si le cinéaste a délibérément placé le spectateur face à l'alternative suivante : le contentement de voir le vagabond puni par les gendarmes ou le désir du spectateur de se raconter la suite de l'histoire. Le film est suffisamment transparent pour qu'un public familier du destin de Jean Valjean puisse se « remémorer » cet épisode bien connu du roman même s'il est absent de l'écran. Cette hypothèse est séduisante, mais elle serait moins opérante sur un public plus distant de l'œuvre originale. Là où Capelanni a peut-être choisi l'ellipse, les premiers producteurs américains des *Misérables* choisiront l'emphase. Contemporaines de cette version de Capelanni, les premières adaptations américaines n'auront d'ailleurs pas pour titre *Les Misérables* (et encore moins *Le Chemineau*). Il nous faut rappeler que parmi ces premiers films de l'ère du cinéma muet des *Misérables*, deux sont intitulées *The Bishop's Candlesticks*⁴³⁶ (*Les chandeliers de l'évêque*), et qu'une autre

⁴³⁴ PERROT (Michèle), *Les ombres de l'Histoire. Crime et châtement au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2001, p. 318.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *The Bishop's Candlesticks* de Herbert Breton (1913) et *The Bishop's Candlesticks* de Norman McKinnel (1929).

a pour titre *Le pardon du forçat*⁴³⁷. Près de quarante années plus tard, soulignons que Lewis Milestone fait lui-même référence à son adaptation des *Misérables* sous cette dénomination. Se remémorant les conditions de production de celle de 1953 dans un livre d'entretiens, Milestone confiait qu'il avait cherché à s'écarter du fil narratif dit des « Chandeliers de l'évêque » et qu'il en avait débattu avec ses producteurs, dont le fameux Daryl Zanuck⁴³⁸. L'intention des premiers producteurs hollywoodiens se manifeste dans le choix des titres des versions muettes — dénomination qui perdure au moins jusqu'aux années cinquante comme on le voit avec Lewis Milestone. Cette dimension est sans doute un peu oubliée, car d'une part ces premiers films sont probablement perdus à jamais et d'autre part nous avons une inclination naturelle à penser que les films adaptés des *Misérables* ont inmanquablement pour titre... *Les Misérables*, ce qui est généralement vrai dans les versions parlantes mais qui l'est moins dans les versions muettes, comme nous l'avons vu. De même, le titre d'une même version peut changer selon l'époque et/ou le pays d'exploitation, comme c'est le cas de la version de Milestone, exploitée en France sous le titre *La Vie de Jean Valjean*.

Les adaptateurs américains ont une préférence marquée pour faire de Valjean le seul et unique héros, voire le seul et unique « misérable », un misérable dont la caractéristique principale est d'être la victime d'une machine judiciaire obtuse. C'est ainsi

⁴³⁷ L'auteur de ce film est Franck Lloyd (1918).

⁴³⁸ Selon les mots du cinéaste lui-même dans un livre d'entretien postérieur : « I pleaded with them: "there are fifteen other stories much better than "The Bishop's Candlesticks". Why do it again? The book has marvellous things. Take for instance, little Gavroche during the Revolution – this kid's story has something". They wouldn't listen. So, having exhausted all your intellectual arguments, you go in saying: "Oh, for Christ's sake, it's just a job – I'll do it and get it over with" », cité dans HIGHAM (Charles) et Joel GREENBERG (Joel), *The Celluloid Muse: Hollywood Directors speak*. New York, 1972, New American Library, 1972, p. 191.

que le personnage Docteur Richard Kimble, mieux connu sous le nom du *Fugitif*, héros de trois séries et d'une adaptation cinématographique depuis son apparition télévisée en 1963⁴³⁹, est souvent considéré comme un descendant de Jean Valjean, montrant l'efficacité transfictionnelle du personnage forgé par le cinéma hollywoodien.

Quiconque a visionné des films ou des séries américaines sait que policiers, juges, détectives, malfrats et maffieux, accusés coupables et innocents sont les héros préférés d'Hollywood. C'est ici que s'est inventé un genre pratiquement inconnu ailleurs : le film de procès. En effet, la justice est au cœur des débats politiques de la société américaine, « [elle] est une société gouvernée par le droit », rappelle Jean-Pierre Lasalle⁴⁴⁰, probablement plus que toute autre société. Il est donc logique que les adaptateurs américains des *Misérables* aient développé une sensibilité particulière à la thématique de la justice — ou plutôt de l'iniquité du pouvoir judiciaire — qui se présente dans le roman. Ce thème est annoncé dès les premières lignes de la préface de 1862 : « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale, créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers [...] des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles »⁴⁴¹.

L'adaptation de Boleslawski (1933) a la particularité d'avoir mis au centre de l'intrigue cette revendication, éludant la problématique républicaine. L'idéal républicain et révolutionnaire des insurgés cohabite avec cette aspiration à une justice équitable dans les

⁴³⁹ La série originale a été diffusée entre 1963 et 1967 et elle a connu deux remakes en 2000 et 2020 ainsi qu'une adaptation filmique avec le comédien bien connu Harrison Ford (1993).

⁴⁴⁰ LASALLE (Jean-Pierre), « Pouvoir judiciaire et subversion politique aux États-Unis », in, Jean-Robert Rougé, Michel Antoine, *L'anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954*, op. cit., p. 93.

⁴⁴¹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., p. 19.

adaptations de Milestone et de Billie August, comme nous le verrons plus avant dans cette deuxième partie. Mais la transformation effectuée par Boleslawski est si profonde et si radicale qu'elle éloigne suffisamment l'adaptation de l'œuvre source pour qu'on s'y arrête longuement. Les hypothèses, permettant d'explicitier les motivations de cette transformation, sont de deux ordres : les contingences de la production cinématographique d'une part, le poids de l'héritage social et culturel nord-américain et la situation historique particulière du début des années trente, d'autre part.

L'utilisation de la volonté de réforme de l'appareil judiciaire, comme moteur de l'action de Marius et de ses camarades, peut être une réponse conjoncturelle : celle d'un studio — la Twentieth Century Pictures, société productrice du film de Boleslawski — à un autre, la jeune compagnie Warner fondée au mitan des années vingt. En effet, cette dernière s'est lancée, au début des années trente, dans la production de films à caractère sociaux. Elle finance « une série de “topical films” sur la Dépression, le racisme, l'action de la justice »⁴⁴². En effet, et ce malgré la crise, le cinéma reste extrêmement populaire et doit répondre aux attentes d'un public sensibilisé par les conséquences humaines de la dépression, comme l'indique l'historien américain de la dépression Norbert S. Mc Elvaine :

During the depths of the depression in the early thirties an average of 60 to 75 million movie tickets were purchased every week. Although part of this remarkable figure represented repeat customers, the number itself correspond to more than 60 percent of the entire American population. [...] Up to a point, films producers had to reflect changes in popular attitudes. They were guided by the profit motive and so had an incentive to give moviegoers what they wanted to see.⁴⁴³

⁴⁴² MARTIN (J-P.), ROYOT (D.), J-L BOURGET (J.-L.), *Histoire de la culture américaine*, op. cit. p. 36.

⁴⁴³ « Au plus profond de la crise, au début des années trente, une moyenne de 60 à 75 millions de billets de cinéma était achetée chaque semaine. Bien qu'une part de cet impressionnant chiffre représente des consommateurs assistant à plusieurs séances, le nombre lui-même représente plus de soixante pour cent de l'ensemble de la population américaine. Jusqu'à un certain point, les producteurs devaient prendre en compte

En 1932, un de ces « topical films » rencontre un succès particulièrement marquant : *I was a fugitive from a chain gang* de Mervyn Le Roy⁴⁴⁴. Ce film de la Warner est « admirable plaidoyer contre les conditions pénitentiaires »⁴⁴⁵, selon François Guérif dans son ouvrage *Le Film noir américain*. L'intrigue utilise des ressorts dramatiques proches de ceux de la première partie de la vie de Jean Valjean : un homme injustement condamné subit un système carcéral brutal. Il s'évade, change d'identité pour devenir un homme d'affaires respectable afin de retrouver sa dignité. Mais cette réhabilitation sera insuffisante aux yeux des autorités et le héros malheureux devra finalement affronter ceux qui le poursuivent. Finalement, écrasé par le ressentiment et révolté par l'absence de pardon, il explosera dans une colère très proche de celle du Valjean du début du roman⁴⁴⁶ : « *the state's promise didn't mean anything ! It was all lies ... Their crimes are worse than mine, worse than anybody's here. They're the one who belong in chains, not me !* »⁴⁴⁷.

L'écho du film — inspiré de l'autobiographie de Robert Burns *I was a fugitive from a Georgia Chain gang* — de Le Roy « contribua à faire voter dans plusieurs états des réformes pénitentiaires »⁴⁴⁸, montrant à l'écran une réalité dénoncée au début des années trente par des journalistes comme Emmanuel H. Lavine, pour qui « le seul endroit où

les changements d'attitude du public populaire. Ils étaient motivés par le profit et avaient donc une inclination à donner au public ce qu'il voulait » ; Norbert S. Mc Elvaine, *The Great Depression*, Times Books, New York, 1984, p. 208.

⁴⁴⁴ Ce film est intitulé, dans sa version française, *Je suis un évadé*.

⁴⁴⁵ François GUERIF (François), *Le Film noir américain*, Paris, Éditions Denoël, 1999, p. 76.

⁴⁴⁶ « [...] il jugea la société et la condamna. Il la condamna à sa haine » in, *Les Misérables, op. cit.*, I, II, 7, p. 112.

⁴⁴⁷ « La promesse de l'état ne signifiait rien ! Cela n'était que des mensonges... Leurs crimes sont pires que les miens, pires que ceux de n'importe qui ici. Ce sont eux que l'on devrait enchaîner, pas moi » ; cet extrait d'un des dialogues du film est reproduit par Norbert S. Mc Elvaine, in, Norbert S. Mc Elvaine, *The Great Depression, op. cit.*, p. 214.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 83.

aucune protection ne lui [le citoyen américain] soit garanti est le poste de police... Une fois passées les lumières vertes, vous êtes au-delà de la loi »⁴⁴⁹. Au-delà de l'exemple particulier de ce film, la dénonciation de l'injustice est un des thèmes politiques les plus facilement abordés par les studios ainsi que le soulignent Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon :

Les studios savaient à l'occasion renoncer à l'imagerie pour produire des œuvres qui abordent de façon réaliste et critique certains aspects moins souriants de l'expérience américaine : l'erreur judiciaire « historique » due aux préjugés (*The Prisoner of Shark Island*), la « justice expéditive » représentée par la critique du lynchage dans *The Ox-Box incident*.⁴⁵⁰

De plus, des films comme *I was a fugitive...* permettent aux producteurs d'assurer une relève aux films de gangsters. Le succès de ces films ne se dément pas. Il ne s'agit donc pas de répondre aux attentes du public, mais bien de se mettre en conformité avec le fameux « code Hays »⁴⁵¹. En effet, sous la pression de certains hommes politiques et de puissantes ligues de vertu, l'industrie du cinéma se dote en 1931 d'un code de conduite qui indique aux cinéastes la voie à suivre en ce qui concerne les « crimes contre la loi » : « leur représentation ne doit inspirer ni la sympathie ni le désir d'imitation »⁴⁵². Dès son préambule, le code de production annonce une rupture impérative : « Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, "wrong-doing", evil or sin »⁴⁵³.

⁴⁴⁹ LAVINE (Emmanuel), *Le Troisième Degré. Méthodes de la police américaine*, Paris, Gallimard, 1933 ; cité in François Guérif, *Le film noir américain*, op. cit., p.83.

⁴⁵⁰ TAVERNIER (Bertrand), COURSDON, *Cinquante ans de Cinéma américain*, Paris, Nathan, 1991, 2 tomes, 1268 p.

⁴⁵¹ Hays était le président de la M.P.P.D. (Motion Pictures Producers and Distributors of America).

⁴⁵² Extrait du Code de Production adopté le 31 mars 1930.

⁴⁵³ « Désormais, la sympathie du public ne doit plus aller du côté du crime, « d'attitudes condamnables », du mal ou du péché ». Nous traduisons, ici, l'adverbe « hence » par « désormais ». En ce qui concerne, les thèmes abordés et la façon de les traiter, il y a un avant et un après « code Hays ». Qu'ils le respectent ou qu'ils le contournent, ce code est dès lors une donnée à prendre en compte pour les créateurs.

Les criminels doivent être justement châtiés — « les coupables doivent payer », explique ainsi Marius dans le film de Boleslawski ; les criminels représentés positivement à l'écran doivent être, finalement, innocents : « by the mid thirties the very stars who had been criminals a few years before jumped over the “right side of the law” »⁴⁵⁴.

En ce qui concerne les liens entre *I was a Fugitive From A Chain Gang*, et *Les Misérables* de Boleslawski, il convient de noter que Daryl Zanuck était le bras droit de Jack Warner — au moment du tournage d'*I was a fugitive...* — et qu'il fut associé, en tant que producteur indépendant, au tournage des *Misérables*. Mais le film de Boleslawski ne peut être réduit à celui de copie mimétique d'un film à succès de son temps. Il fait écho à son époque, d'un point de vue historique et social, et non pas seulement du point de vue cinématographique. Ainsi, la lutte des étudiants s'apparente à la prise de conscience d'une partie de la société américaine du dysfonctionnement de son appareil judiciaire. En effet, en 1931, « la commission Wickersham pour la prévention du crime [...] concluait : “L'opinion publique doit mettre ces odieuses pratiques hors la loi. C'est une violation des traditions et des institutions américaines” »⁴⁵⁵. De plus, le film de Boleslawski se place sous le patronage de Victor Hugo pour justifier la place prépondérante accordée à la question judiciaire. Comme souvent, les adaptateurs de cette version des *Misérables* ont placé au début du film un carton annonçant le thème principal de l'œuvre adaptée. Ce carton, sous lequel est ajouté le paraphe de Victor Hugo, annonce aux spectateurs : « So long as there exists in this world that we call civilized, a system whereby men and women,

⁴⁵⁴ « À la moitié des années trente, les vraies stars qui avaient été des criminels quelques années auparavant, étaient passées du bon côté de la loi ». Norbert S. Mc Elvaine, *The Great Depression, op. cit.*, p. 215.

⁴⁵⁵ GUERIF, *Le Film noir américain, op. cit.*, p. 83.

even after they have paid the pond of the law, and expiated their offenses in full, they are hounded and prosecuted wherever they go — this story will not have been told in vain »⁴⁵⁶.

Nous reconnaissons ici la préface de 1862, dans une version expurgée des « trois problèmes du siècle, la dégradation de l’homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l’atrophie de l’enfant par la nuit »⁴⁵⁷, et dont le sens est réorienté : l’utilité de l’œuvre existera « tant qu’il y aura sur la terre ignorance et misère »⁴⁵⁸ pour Hugo, pour les adaptateurs elle perdurera jusqu’à l’existence d’une justice équitable. Tout l’esprit de l’adaptation de Boleslawski est compris dans cette altération de la préface. À la transformation sociale — dans laquelle la réforme de la justice a sa place — se substitue cette dernière comme objectif unique. Cette aspiration traverse le film comme nous le verrons avec des exemples précis, tirés de ressorts dramatiques tels les procès Valjean et Champmathieu, les conditions de vie au bagne ou encore le destin judiciaire et policier de Fantine. De plus, ce choix nous semble lié et explicité par les connexions avec la situation sociale des États-Unis du début des années trente. Ainsi, le plaidoyer de Jean Valjean lors de son procès renvoie à la condition de chômeur connue de millions d’Américains⁴⁵⁹. Notons que cette situation de chômage massif est assez proche de celle qu’a connue la France du début des années 1830, ainsi que le rapporte Odilon Barrot, un des représentants de la gauche républicaine : « Une foule d’ouvriers sans ouvrage se présente chaque jour

⁴⁵⁶ « Tant qu’il existera dans ce monde que nous appelons Civilisation, un système dans lequel des hommes et des femmes, bien qu’ayant payé le prix fixé par la loi, et ayant pleinement expié leurs fautes, sont traqués et persécutés où qu’ils aillent — cette histoire ne sera pas racontée en vain ».

⁴⁵⁷ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵⁹ Estimation du chômage aux États-Unis : de 3,25 à 4 millions de chômeurs en mars 1930, de 7,5 à 8 millions en mars 1931, de 11,25 à 12,5 millions en mars 1932 ; le sommet étant atteint en mars 1933 avec des estimations allant de 14,3 millions à 16 millions de chômeurs.

dans les mairies ou à l'Hôtel de Ville pour demander de l'occupation, et le besoin qui les tourmente les rend exigeants et irritables »⁴⁶⁰.

C'est un véritable déni de jugement auquel se livre Jean Valjean de Boleslawski : « Vous ne pouvez pas m'envoyer au bagne, vous ne savez pas ce que c'est d'avoir faim, d'être au chômage ». Celui-ci renvoie le poids de son larcin sur ses conditions d'existence : « j'ai marché 20 kilomètres pour trouver du travail » ; insiste sur son absence de choix : « on ne peut rester insensible à la faim d'un enfant ». Cette défense est plus démonstrative que le sobre exposé du roman : « Il arriva qu'un hiver fût rude. Jean n'eut pas d'ouvrage et la famille pas de pain. Pas de pain. À la lettre. Sept enfants. »⁴⁶¹. Mais ce plaidoyer se heurte à l'insensibilité de cette justice : « ce n'est pas notre problème » : ce qui conduit Valjean à la révolte. Celle-ci le pousse à crier cette faim, plusieurs fois de suite, lorsqu'on l'évacue de la salle d'audience. La cour est incapable d'entendre la détresse de Valjean. Ainsi, le plan d'ouverture de la scène débute par l'image d'une statue montrant une justice aux yeux bandés. Mais ici, ce n'est pas une justice impartiale que symbolise cette statue, c'est une justice aveugle comme nous le montre la suite de la scène — alors, comment peut-il en être autrement si l'on s'en tient à la description hugolienne : « l'appareil d'un procès criminel se développait avec sa gravité mesquine et lugubre »⁴⁶².

L'exercice de la justice se réduit au face-à-face entre la misère et un appareil judiciaire routinier, un thème présent dans le roman : « Les termes du code étaient formels. Il y a dans notre civilisation des heures redoutables ; ce sont les moments où la pénalité

⁴⁶⁰ FAURE (Alain), « Mouvements populaires et mouvement ouvrier à Paris (1830-1834), *Le Mouvement social*, juil.-sept. 1974, pp. 51-92.

⁴⁶¹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, II, 6, p. 107.

⁴⁶² *Ibid*, I, VI, 9, p.291.

prononce un naufrage. Quelle minute funèbre que celle où la société s'éloigne et consomme l'irréparable abandon d'un être pensant »⁴⁶³. Le tribunal est dissipé et ne semble pas montrer d'attention à l'affaire, « les juges ont l'air distraits, en robe usée, se rongant les ongles en fermant les paupières »⁴⁶⁴, écrivait Hugo. Dans le film de Boleslawski, leur attention n'est absolument pas nécessaire non plus, car les condamnés le sont d'avance dans cette justice parodique : « vous êtes coupables jusqu'à ce que vous prouviez le contraire » assène le juge au prévenu Valjean, opérant un singulier retournement des principes mêmes des bases juridiques selon lesquels la preuve de la culpabilité incombe à l'accusation. Mais il n'est pas besoin pour l'accusation d'étayer son point de vue, car cet appareil judiciaire est infaillible, comme l'affirme Javert à Madeleine-Valjean avant le procès Champmathieu : « il n'y a aucune erreur possible, il va être condamné ». L'aveuglement de la justice n'est pas de ne rien voir des accusés, mais de ne discerner que leurs apparences — ce que Hugo suggère par les propos rapportés d'un avocat au sujet de Champmathieu : « en voilà un qui a une mine de bandit. Rien que pour avoir cette figure-là, je l'enverrais aux galères »⁴⁶⁵. Lors du procès Champmathieu, où un huissier indique à Madeleine-Valjean, au sujet de celui-ci : « he is stupid [...] nothing can't be done for people like that. He's better off in prison »⁴⁶⁶. Dans la version de Milestone, cette idée est reprise lorsque Valjean cherche à disculper Champmathieu et qu'il interpelle Genflou : « That poor man can join you in the galley for life »⁴⁶⁷ ; celui-ci répond « He's already an idiot, what

⁴⁶³ *Ibid*, I, II, 6, p. 107.

⁴⁶⁴ *Ibid*, I, VI, 9, p. 292.

⁴⁶⁵ *Ibid*, I, VII, 7, p. 287.

⁴⁶⁶ « Il est idiot [...]. rien ne peut être fait pour des gens comme lui. Il est mieux en prison ».

⁴⁶⁷ « Ce pauvre homme peut te rejoindre au bagne pour la vie ».

difference does it make »⁴⁶⁸. En outre, avec Champmathieu, c'est aussi l'état d'ancien forçat qui pèse sur le jugement : « s'il n'avait pas été forçat, on aurait pu croire qu'il n'avait pas volé cette branche ». Les jugements effectués sur la base du passé présumé de l'accusé sont aussi dénoncés par Hugo « le nom de Jean Valjean l'accable et semble dispenser de preuve. Les procureurs du roi n'agissent-ils pas habituellement ainsi ? On le croit voleur parce qu'on le sait forçat »⁴⁶⁹.

Ce poids du passé, après la libération de Valjean, sera aussi dénoncé par les adaptateurs comme nous le verrons plus avant. Mais dans le procès Champmathieu, l'attitude de l'assistance est remarquable. Dans les trois films, elle est composée uniformément de bourgeois : ceux-ci se moquent de Champmathieu, s'esclaffent à chacune de ses interventions maladroites, à l'instar du public du roman qui « quand il eût fini [...] éclata de rire »⁴⁷⁰. Richard Polenberg nous rappelle qu'aux États-Unis dans ces années de crise « class membership determined virtually every aspect of an individual's life: the subjects one studied in high school [...], the way one was treated by the law »⁴⁷¹, une situation guère différente de celle affrontée par Champmathieu. Celui-ci n'est pas en mesure de se défendre face à ce tribunal, car, écrit Hugo : « Il était comme un idiot en présence de toutes ces intelligences rangées en bataille autour de lui, et comme un étranger au milieu de cette société qui le saisissait »⁴⁷².

⁴⁶⁸ « Il est déjà stupide. Quelle différence cela fait-il ? ».

⁴⁶⁹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, VI, 3, p.255.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, I, IV, 10, p. 299.

⁴⁷¹ « L'appartenance à une classe déterminait presque tous les aspects de la vie d'un individu : les sujets que l'on étudiait au lycée [...] la façon dont on était traité par la justice ». Richard Polenberg, *One nation Divisible*, in Sean Dennis Cashman, *America's in the Twenties and the Thirties: the Olympian age of Franklin Delano Roosevelt*, New York, New York University Press, 1999, p. 248.

⁴⁷² HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, VI, 9, p. 291.

De plus dans le film de Boleslawski, Champmathieu correspond à l'image du « Hobo », ce vagabond jeté à la rue par la crise économique de 1929, allant de villes en villages, recherchant les emplois journaliers ou mendiant. Jean Heffer rappelle, dans son étude sur la grande dépression, que si

les Américains ont toujours eu un goût prononcé pour la mobilité géographique [...] dans les années 1930, c'est souvent sans joie qu'ils partent vers de nouveaux horizons : l'allégresse des conquérants [...] cède la place à l'indifférence des vagabonds transportés vers un ailleurs situé nulle part. Transcient, hobo, tramp, vagrant, nombreux sont les noms dont on désigne ces Américains qui n'ont plus de domicile fixe.⁴⁷³

Ces vagabonds sont craints et rejetés par la société américaine⁴⁷⁴, comme le souligne James Michaël Williams, dans son ouvrage *Human aspects of Unemployment and relief* : « Certains sont sur la route depuis un an et demi [...] ils n'ont pas reçu l'autorisation de rester au même endroit plus de vingt-quatre heures. [...] Chaque ville cherche à se protéger [...] en instituant une autorisation de séjour qui ne dépasse pas vingt-quatre ou quarante-huit heures »⁴⁷⁵. Boleslawski décline tous les éléments permettant d'identifier ce personnage et de le rattacher à ces Américains poussés sur les routes par la crise économique. L'errance est le sort de ceux qui sont rejetés en dehors de la société dès les premiers moments de leur existence : « tout le monde n'a pas une maison pour naître, nous vivons dehors ». Leur identité n'existe que dans la nomination de traits physiques généraux : « on m'appelait petit, maintenant on m'appelle vieux ». La misère est leur sort

⁴⁷³ HEFFER (Jean), *La Grande Dépression : les États-Unis en crise (1929-1933)*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1991, p. 159.

⁴⁷⁴ À ce sujet, voir les travaux de l'école de sociologie de Chicago dont l'article fondateur de Robert E. Park, paru en 1928, « Human migration and the Marginal Man », *American Journal of Sociology*, n°33, pp. 881-893.

⁴⁷⁵ WILLIAMS (James Michael), *Human aspects of Unemployment and Relief*, Chappel Hill, University of North Carolina Press, 1933, *ibid*, p. 159.

quotidien : « je ne mange pas tous les jours ». Enfin, le Champmathieu du procès se révèle incapable de répondre à la machine judiciaire : « je suis pauvre, je n'ai pas fait d'études ». Mais Boleslawski n'a eu qu'à s'inspirer, presque mot pour mot, du plaidoyer du Champmathieu du roman pour mettre à l'écran une figure bien familière des années de la Grande Dépression : « Je ne sais pas expliquer, moi je n'ai pas fait des études, je suis un pauvre homme [...]. Tout le monde n'a pas eu une maison pour y venir au monde. [...] On m'appelait Petit, maintenant on m'appelle Vieux. Voilà mes noms de baptême »⁴⁷⁶.

Le personnage de Champmathieu a donc une dimension de vérité immédiate dans cette Amérique des années trente où ses semblables sont légion ; le journaliste Newton D. Baker constate dans le *New York Times* que « we think of the nomads of the desert – now we have nomads of the depression »⁴⁷⁷, les chansons de Woody Guthrie, défenseur et héraut de ces « hobos », nous décrivent une vie similaire, comme dans cet extrait de la chanson *Pastures of Plenty* :

It's a mighty hard row that my poor hands has hoed
 My poor feet has traveled a hot dusty road
 Out of your dustbowl and westward we rode
 And your deserts was hot and your mountains was cold.

I worked in your orchards of peaches and prunes
 I slept on the ground in the light of the moon

⁴⁷⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, VI, 10, p. 301.

⁴⁷⁷ « Nous connaissions les nomades du désert — maintenant nous avons les nomades de la crise ». Cité par Sean Dennis Cashman in *America's in the Twenties and the Thirties: the Olympian Age of Franklin Delano Roosevelt*, op. cit., p. 122.

On the edge of the city you'll see us and then
We come with the dust and we go with the wind.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ « C'est un sillon sacrement dur que mes mains ont labouré/mes pauvres pieds ont marché sur une route chaude et poussiéreuse/loin des tempêtes de poussière et vers l'Ouest nous allons/et nos déserts sont chauds et nos montagnes sont froides./J'ai travaillé dans les vergers de pêchers et de pruniers/j'ai dormi sur le sol à la lumière de la lune/aux alentours des villes vous nous voyez et alors/nous arrivons avec la poussière et nous partons avec le vent ».

Chapitre 9

9 Champmathieu et Valjean, destins de condamnés

Le Champmathieu du film de Milestone et celui de Billie August sont très proches de celui de Boleslawski : « je n'ai pas à manger tous les jours [...] tout le monde me déteste, je veux juste marcher le long des routes. On me jette des pierres, on lâche les chiens sur moi », indique-t-il dans ce plaidoyer tiré du film de Milestone ; ou encore « je suis de ceux qui n'ont pas mangé tous les jours [...] mes parents étaient des vagabonds » dans le film de Billie August. Mais ce Champmathieu de Boleslawski — contrairement à ceux de Milestone et de Billie August — ne se résigne pas à cette justice ; il se révolte, défie la société en refusant de jouer le rôle qu'elle lui assigne : « If that's justice, send me away ». Ce n'est pas l'esprit faible et soumis des films de Milestone et d'August, car comprenant que son procès n'est qu'une formalité, il refuse d'être une victime consentante, une colère déjà exposée dans le roman : « vous m'ennuyez avec vos bêtises à la fin ! Pourquoi tout le monde est après moi comme des acharnés ? »⁴⁷⁹. Mais cette révolte est légitimée par le fonctionnement de la justice et son insensibilité à la misère. Celle-ci nous est montrée dans les scènes d'ouverture — *quasi* identiques — des films de Milestone et Boleslawski, notamment à travers une symbolique de la pièce à conviction. Dans le film de Boleslawski, un gros plan nous montre ce morceau de pain, alors qu'on emmène Valjean vers le bagne ; ici, seule la dimension inique de la peine se trouve soulignée. L'objet du délit, le morceau de pain, finit à la poubelle dans le film de Milestone, renforçant le caractère cruel de la

⁴⁷⁹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, VI, 10, p. 301.

sanction et la dimension purement théâtrale de la cour. Non seulement ce pain apparaît bien dérisoire au regard de la peine infligée, mais de plus il n'est d'aucune importance ni utilité pour la cour puisqu'elle s'en débarrasse autant qu'elle se débarrasse de Valjean ; cet effet cinématographique avait déjà été utilisé par Le Roy dans *I was a fugitive*, ce qui renforce l'hypothèse que ce film ait inspiré celui de Boleslawski : « Le lien entre justice et répression avait été indiqué dès la première partie, par le jeu d'une transition admirable : le marteau du juge qui condamne Allen à deux ans de travaux forcés se transforme en marteau du geôlier/maréchal-ferrant qui ferme l'anneau autour de sa cheville »⁴⁸⁰.

En effet, à la disparité entre le délit et la sentence s'ajoute la désignation du bagne comme lieu de relégation pour les plus pauvres. Les dialogues originaux rendent compte de cette dimension de l'expulsion sociale — à la différence des sous-titres français. L'utilisation de l'adverbe « away » — que nous traduirons par « au loin » ou « à l'extérieur » — par Boleslawski est significative de cette volonté. Cet adverbe est utilisé à deux occasions, l'une pour traduire la réaction de Valjean au verdict qui le condamne : « you can't take me away⁴⁸¹ » ; l'autre lors du procès Champmathieu lorsque ce dernier apostrophe la Cour : « if that's justice, send me away »⁴⁸². La sentence n'est pas uniquement l'emprisonnement, c'est aussi l'expulsion de la vie sociale : cela suggère que le bagne est un espace en dehors de la société. Boleslawski est fidèle au roman où cette

⁴⁸⁰BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood, Années trente : du krach à Pearl Harbor*, Renens, 1986, 5 Continents-Hatier, 159 p., p. 41.

⁴⁸¹ « Vous ne pouvez pas m'envoyer au loin ». C'est nous qui soulignons.

⁴⁸² « Si c'est ça votre justice, envoyez-moi au loin ». C'est nous qui soulignons.

vision du bagne nous est exprimée par un rêve allégorique de Valjean à sa sortie du bagne ; le prisonnier est un homme seul dans une mer déchaînée :

Autour de lui l'obscurité, la brume, la solitude, le tumulte orageux et inconscient, le plissement indéfini des eaux farouches. En lui l'horreur et la fatigue. Sous lui la chute. [...] O marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés.⁴⁸³

C'est aussi un lieu sans retour : si l'on en sort, on n'en redevient pas homme, le bagnard l'est pour la vie. Javert livre à l'occasion du procès Champmathieu les conséquences de cette hiérarchisation du genre humain : « Chipier des pommes, pour un enfant : c'est une polissonnerie ; pour un homme, c'est un délit ; pour un forçat, c'est un crime »⁴⁸⁴. À sa sortie du bagne, Valjean prend conscience de cette identité, dont il ne peut se séparer : « il vit bien vite ce que c'était qu'une liberté à laquelle on donne un passeport jaune »⁴⁸⁵, écrit Victor Hugo. Les adaptateurs américains ne manquent pas d'utiliser cette dimension dans la construction du personnage de Valjean. Le passeport jaune, sceau d'infamie, est présent dans les trois adaptations : dans le film de Boleslawski, il est présenté comme un « yellow passport convict » par les gendarmes, et « bagnard » par les aubergistes du film de Milestone. Non seulement cette identité le désigne et le distingue de ses congénères — comme nous le montre ce dialogue du roman : « Voulez-vous que je vous dise votre nom ? [...] *Maintenant voulez-vous que je vous dise qui vous êtes ?* »⁴⁸⁶ déclare un aubergiste de Digne à Valjean — mais de plus elle conditionne son existence d'homme

⁴⁸³ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, II, 8, p. 119.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, I, VI, 1, p. 225.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, I, II, 9, p. 120.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, I, II, 1, p. 85 — c'est nous qui soulignons.

libre : « Libération n'est pas délivrance. On sort du bagne, mais non de la condamnation »⁴⁸⁷, ce que les adaptations soulignent, elles aussi. Dans le film de Billie August, Valjean constate : « c'est maintenant que le vrai châtiment commence » ; et il dit dans le film de Boleslawski : « j'ai purgé ma peine et ma vraie punition commence ». Ainsi viennent la colère et la révolte de Valjean, exprimées dans le film de Milestone par un accès de violence contre des aubergistes qui le chassent, mais aussi dans le film de Billie August par ces paroles : « Je vais aller me présenter devant l'officier et après je crèverai de faim » ; ou dans celui de Boleslawski par ces mots : « au bagne, j'avais un lit en bois, maintenant j'ai un lit en pierre : c'est ça la liberté ! » Mais cette damnation — « Dante eût cru voir les sept cercles de l'enfer en marche »⁴⁸⁸ au passage du convoi des forçats — est sociale : elle s'abat sur les plus faibles, les « membres les plus mal dotés dans la répartition de biens que fait le hasard, et par conséquent les plus dignes de ménagements »⁴⁸⁹. En effet, certains n'ont que peu à craindre de la justice.

Car la justice n'est pas l'émanation de l'ensemble du corps social, elle est l'appareil de défense de la « société », c'est-à-dire des notables. L'arrestation de Fantine est particulièrement symbolique de cette conception ; suivons le raisonnement de Javert, tel que nous le décrit Victor Hugo :

Son escabeau d'agent de police était un tribunal. Il jugeait. Il jugeait et il condamnait. [...] Plus il examinait le fait de cette fille, plus il se sentait révolté. Il était évident qu'il venait de voir commettre un crime. Il venait de voir, là dans la rue, *la société représentée par un propriétaire-électeur*,

⁴⁸⁷ *Ibid.*, I, II, 9, p. 121.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, IV, III, 8, p. 350.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, I, II, 7, p. 112.

insultée et attaquée par *une créature en dehors de tout*. Une prostituée avait attenté à un bourgeois.⁴⁹⁰

L'objet de la justice n'est pas de chercher dans les faits, les responsabilités individuelles des délits, mais de défendre un ordre social, et d'en punir toute transgression. Police et justice sont des institutions propres aux notables, comme nous l'indique la disposition du tribunal jugeant Champmathieu. Ainsi Valjean/Madeleine peut-il assister au procès Champmathieu grâce à sa qualité de maire⁴⁹¹ de Montreuil, et qui plus est, le « bout de [la] salle, où il se trouvait [était celui] des juges »⁴⁹². Milestone utilise parfaitement ce rapport frontal entre les juges côtoyés par ceux qu'ils représentent et face à ceux qu'ils jugent. Dans la scène où Madeleine va révéler sa véritable identité, il quitte le banc des notables pour se placer en face de lui, suggérant ainsi à la fois sa rupture avec son statut social, mais aussi par cette transgression qu'il est à nouveau à la merci de la justice. Madeleine ne devrait rien avoir à craindre : « c'est notre droit à nous autres de soupçonner, quoi qu'il y ait pourtant abus à soupçonner au-dessus de soi, je vous ai dénoncé comme forçat, vous un homme respectable, un maire, un magistrat ! J'ai offensé l'autorité dans votre personne, moi agent de l'autorité ! »⁴⁹³ confesse Javert dans le roman — une idée reprise par Billie August (« je vous conseillerai donc d'oublier cette demande d'ouverture d'enquête sur le maire de Montreuil » prévient un fonctionnaire de la Préfecture de Police de Paris le zélé Javert). À l'inverse Valjean, a, lui, tout à craindre de Javert et de l'appareil

⁴⁹⁰ *Ibid.*, I, V, 13, p. 216-217 — c'est nous qui soulignons.

⁴⁹¹ Notons que d'après Droz « le pouvoir [a] gardé la nomination des maires » comme une de ses prérogatives après la révolution de Juillet 1830 *in*, Droz (Jacques), *De la restauration à la révolution : 1815-1848*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁹² HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, VI, 9, p. 292.

⁴⁹³ *Ibid.*, I, VI, 1, p. 236.

judiciaire : « Malheur à celui qui est Jean Valjean ! [...] C'est un nom de fatalité qui flotte dans la nuit, s'il s'arrête et s'abat sur une tête, tant pis pour elle »⁴⁹⁴. Madeleine est « la personnification de l'ordre, du gouvernement et de toute la société », Valjean — démasqué après le procès Champmathieu — est « la lie de la société ». La quête du Graal de Javert, mettre sous les verrous Valjean, fait de lui le personnage emblématique de cette justice inique et inhumaine.

Les adaptateurs américains font de ce ressort dramatique le fil conducteur de leur film : ainsi le carton introductif du film de Milestone — procédé régulièrement utilisé par les cinéastes pour donner au spectateur les clés de l'intrigue à suivre — met l'accent sur le duel Javert/Valjean : « Forçat libéré, Jean Valjean veut se racheter. Mais il est poursuivi par la haine du policier Javert qui flaire derrière le bienfaiteur de Cosette l'ancien bagnard ». L'intrigue est sans doute parfois un peu réduite et les scènes des poursuites — lorsque Valjean quitte Montreuil pour Paris — sont, dans les films de Boleslawski et de Milestone, dignes du Western. Mais si ce choix de privilégier l'aspect policier et le suspense favorise la marginalisation d'autres thèmes politiques et sociaux, il a l'intérêt d'étoffer le personnage de Javert et plus largement celui du rapport à la loi.

L'élément fondateur de la personnalité de Javert, pour les adaptateurs américains, c'est sa soumission à la loi : « La loi, bonne ou mauvaise, doit être appliquée », indique-t-il dans le film de Boleslawski, « il ne peut y avoir de compromis avec elle », reprend le Javert de Milestone, « je vous demande d'appliquer la procédure », poursuit le Javert de

⁴⁹⁴ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, VI, 6, p. 258.

Billie August. Cette soumission à la loi confine à la religiosité chez le Javert de Boleslawski : « *the book of regulation has been my bible*⁴⁹⁵ [...] If you take me away from that, what is there left »⁴⁹⁶. De fait, il n’y a pas de faux semblant chez Javert, il vit pour l’application de la loi : « ce n’est pas moi qui vous cherche, c’est la loi », insiste le Javert de Boleslawski auprès de Valjean. Impitoyable agent de police, Javert apparaît aussi comme incorruptible : la disparition de Claquesous sur le chemin de la prison ne lui plaît guère, « Javert n’acceptait point ces combinaisons-là, et fut hérissé devant de tels compromis »⁴⁹⁷ écrit Victor Hugo. Il apparaît que la production du film a pris un soin particulier au choix des acteurs. Valjean est incarné par Frederick March, une vedette de premier plan au début des années trente, ce qui souligne le prestige recherché par les financeurs. Un autre choix mérite d’être commenté, celui de l’acteur anglais Charles Laughton pour être le premier Javert du cinéma parlant américain. C’est non seulement un excellent acteur, mais ses origines britanniques en font un candidat parfait pour le rôle comme pour celui du Capitaine William Bligh des *Mutinés du Bounty*⁴⁹⁸. En effet, l’historien du cinéma Jean-Loup Bourget nous apprend que ce choix est conforme à un stéréotype associé aux Britanniques : « les traits connotés “anglais” — bravoure, panache aristocratique, opiniâtreté, sens du devoir — peuvent se muer aisément en traits négatifs :

⁴⁹⁵ C’est nous qui soulignons.

⁴⁹⁶ « Le Code pénal a été ma bible [...] Si vous m’enlevez cela, que me reste-t-il ? ».

⁴⁹⁷ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., IV, II, 2, p. 303.

⁴⁹⁸ Il s’agit de la version de Franck Lloyd dans laquelle Clark Gable inaugurait le rôle du Lieutenant Fletcher Christian repris vingt ans plus tard par Marlon Brando.

obstination, sadisme, machiavélisme ; le choix d'acteurs anglais s'associe dès lors à des lectures plus critiques du *Cinema of Empire*⁴⁹⁹ »⁵⁰⁰.

Milestone reprend, en d'autres circonstances, cette incorruptibilité de Javert : ne fait-il pas rendre à Valjean les quelques francs que les gardes lui refusent indûment à sa sortie du bagne ? Mais il faut prendre garde à ne pas voir Javert comme un agent de déstabilisation de la société, prêt à débusquer le crime ou qu'il soit, y compris chez ses supérieurs. Certes, il soupçonne Madeleine, mais ce n'est point la puissance qu'il questionne, c'est l'usurpation de celle-ci qu'il traque : Valjean « est un ancien forçat. C'est faire peu de cas de nos institutions que de laisser un homme aussi dépravé occuper des fonctions officielles ou commerciales » fait savoir le Javert de Billie August. Javert est un homme du Pouvoir — « Javert, homme monarchique, avait tenu à savoir les détails de l'entrée triomphale du "Prince Généralissime" à Bayonne »⁵⁰¹ et il « devait le poste qu'il occupait à la protection de M. Chabouillet, le secrétaire du ministre d'État comte Anglès, alors préfet de police de Paris »⁵⁰², aussi ne peut-il que prévenir, dans le film de B. August, M. Fauchelevent, un bourgeois respectable en toute apparence : sa « fille a été séduite par un dangereux radical ».

Si Javert n'est pas vraiment homme de convictions politiques, il est homme de convention, conformiste et obéissant ; il applique la loi et défend la société qui édicte cette loi. Ainsi prend-il pour cible ceux que la société contraint aux expédients, les misérables,

⁴⁹⁹ Ce cinéma est l'équivalent du cinéma colonial français. Il s'agit essentiellement de célébrer la colonisation au travers d'histoires édifiantes ou héroïques.

⁵⁰⁰ BOURGET (Jean-Loup), *Hollywood, un rêve européen*, Paris, Armand Colin, Cinéma, 2006, p. 132.

⁵⁰¹ *Ibid.*, I, V, 5, p. 194.

⁵⁰² *Ibid.*

ou encore à ceux qui souhaitent en ébranler les fondations, révolutionnaires et républicains :

À ses yeux, le vol, le meurtre, tous les crimes, n'étaient que des formes de la rébellion. Il enveloppait dans une sorte de foi aveugle et profonde tout ce qui a une fonction dans l'État, depuis le Premier ministre jusqu'au garde champêtre. [...] d'une part, il disait : — Le fonctionnaire ne peut se tromper ; le magistrat n'a jamais tort. — d'autre part il disait : Ceux-ci sont irrémédiablement perdus. Rien de bon ne peut en sortir.⁵⁰³

De plus, Javert se présente, dans l'adaptation de Billie August, comme un rempart de la société : la croissance des villes avec l'industrialisation nourrit la peur — fortement présente dans les classes dominantes⁵⁰⁴ — de la violence d'un prolétariat émergent : « lorsque la ville grandit, le crime grandit avec elle » ; « À Paris. Les Misérables. Le crime y est endémique » déclare le Javert de l'adaptation de 1998. Mais cette idée était déjà présente dans l'adaptation de Milestone, où en effet, le propriétaire de l'usine que Valjean va racheter partage l'avis de Javert : « Orléans⁵⁰⁵ est une ville sale et violente. Ici, c'est beaucoup plus tranquille ». Si ces éléments permettent de souligner cette crainte de la ville moderne comme exutoire de la criminalité, ils ne sont pas non plus éloignés de cet idéal de la campagne, présent dans la vie politique américaine depuis Jefferson — qui inaugure ce thème — : « Quand la population s'empilera dans de grandes villes, comme en Europe, nos gouvernements se corrompent, comme en Europe »⁵⁰⁶.

⁵⁰³ *Ibid.*, I, V, 5, p. 196.

⁵⁰⁴ À un projet de fortification de Paris, défendu par Thiers en 1840, Lamartine répondait : « Comment dans une ville entourée d'ennemis, sans communication avec les départements contiendrez-vous une masse de 200 à 300 000 prolétaires », in WINOCK (Michel), *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 294.

⁵⁰⁵ Montreuil-sur-Mer est situé aux alentours d'Orléans dans ce film, ce que nous ne nous expliquons pas, sauf à considérer que ce nom « sonnait » français pour le public américain, familier de la ville de Louisiane, New Orleans.

⁵⁰⁶ MARTIN (J.-P.), ROYOT (D.), J.-L. BOURGET (J.-L.), *Histoire de la culture américaine*, op. cit., pp. 36-37.

Javert et Valjean/Madeleine ne peuvent que s'opposer. Cette confrontation est le lieu symbolique d'une critique de la justice, du combat entre deux conceptions du droit. L'affaire Fantine cristallise cette opposition, à la « loi » invoquée par Javert répond la « justice » revendiquée par Madeleine dans les adaptations de Boleslawski et Milestone : « il ne s'agit pas d'appliquer la loi, mais d'être juste » pour le Madeleine de Boleslawski démentant Javert qui lui veut « appliquer la loi au pied de la lettre » ; dans le film de Milestone, le cas de Fantine « concerne la loi » selon Javert, il « concerne la justice » selon Madeleine. Mais le film de B. August nous semble mieux rendre compte des intentions de l'auteur ; bien sûr, Hugo stigmatise l'arbitraire et l'injustice du jugement de Javert : Fantine ne peut être tenue pour responsable de l'incident : « c'est le bourgeois qui a eu tort et qui, en bonne police, eût dû être arrêté »⁵⁰⁷ ; mais, de plus, il refuse l'exercice de la justice comme un moyen de contrôle des misérables par la « société », il subvertit l'ordre social défendu par cette justice :

Voir une fille publique cracher au visage d'un maire, cela était une chose si monstrueuse que, dans ses suppositions les plus effroyables [c'est de Javert qu'il s'agit ici], il eût regardé comme un sacrilège de la croire possible. [...] Il faisait confusément un rapprochement hideux entre ce qu'était cette femme et ce que pouvait être ce maire, et alors il entrevoyait avec horreur je ne sais quoi de tout simple dans ce prodigieux attentat. Mais quand il vit ce maire [...] dire : *mettez cette femme en liberté*, il eut comme un éblouissement de stupeur ; [...] la somme de l'étonnement possible était dépassée par lui.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, V, 13, p. 222.

⁵⁰⁸ *Ibid*, I, V, 13, p. 219.

En refusant que soit punie cette « injure qui n'est pas à lui [mais] à la justice »⁵⁰⁹, Madeleine s'attaque à un des fondements de la société, tout cet appareil de normes et de lois dont la défense fonde la raison d'être de Javert. Il est sans doute peu de crime plus inacceptable à ses yeux et Javert ne peut l'accepter : « Vous n'avez pas *l'autorité de détruire* la justice »⁵¹⁰. Parce qu'il prend en compte cette dimension subversive de l'intervention de Madeleine, le film de B. August nous semble plus juste, sur ce point, que les films de ses prédécesseurs.

Valjean, c'est la justice et la conscience contre la loi. Javert est la rigueur de cette loi — inique — et l'instrument de l'injustice. Les adaptateurs américains font de cette dualité le ressort principal de l'intrigue. Javert ne peut exister s'il est bon : sa générosité l'amène au suicide, et la bonté de Valjean doit être sans faille. Avec l'épisode du petit savoyard, Victor Hugo nous montre un Valjean sur le chemin du bien, où le vol ne semble pas intentionnel : « Jean Valjean posa le pied dessus [la pièce] »⁵¹¹ ; mais Valjean refuse d'entendre la plainte de Petit-Gervais : « Ah c'est encore toi [...] veux-tu bien te sauver ! »⁵¹². En supprimant de leurs adaptations cet épisode, les auteurs américains font de Valjean un homme sans crime. Certes, le vol chez Myriel est bien représenté à l'écran, mais nous verrons plus tard qu'il est absous de ce larcin et que la rencontre avec l'évêque marque une rupture nette dans les destins criminel et judiciaire de Valjean. Si Boleslawski et August se contentent d'éluder cet épisode du petit savoyard, Milestone le transforme complètement. Après son passage chez Myriel, Valjean se rend dans une ville — nous

⁵⁰⁹ *Ibid.*, I, V, 13, p. 223.

⁵¹⁰ C'est nous qui soulignons.

⁵¹¹ *Ibid.*, I, II, 13, p. 132.

⁵¹² *Ibid.*, I, II, 13, p. 133.

apprendrons qu'il s'agit de Montreuil — et y sauve un enfant d'une mort probable provoquée par l'emballement des chevaux de son attelage. Au refus d'entendre la plainte de Petit-Gervais du Valjean de Victor Hugo se substitue un Valjean risquant sa vie pour secourir un enfant. À la suite de ce sauvetage, Valjean gagne une reconnaissance sociale symbolisée par un nouveau nom : il était « yellow passport convict », il devient « Sir ».

Après son séjour chez Myriel, Valjean n'est plus du mauvais côté de la loi, car c'est à ce moment-là que les adaptateurs décident de rétablir la justice : l'évêque de Digne est l'instrument de ce renversement. Son témoignage, qui permet de soustraire Valjean à une nouvelle condamnation, marque le début d'un nouveau chapitre dans la vie de celui-ci : « take them [l'argenterie] freely. And use them wisely, so that *you will never have to go to the galley* »⁵¹³ dit le Myriel de Milestone; « Don't forget *your promise to be a new man, [...] you no long will belong to the evil. I've ransomed you from fear and hatred* »⁵¹⁴ déclare celui de Billie August; « let me give and in return, *promise me you'll give also* »⁵¹⁵ sont les dernières paroles de l'évêque de Boleslawski. Après cette rencontre s'ouvre, dans les trois adaptations, un nouveau chapitre de la vie de Valjean : celui de M. Madeleine, bienfaiteur de Montreuil. Ce que Myriel donne à Valjean, c'est la liberté. Il devra prendre ce rôle lorsque viendra le procès Champmathieu : « Les hommes voyaient son masque, mais [...] l'évêque voyait sa face. [...] Les hommes voyaient sa vie, mais [...] l'évêque voyait sa conscience. Il fallait donc aller à Arras, délivrer le faux Jean Valjean, dénoncer le vrai »⁵¹⁶.

⁵¹³ « Prenez cela librement. Et utilisez-le avec sagesse, pour que jamais vous ne retourniez au bagne ». C'est nous qui soulignons.

⁵¹⁴ « N'oubliez pas votre promesse d'être un autre homme [...] vous n'appartenez plus au mal. Je vous ai racheté à la peur et à la haine ». *Idem*.

⁵¹⁵ « Laissez-moi vous donner, et promettez-moi que vous donnerez en retour ». *Idem*.

⁵¹⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables, op. cit.*, I, VI, 3, p. 253.

En effet, dans les films de Boleslawski et Milestone, Valjean va apparaître comme celui qui rétablit la justice, car en innocentant Champmathieu il fait obstacle à un appareil judiciaire inique : « je me suis rendu pour éviter une injustice » déclare-t-il à la cour dans le film de Boleslawski ou, pour convaincre Genflou dans le film de Milestone : « You know he's innocent. That poor man can join you in the galley for life »⁵¹⁷.

Dans le film de B. August, l'intervention de Valjean est plus ambiguë que dans celle des films de Boleslawski et Milestone : bien que le résultat soit identique — la disculpation de Champmathieu —, ce n'est pas la fonction de justicier qui prime ici. C'est l'affirmation de sa propre identité, un choix de conscience, comme le montrent les chapitres du roman « Tempête sous un crâne »⁵¹⁸ et « Formes que prend la souffrance pendant le sommeil »⁵¹⁹ : « Quelque chose de lui allait mourir ; [...] il entra dans un sépulcre à droite comme à gauche ; [...] il accomplissait une agonie, l'agonie de son bonheur ou l'agonie de sa vertu⁵²⁰. « Je suis Jean Valjean. [...] Quand j'étais au bagne, j'étais aussi ignorant, méchant et retors que ces malheureux. [...] *J'aimerais pouvoir me taire* »⁵²¹ : ainsi s'exprime le Valjean de Billie August.

Le thème de la justice traverse les adaptations comme il traverse le roman. La volonté de transformer un appareil judiciaire inique se manifeste, comme s'est manifestée la volonté de transformation politique des opposants à la monarchie. Mais cette transformation n'est pas qu'institutionnelle : elle s'adresse aussi à la souffrance des

⁵¹⁷ « Tu sais qu'il est innocent. Ce pauvre homme peut te rejoindre au bagne pour toujours ».

⁵¹⁸ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, VII, 3, pp. 245-262.

⁵¹⁹ *Ibid.*, I, VII, 4, pp. 263-265.

⁵²⁰ *Ibid.*, I, VII, 4, p. 262.

⁵²¹ C'est nous qui soulignons.

misérables, premières victimes de l'injustice. Dans cette critique de la justice se lie la transformation politique et volonté d'émancipation individuelle.

Chapitre 10

« [...] la fin de la prostitution pour la femme, la fin de l'esclavage pour l'homme, la fin de la nuit pour l'enfant. En votant la république, j'ai voté cela ».

Victor Hugo, *Les Misérables*, I, I, 1, p. 61.

10 Changer la vie

Quoique *Les Misérables* soient un plaidoyer pour la république, un réquisitoire contre une justice inique, Victor Hugo ne s'arrête pas à ce souci d'émancipation collective : « Ne l'oublions pas citoyen, c'est sur la tête de prolétaire que l'échafaud social suspend son couperet. Pas de pain dans la famille, pas de lumière dans le cerveau ; de là la faute, de là la chute, de là le crime »⁵²². L'idéal républicain n'est donc pas une fin de l'histoire, mais plutôt une nécessité et un moyen. Changer les institutions, certes ; mais changer la vie des misérables, aussi, et surtout. Pour cela, il s'agit dans le roman de montrer comment ces institutions modèlent l'existence des individus. Pour Victor Hugo, l'émancipation collective est la libération de chaque individu.

Ainsi, si Victor Hugo s'attaque aux régimes judiciaire et pénitentiaire, c'est parce qu'il perçoit les effets négatifs du traitement infligé par ceux-ci, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. La lourdeur de la peine, la vie au bagne, ne sont pas seulement des punitions disproportionnées pour Valjean, mais c'est la société elle-même qui subit les conséquences de son injustice. En frappant Valjean, elle l'a rendu mauvais, ce faisant, elle l'a rendu dangereux :

⁵²² HUGO (Victor), *Politique, op. cit.*, p. 464.

Nous nous bornerons à constater qu'en dix-neuf ans, Jean Valjean, l'inoffensif émondeur de Faverolles, le redoutable galérien de Toulon, était devenu capable, *grâce à la manière dont le bagne l'avait façonné*, de deux espèces de mauvaises actions : premièrement d'une mauvaise action rapide, irréfléchie [...] *sorte de représailles pour le mal souffert* ; deuxièmement d'une mauvaise action grave, sérieuse [...] *méditée avec les idées fausses que peut donner un pareil malheur*.⁵²³

Hugo désigne ici la faillite du système judiciaire qui transforme l'homme en loup, mettant en évidence le processus de déshumanisation : « il ne fut même plus Jean Valjean ; il fut le numéro 24601 »⁵²⁴. Ce thème est repris par les adaptateurs américains. Dans le film de Boleslawski, le bagne est très clairement associé à l'esclavage : chaque plan nous montrant un bagnard débute sur la mise en chaîne des victimes ou met l'accent sur cet entrave. Ce rapprochement axiologique entre le bagne et l'esclavage n'est pas neutre dans cette société américaine, libérée de l'« institution » de l'esclavage moins de soixante-dix ans avant le tournage du film de Boleslawski. Ainsi le témoignage de Tocqueville illustre cette proximité entre l'aliénation du bagnard — décrite dans le roman et reprise dans les adaptations de Boleslawski et Milestone — et celle de l'esclave noir :

Plongé dans cet abîme de maux, le N. sent à peine son infortune ; la violence l'avait placé dans l'esclavage, l'usage de la servitude lui a donné des pensées d'esclave [...] Le N. a perdu jusqu'à la propriété de sa personne, et il ne saurait disposer de sa propre existence sans commettre une sorte de larcin.⁵²⁵

La négation de l'individu est, par ailleurs, clairement soulignée par les plans panoramiques — presque identiques dans les films de Boleslawski et de Milestone⁵²⁶ —

⁵²³ HUGO (Victor), *Les Misérables*, I, II, 7, p. 117 — c'est nous qui soulignons.

⁵²⁴ *Ibid.*, I, II, 6, p. 108.

⁵²⁵ TOCQUEVILLE (Alexis de), *De la démocratie en Amérique*, Paris, J. Vrin, pp. 261-262.

⁵²⁶ Le film de Milestone semble avoir été largement inspiré par celui de Boleslawski : même studio et même producteur, Daryl Zanuck.

montrant les galériens enchaînés ramant au rythme du tambour de cadence : ils sont devenus des pièces d'une machine implacable qui les brise. Ce type de plan panoramique ou de travelling était déjà présent dans le film *I was a Fugitive From A Chain Gang*⁵²⁷ — ici pas de bateau, mais des prisonniers entravés sur leur lit et tous assis dessus dans une identique position d'accablement — mais on peut aussi penser au film de Fred Niblo, *Ben Hur* (1925). En effet, ce film — dont on connaît mieux le remake de William Wyler (1959) avec Charlton Heston — a inauguré, dans la filmographie hollywoodienne, cette imagerie du galérien souffre-douleur. En outre, le martyr de Jean Valjean est chargé d'une dimension mystique, comme celui de Ben Hur. La volonté d'utiliser une imagerie religieuse crève l'écran. La ressemblance physique entre les Valjean de Milestone et de Boleslawski et les représentations du Christ sont en effet frappantes. Un plan du film de Milestone — Valjean portant une poutre qu'un effet d'ombre fait croix — nous semble évidemment inspiré des icônes du Christ portant la sienne dans l'ascension du Golgotha⁵²⁸. Le rapprochement entre la destinée de Valjean et celle du Christ se manifeste dans le roman, mais pas dans les mêmes circonstances comme le souligne Victor Brombert : « Le parallèle Christ-Valjean est d'ailleurs rendu explicite dans l'important chapitre "Une tempête sous un crâne" qui raconte la grande crise de conscience culminant dans la décision de se livrer à la justice afin de sauver [Champmathieu]. En se sacrifiant, Valjean cède à cette "puissance mystérieuse" qui 2000 ans auparavant disait à un autre condamné "marche" »⁵²⁹.

⁵²⁷ Nous avons déjà évoqué ce film de Mervyn Le Roy dans notre deuxième partie, comme source d'inspiration du film de Boleslawski.

⁵²⁸ Nous reviendrons sur l'utilisation, dans le film de Milestone, de la religion chrétienne comme substrat idéologique.

⁵²⁹ BROMBERT (Victor), « Victor Hugo : la fin du héros ou l'éclipse du père », in *Revue des Lettres modernes, Victor Hugo 1 : approches critiques contemporaines, op.cit.*, p. 11.

En effet, si le parcours de Valjean peut apparaître — dans une compréhension mystique — comme une rédemption, il est important de rappeler que le bagne nous est montré comme un lieu d’avalissement plutôt que d’élévation de l’âme humaine. Ainsi, dans le film de Boleslawski, si Valjean sauve un de ses congénères, c’est au prix d’une bagarre, dont la représentation est plus bestiale qu’humaine. Les uns et les autres se battent comme des chiens pour se disputer un morceau de pain. Cette scène dit tout de l’animalisation, de la dépravation dans laquelle le système pénitentiaire plonge les détenus : « le bagne chez Hugo, comme la maison des morts de Dostoïevski, est le lieu infernal, le lieu du *Dies irae*, d’«une affreuse mort vivante». Le forçat lui-même, d’abord simple damné, se métamorphose en figure démoniaque »⁵³⁰. Dans le film de Milestone, Valjean rechigne à sauver à nouveau un camarade de chaîne en affirmant : « il vaut mieux qu’il meure », ce qui revient à dire que la mort est préférable aux souffrances de la vie de bagnard.

Mais ce qui distingue Valjean de ses compagnons d’infortune, ce sont les survivances d’une bonté qui se refuse à capituler : ces germes sont ceux d’un parcours rédempteur, mais aussi d’une résistance laïque. Celle-ci est symbolisée par l’apprentissage de la lecture que Valjean connaît dans le bagne du film de Milestone : Genflou est ici son précepteur et sa conscience — notons que c’est lui qui incite Valjean à sauver son camarade écrasé par une poutre. Milestone s’appuie à cette occasion sur une thématique politique hugolienne importante, si l’on se réfère à l’analyse de Mahmoud Aref dans son ouvrage *La pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, où il souligne que

⁵³⁰ BROMBERT (Victor), *La prison romantique*, Paris, José Corti, 1975, p. 112.

pour l'auteur des *Misérables* : « l'éducation, c'est la lumière »⁵³¹. Mais ce plaidoyer tout à fait hugolien pour l'éducation se manifeste là où il est absent du roman. Valjean bagnard est plongé dans la nuit, il n'est que ressentiment : « Le point de départ comme le point d'arrivée de toutes ses pensées était la haine de la loi humaine ; cette haine [...] devient dans un temps donné, la haine de la société, puis la haine du genre humain, puis la haine de la création, et se traduit par un vague et incessant et brutal désir de nuire, n'importe à qui, à un être vivant quelconque »⁵³².

Billie August, quant à lui, nous donne à voir une représentation plus fugace de l'expérience pénitentiaire de Valjean : c'est au cours d'un rêve fait chez Myriel — schéma repris du roman — qu'apparaît le bagne. Ces quelques secondes permettent au spectateur de connaître Javert, le garde-chiourme et d'assister au mauvais traitement subi par Valjean. La séquence est centrée sur Valjean et met l'accent sur sa souffrance individuelle : il n'y a pas ici d'évocation de la vie collective au bagne, à la différence des films de Boleslawski et Milestone, ce qui paraît indiquer le moindre attachement de Billie August à la critique de l'institution pénitentiaire — néanmoins, le Valjean de 1998 évoque son passé de bagnard à la demande de Cosette, et déclare : « On m'a mis des chaînes pour presque vingt ans. Il y a des choses que l'on m'a faite. Des choses que je ne peux dire. D'horribles choses ». La captivité est une aliénation. Cette expérience carcérale hantera toujours Valjean. Elle marquera sa psyché autant que sa chair. Il ne pourra jamais échapper à son

⁵³¹ AREF (Mahmoud), *La Pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Genève, Paris, Slatkine Champion, 1979, p. 61.

⁵³² HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, I, II, 7, p. 117.

passé : « *Libération n'est pas délivrance. On sort du bagne, mais non de la condamnation* »⁵³³.

L'évocation onirique qui est placée au cours de la nuit passée chez Myriel rappelle celle du roman et notamment les chapitres « Le dedans du désespoir » et « L'onde et l'ombre »⁵³⁴. En choisissant de dévoiler les effets du régime pénitentiaire par un examen de l'âme, que nous qualifierions aujourd'hui de *psychologique*, et par la relation d'un rêve de Valjean, Hugo ne cherche pas à se faire un historien du bagne — lieu qu'il a pourtant visité⁵³⁵. En omettant la dimension documentariste et didactique, particulièrement développée dans les films de Boleslawski et Milestone, B. August imite le parti-pris hugolien : la dénonciation de la méthode — un régime carcéral brutal — s'effectue par un examen de ses conséquences humaines : « Jean Valjean était entré au bagne sanglotant et frémissant ; il en sortit impassible. Il y était entré désespéré ; il en sortit sombre »⁵³⁶.

Plus profondément, cette évocation nous permet de deviner que la dénonciation de l'auteur du roman est à double effet : les conditions de détention sont indignes, certes ; mais surtout, ces conditions et la durée disproportionnée des peines obèrent l'avenir des « misérables », qui, on l'a vu dans notre précédente partie, sont les cibles principales de l'appareil répressif, policier et judiciaire. Une autre vie pour les « misérables », c'est une vie sans crainte de la prison. Cela passe par la suppression du crime de pauvreté : « Place pour une courte parenthèse. C'est la seconde fois que [...] l'auteur de ce livre rencontre le vol d'un pain, comme *point de départ du désastre d'une destinée*. Claude Gueux avait volé

⁵³³ Ibid, p. 121, c'est nous qui soulignons.

⁵³⁴ Ce sont les chapitres 7 et 8 du livre deuxième de la première partie du roman.

⁵³⁵ En 1834 à Brest puis en 1839 à Toulon.

⁵³⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit., I, II, 6, p. 110.

un pain ; Jean Valjean avait volé un pain ; une statistique anglaise constate qu'à Londres quatre vols sur cinq ont pour cause immédiate la faim »⁵³⁷.

« Être pauvre est le pire de tous les crimes. Vous êtes condamnés pour la vie », remarque le Marius de Billie August. La critique de la justice unit deux thématiques différentes : d'une part la nécessité d'une transformation institutionnelle, demandant une réforme de la justice, de la police et des prisons — ce que nous avons vu dans notre deuxième partie ; et d'autre part, l'émancipation des « misérables » dont une partie de l'aliénation vient du poids excessif que la « loi » fait peser sur eux.

Le destin de Jean Valjean est symbolique de cette visée, dont les enjeux sont la criminalisation de la pauvreté, qui a fait de lui un bagnard pour de longues années, et une réforme de la justice, qui aurait permis d'éviter une peine dont la souffrance occasionnée est sans rapport avec le délit reproché. La sévérité du régime carcéral a fait de Valjean un individu potentiellement dangereux. L'incarcération ne permet pas à la « société » de laisser à cet homme libéré un avenir sans entrave. Le plaidoyer pour la réinsertion des prisonniers, thème incontournable du roman, est au cœur des trois adaptations américaines.

De plus, le duel Valjean/Javert constitue le nœud dramatique principal des intrigues de ces films, ce qui contribue à renforcer l'emphase de ce plaidoyer. Nous avons évoqué dans notre première partie la disparition du personnage de Thénardier dans le film de Milestone et son effacement dans les films de Milestone et Boleslawski, comme permettant d'alléger l'héritage impérial. Mais cela n'est sans doute pas l'unique raison pour laquelle

⁵³⁷ *Ibid.*, I, II, 6, p. 100 — c'est nous qui soulignons.

les adaptateurs américains s'éloignent du roman. Certes, Thénardier assiste au crépuscule de l'empire à Waterloo ; mais sa présence à cette bataille n'est nullement le fait d'un quelconque engagement favorable à Napoléon ni d'un quelconque héroïsme. Thénardier est à Waterloo, car c'est un excellent terrain pour ses activités favorites : le vol et le crime.

En effet, toutes les étapes de son destin romanesque en portent la marque. Thénardier est maraudeur sur le champ de bataille, « attiré par le flair des morts, ayant pour victoire le vol »⁵³⁸. Il se fait aubergiste et exploitateur de la crédulité d'une mère et de la faiblesse de son enfant : « l'idéal de l'oppression était réalisé par cette domesticité sinistre »⁵³⁹. Il se métamorphose en escroc au double nom : « je ne m'appelle pas Fabantou, je ne m'appelle pas Jondrette, je me nomme Thénardier ! »⁵⁴⁰. Dans le roman de Victor Hugo, Thénardier est l'archétype du criminel sans scrupules : « il avait tout ce qu'il fallait pour être un scélérat. C'était un boutiquier dans lequel il y avait du monstre. Satan devait par moments s'accroupir dans quelque coin du bouge où vivait Thénardier et rêver devant ce chef-d'œuvre hideux »⁵⁴¹.

Mais seul l'épisode du rachat de Cosette par Valjean est évoqué dans les films de Boleslawski et August : encore faut-il souligner que Boleslawski se contente de suggérer l'évènement en se limitant à montrer l'extérieur de l'auberge dont il est le propriétaire. Thénardier n'est pas même un personnage, juste une enseigne. Billie August évoque de façon plus importante Thénardier, mais, à nouveau, uniquement, bien que de façon plus

⁵³⁸ *Ibid.*, II, I, 19, p. 385.

⁵³⁹ *Ibid.*, II, III, 2, p. 413.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, I, VIII, 20, p. 228.

⁵⁴¹ *Ibid.*, II, III, 10, p. 455.

développée que chez ces prédécesseurs, sous l'angle de sa relation avec Fantine et Cosette enfant. Le film de Milestone fait lui complètement l'impasse sur le personnage de Thénardier. Si le roman de Hugo adosse au couple Valjean/Javert — le représentant de l'ordre et la victime — un couple Valjean/Thénardier — le délinquant « par nécessité » et le criminel patent —, les adaptateurs américains rechignent à mettre en image ce second couple. Mais supprimer le personnage de Thénardier, c'est ignorer une dimension fondamentale du roman : le rapport complexe entre le crime et la loi. Si Hugo dénonce la justice comme fabricant de « faux criminels », il n'en rappelle pas moins avec Thénardier que le crime existe ; crime qui d'ailleurs échappe à la police et à la justice, autre signe de la faillite du système. Mais les adaptateurs nous semblent avoir fait le choix d'une simplification de cet enjeu.

Fortement axées autour de la dénonciation de l'iniquité de la justice, les adaptations américaines — surtout celle de Boleslawski et Milestone — privilégient l'opposition entre Valjean/Javert, car elle illustre pleinement leur propos. En reléguant Thénardier dans la pénombre, ils simplifient l'enjeu judiciaire, renforcent leur plaidoyer pour la réinsertion des prisonniers — rappelons ici que les cartons d'ouverture des films de Boleslawski et Milestone mettent l'accent sur cette dimension — et respectent le code de production qui ne leur permet pas de laisser un criminel impuni⁵⁴².

À l'inverse, Milestone introduit, dans son adaptation, un personnage absent du roman : contremaître de la fabrique achetée par Valjean, Robert devient son associé. Cet

⁵⁴² Ce dernier argument ne peut néanmoins être retenu dans le cas du film de Billie August. En 1998, le code de production est tombé en désuétude. Cela dit, l'idée de crime non puni reste difficilement acceptable dans le cinéma hollywoodien, en tout cas dans les productions « grand public ».

apport vise deux objectifs, le premier étant de créer un double laïc au personnage de Myriel. Robert est un citoyen ordinaire et honnête : en acceptant celui qu'il devine être un ancien forçat, il devient le symbole du droit à une vie normale pour Valjean. Lui aussi est en quelque sorte un juste, car comme Myriel, il s'oppose à des mesures iniques en aidant Valjean et en participant à son entreprise de « rachat » individuel — un des enjeux du film comme le souligne son carton d'introduction : « Forçat libéré, Jean Valjean veut se racheter ». Il symbolise aussi l'insertion permanente de Valjean dans une communauté. En effet, contrairement au roman où Valjean cède son entreprise à ses ouvriers, Robert lui permet de garder le contrôle de ses affaires et finalement de continuer à être le bienfaiteur de Montreuil. Au Valjean solitaire du roman s'oppose une thématique typiquement nord-américaine : il n'est pas de bonheur individuel sans insertion heureuse dans une communauté⁵⁴³. De plus, ce personnage de Robert symbolise lui aussi l'ascension sociale : son statut d'ouvrier — bien qu'il faille noter qu'il appartient plutôt à une forme d'aristocratie ouvrière — se transforme en négociant. Le film de Milestone est diffusé dans une période historique bien différente de celle de l'adaptation de Boleslawski : la grande dépression des années trente est oubliée, l'après-guerre est une période de « boom » économique pour les États-Unis. Les attentes des classes moyennes et populaires en sont considérablement modifiées, comme le souligne Norbert S. Mc Elvaine : « During times of relative prosperity, many in the middle class have tried to emulate them above on the

⁵⁴³ L'écrivain américain Norman Mailer remarque à ce sujet que « les Américains fonctionnent mieux en équipe. Peut-être grâce à la conquête de l'Ouest, parce qu'ils ont dû former des communautés » (*in Norman Mailer : une voix d'Amérique*, un film réalisé par Richard Copans et Stan Newmann, 1999).

social scale and so adopted their values: [...] the acquisitive ethic has dominated. The twenties, the fifties and the seventies are leading examples of such period »⁵⁴⁴.

Au contraire, dans le roman, Valjean est un solitaire par nécessité, il ne laisse pas de trace, y compris jusqu'après sa mort : « Cette pierre [tombale] est toute nue. [...] *On n'y lit aucun nom*. Seulement, voilà de cela bien des années déjà, une main y a écrit ces quatre vers qui sont devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière, et qui probablement *sont aujourd'hui effacés* »⁵⁴⁵. En rejoignant le bagne, Valjean a épousé le néant et il ne l'a jamais vraiment quitté. À ce titre, Billie August montre encore qu'il comprend finement l'œuvre hugolienne. En effet, il fera dire à Valjean, à l'instant de sa rencontre finale avec Javert : « Je ne suis personne. Je ne suis rien » déclare Valjean à Javert au cours de leur rencontre finale.

⁵⁴⁴ « Au cours des périodes de relative prospérité, nombreux parmi la classe moyenne essayèrent de s'élever sur l'échelle sociale et donc adoptèrent leurs valeurs [celle des classes supérieures] : le souci d'enrichissement dominait. Les années vingt, cinquante et soixante-dix sont des exemples particulièrement significatifs de telle période, au cours du vingtième siècle » (Norbert S. Mc Elvaine, *The Great Depression, op. cit.*, p. 203).

⁵⁴⁵ HUGO (Victor), *Les Misérables, op. cit.*, V, IX, 6, p. 300 — c'est nous qui soulignons.

Chapitre 11

11 Le combat contre la misère, une représentation incomplète

La question sociale est au cœur des *Misérables*. Victor Hugo prévient le lecteur, dans sa préface au roman : « la dégradation de l'homme par le prolétariat » est l'un des « trois problèmes du siècle »⁵⁴⁶. Le droit, ce n'est pas que la loi. La transformation du système judiciaire et carcéral n'est pas l'unique moyen d'améliorer le sort des « misérables ». Dans sa lettre à l'éditeur italien des *Misérables*, M. Daelli, Hugo soutient que :

Les problèmes sociaux dépassent les frontières. Les plaies du genre humain, ces larges plaies qui couvrent le globe, ne s'arrêtent point aux lignes bleues ou rouges tracées sur la mappemonde. Partout où l'homme ignore et désespère, partout où la femme se vend pour du pain, partout où l'enfant souffre faute d'un livre qui l'enseigne et d'un foyer qui le réchauffe, le livre *Les Misérables* frappe à la porte et dit : ouvrez-moi, je viens pour vous. [...] Hélas ! je le répète, italiens ou français, la misère nous regarde tous. Depuis que l'histoire écrit et que la philosophie médite, la misère est le vêtement du genre humain ; le moment serait venu d'arracher cette guenille.⁵⁴⁷

La misère qu'il décrit et combat ne se limite pas aux frontières de la France. Hugo veut qu'elle soit sentie et comprise par tous les lecteurs de son livre. L'objectif d'émancipation qu'il se fixe est universel. À la différence de thèmes plus explicitement francophones comme l'Empire ou la Restauration monarchique, la dénonciation et le

⁵⁴⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, préface de Hauteville-House, p. 20.

⁵⁴⁷ Cette lettre est publiée dans son intégralité dans l'édition des *Misérables*, présentée et commentée par Arnaud Laster, *op. cit.*, Tome III, pp. 373-376.

combat contre la misère peuvent être compris par tous les publics, lecteurs ou spectateurs des adaptations tirées du roman. S'il est une dimension du roman qui soit profondément universelle, c'est bien celle-ci.

Nous l'avons vu dans notre première partie, l'insurrection de 1832 est républicaine. Mais à la revendication politique antimonarchiste s'adjoignent des revendications sociales, comme le rappellent Löwy et Sayre : « Juin 1832 fut un soulèvement essentiellement soutenu par des ouvriers et des "misérables". En effet la révolte était non seulement dirigée contre la monarchie, mais aussi [...] contre les inégalités économiques et sociales »⁵⁴⁸. Abondant dans le même sens, Jacques Droz, caractérise la forme du pouvoir politique en 1832 en ces mots : « Le régime établi en juillet 1830 par Louis-Philippe [...] repose sur le mythe d'un roi bourgeois, symbole et garant de la domination d'une classe, confondant l'État dans sa compétence et ses attributs avec les intérêts de cette classe »⁵⁴⁹. Assurément, la monarchie de Juillet repose sur une contradiction que souligne Châteaubriant dans ses *Mémoires d'outre-tombe* : « On fait fusiller en juin 1832 les hommes qui remportèrent la victoire en juillet 1830 »⁵⁵⁰, ceux qu'ils désignaient comme « le parti démocratique et prolétaire de la révolution, en blouse ou demi-nu, était sous les armes ; [et qui] ne ménageait pas sa misère et ses lambeaux »⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ SAYRE (Robert), LOWY (Michael), *L'Insurrection des Misérables : Romantisme et Révolution en juin 1832*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴⁹ DROZ (Jacques), *De la Restauration à la République : 1815-1848*, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁵⁰ Cité par Thomas Bouchet in *Chateaubriand et la révolution de 1830*, textes présentés par Thomas Bouchet, La Fabrique, Paris, 2022, p. 119.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

L'insurrection de 1832 marque l'une des premières apparitions massives de nouvelles aspirations socialistes, portées à la fois par une partie de la jeunesse romantique et un par prolétariat naissant, ainsi que le souligne David Harvey dans son étude *Paris, Capitale de la modernité* : « Les utopies romantiques et socialistes, qui avaient fleuri avec une remarquable vigueur au cours des années 1830 et 1840 »⁵⁵² ou plus loin « Entre 1830 et 1840, la France connut un foisonnement extraordinaire d'idées alternatives. [...] Moment de bouleversement intellectuel général, où s'épanouirent toutes sortes de visions, de possibilités, de spéculation »⁵⁵³. Lorsqu'il s'arrête dans sa narration pour nous décrire les pensées et la façon d'agir des insurgés de 1832, Victor Hugo fait écho à cette dimension profondément utopique : « ils voulaient [...] renverser l'usurpation de l'homme sur l'homme et du privilège sur le droit dans l'univers entier »⁵⁵⁴. De même, lorsqu'il place dans la bouche d'Enjolras ces mots qui semble être une étrange préfiguration des paroles du chant *L'Internationale* : « Dans l'avenir, personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera »⁵⁵⁵. Il fait de l'habit ensanglanté du Père Mabeuf, l'emblème des insurgés : « Voilà maintenant notre drapeau »,⁵⁵⁶ déclare Enjolras. Victor Hugo énonce lui un programme, qui, s'il n'est pas égalitariste (« le partage égal abolit l'émulation »⁵⁵⁷), s'inspire de « ce que disait le socialisme »⁵⁵⁸ : « Supprimez la misère, mettez un terme à l'exploitation injuste du faible par le fort, mettez un frein à la jalousie inique de celui qui est en route contre celui qui est arrivé, ajustez mathématiquement et fraternellement le

⁵⁵² HARVEY (David), *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, p. 105.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁵⁴ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, V, I, 20, p. 79.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, IV, XII, 8, p. 560.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, IV, XIV, 2, p. 578.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, IV, I, 4, p. 278.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, IV, I, 4, p. 279.

salaire au travail, [...] démocratiser la propriété, non en l'abolissant, mais en l'universalisant »⁵⁵⁹.

Parmi nos trois adaptations américaines, seule celle de Billie August intègre cette dimension de l'insurrection. Une scène clé renseigne le spectateur sur la nature du combat des futurs insurgés : on y voit Marius haranguer le peuple parisien⁵⁶⁰. Dans ce discours, la préoccupation sociale cohabite avec le refus de la forme monarchiste du pouvoir. En effet, Marius y dénonce la mise hors-la-loi de la grève, la « police qui a détruit *le journal des ouvriers L'Égalité* »⁵⁶¹. L'assemblée, composée essentiellement de « misérables », lui répond : « et pas de travail pour nous ». De plus, Billie August s'attache, avec un réalisme certain, à la description des conditions de vie de ce peuple parisien. La ville — que nous découvrons sous le regard de Cosette — tranche avec le décor cossu du couvent où elle grandit coupée du monde extérieur. Sa prise de conscience accompagne celles des spectateurs. Les rues sont crasseuses, on y mendie, la pauvreté se lit sur les visages comme elle se voit dans les habits. Ce monde lugubre vit sous la menace d'une guillotine qui domine l'espace. Dans son évocation de Paris, Billie August insiste sur cette intimidation qui pèse sur les pauvres. L'entrée de la ville est symbolique : une file de pauvres doit passer au travers d'un barrage policier pour pénétrer dans l'enceinte fortifiée d'une ville citadelle. Cette absence de liberté de circulation fait de cette population une masse sous contrôle. À Paris, la ville des pauvres s'organise aussi autour de la soupe populaire ; la longue file de marginaux » — que nous avons vue passer les portes de la ville fortifiée — semble, plus

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ Nous avons déjà évoqué cette scène dans notre première partie.

⁵⁶¹ C'est nous qui soulignons.

tard, se reconstituer devant les tables où attendent les repas dispensés par Valjean. À l'inverse, cette misère paraît absente des rues de Montreuil, la cité utopique de Valjean. Néanmoins, avec Fantine, elle réapparaît. Exclue de l'univers utopique, celle-ci devient l'illustration de la déchéance physique et mentale, elle « incarne un prolétariat que les nouvelles monarchies écartèreront du pouvoir et dont les nouvelles puissances économiques feront le moyen de leur prospérité »⁵⁶².

L'évocation de la prostitution est très nette dans le film de Billie August, qui à l'inverse de ses prédécesseurs ne fait pas disparaître de l'écran cette condition — nous reviendrons plus avant sur cette omission. Lorsqu'il fuit Montreuil, Valjean organise, conformément au roman, la donation de son usine à ses ouvriers, cherchant ainsi à faire survivre son utopie.

Cet aspect subversif du roman — Valjean ne met-il pas en pratique une forme de socialisme utopique ?⁵⁶³ — n'avait pas été repris dans les adaptations de Boleslawski et Milestone. Boleslawski élude le problème du devenir de Montreuil en n'évoquant pas les dispositions prises par Valjean concernant son patrimoine. Le spectateur ne sait ce qu'il adviendra de l'usine ni de la ville de Montreuil, ce qui constitue, en quelque sorte, un avant-goût de la portée générale du film. La question sociale, la misère disparaissent de l'écran pour laisser place au thème principal du film : les dangers d'un système judiciaire inique, inhumain et la nécessité de le réformer. Quant à Milestone, peut-être soucieux d'une

⁵⁶² GOHIN (Yves), « Une histoire qui date », in Anne Ubersfeld et Guy Rosa, *Lire les Misérables*, op. cit., p. 49.

⁵⁶³ Bien que dans le roman, nous l'avons vu précédemment, cette utopie tourne à la faillite après le départ de Valjean.

certaine cohérence scénaristique, il permet à Valjean de garder la gestion de son entreprise sous couvert de son bras droit Robert, comme nous l'avons vu précédemment.

La différence de traitement — en ce qui concerne la transmission de la propriété — entre d'une part le film de Billie August, et d'autre part les films de Milestone et Boleslawski, marque deux époques différentes du cinéma hollywoodien. Il est aujourd'hui envisageable de représenter — nous parlons ici du cinéma « grand public » et non pas d'un cinéma marginal — des formes d'utopies socialisantes : c'est ce que tend à prouver le film de Billie August. Néanmoins, cette évolution est à relativiser : la particularité du genre de l'adaptation est de permettre de reprendre des thématiques dont l'origine est littéraire et non pas directement contemporaine. L'illustration de thèmes contestataires du passé est sans doute plus admissible, pour les producteurs, que leur création *ex nihilo*. L'adaptation introduit une distance et un intermédiaire — l'auteur original — entre le réalisateur et l'œuvre cinématographique : la respectabilité d'un auteur ou celle d'une œuvre peuvent servir de caution littéraire et permettent alors certaines audaces. De plus, le sujet est ici historique et européen, ce qui introduit d'autres distances : temporelles et géographiques. La révolte des misérables s'adresse à une autre civilisation. L'Europe du dix-neuvième siècle apparaît, sans doute, comme une société fort lointaine pour le public américain. Qui plus est, la perspective socialiste n'avait évidemment plus la même dangerosité — pour les dirigeants des « majors » américaines, dont les options, politiques vont du conservatisme à un libéralisme mesuré —, en 1998, qu'il y a quelques décennies. Mais ce qui est aujourd'hui possible ne l'était certainement pas du temps de Boleslawski et de Milestone : deux époques marquées par la fameuse « red scare », la « peur du rouge ». Avec ces adaptations, il nous est possible de constater les limites de ce qui était politiquement

acceptable pour les studios de l'âge d'or hollywoodien, et ce, au travers de plusieurs axes : le portrait des femmes et notamment celui de Fantine, la représentation et le rôle politique des « misérables », et enfin la traduction de l'ascension économique et sociale de Valjean.

Lorsque Victor Hugo choisit de présenter les trois grands problèmes de son siècle dans sa préface au roman, concentré chacun dans l'homme, la femme et l'enfant — un ordre symbolique —, il fait des hommes l'objet de la dégradation par le prolétariat et des femmes par la prostitution. Les uns et les autres vendent leur corps et leur force, mais de deux façons que Hugo va distinguer. Dans son roman, si la figure de l'ouvrier ou du prolétaire est marginale, la figure des femmes contraintes à la prostitution sera présente dans des personnages certes secondaires, mais non négligeables dans l'économie du récit. En effet, si les personnages masculins sont soit issus de la bourgeoisie (les étudiants de l'ABC, la famille Gillenormand, Myriel, Mabeuf), ou encore dans une position sociale indéfinie où le rapport à la loi joue plus que l'économique (Valjean, Thénardier, Javert), ou bien encore s'ils viennent des bas-fonds ce sont presque exclusivement ceux de la criminalité (la bande à Patron Minette). Seul l'ouvrier Feuilly émerge timidement au cours des scènes d'insurrection.

Au contraire, l'une des deux figures féminines centrales du roman, Fantine, mais aussi, de façon plus secondaire, Eponine, sont victimes de ce que Victor Hugo qualifie de fléau. Ces femmes nous seront présentées comme des victimes de la société, de sa morale comme de son organisation économique. D'autre part, nous verrons que Victor Hugo fait le portrait — sans emphase, mais aussi sans la condamnation de son siècle — de la sexualité hors mariage. Là aussi, ce sont les hommes et leur justice qui nous sont montrés sous le jour de la culpabilité.

S'il y a condamnation de la prostitution dans l'œuvre de Victor Hugo, ce n'est pas la condamnation des femmes, mais bien la condamnation du mépris dont sont victimes les prostituées et des conditions économiques qui favorisent le commerce sexuel qui s'exprime — et ce dès la fin des années 1820 où un poème comme « Le balcon de l'hôtel de ville » stigmatise ce mépris. Hugo présente ces femmes comme des victimes d'un ordre économique qui ne leur laisse pas d'autres possibilités de survie. Ce sera le cas aussi avec Fantine, qui exclue de l'usine de Madeleine — nous y reviendrons —, subira la concurrence des prisons dans son activité de travail à domicile dont Hugo démonte les rouages et la montre pour ce qu'elle est : une forme moderne et féminine de l'esclavage. Le constat est fait : nulle autre activité économique que celle de vendre son corps n'est disponible pour les femmes. Pas d'autre aliénation possible que celle de son corps. De ce point de vue, il nous semble qu'Hugo présente les femmes — lorsqu'elles ne bénéficient pas d'une protection économique masculine et il faudra revenir sur cette nuance — comme un « sous-prolétariat ». Fantine est le sinistre symbole de cette marchandisation du corps. Elle n'a d'autre choix que de le vendre — morceau par morceau — que de le désagréger, le dépecer. L'ange de 1817 est transformé en un corps monstrueux. C'est une chute, un abîme moral dans lequel est tombée Fantine, ou plutôt dans lequel elle a été précipitée.

Que constitue le grand crime qui a valu à Fantine cette relégation dans les *infern*, ce dessous de la société ? D'avoir aimé. Trouve-t-on dans le récit une condamnation de cet amour et de cette sexualité hors du mariage ? Non, Fantine aime comme elle vivait à 20 ans : naturellement. Hugo se refuse à stigmatiser Fantine. C'est bien son amant Tholomyès qui apparaîtra coupable de mensonge, de cruauté autant que de trahison. Mais alors que lui va vers son destin de notable de province, en toute impunité et irresponsabilité,

la société fait reposer toute la faute morale sur Fantine. Chassée de Paris, mère célibataire, elle croit survivre en retournant vers le pays de son enfance. Mais venant de la « nuit sociale », c'est à cette nuit sociale qu'elle retourne. Elle va devenir la faille du « système Madeleine ». Sous ce nouveau nom, Valjean a en effet repris une industrie dont l'une des règles est la protection des femmes par la chasteté et la rigueur morale. Alors que la prospérité de son usine semble apporter une vie nouvelle à Montreuil sur Mer, elle pousse — machine de bien, mais machine aveugle — Fantine vers un nouveau précipice. C'est dans ce dernier cercle de son enfer qu'elle vend son corps pour subvenir aux besoins de sa fille Cosette, mais surtout au chantage Thénardier. De fait, Fantine est la figuration de la bonne mère empêchée de l'être.

Le destin de Fantine vu en tant que signe de la faillite de l'œuvre de Madeleine est peu signalé. La coalescence Valjean/Madeleine, que l'on présente souvent comme un Satan après sa chute, mais transfiguré en nouveau Christ, annonce l'échec à venir de l'unique tentative de vivre parmi les hommes. Première lézarde dans un édifice qui s'écroulera après son départ, l'incapacité à voir et à sauver Fantine pèsera comme une malédiction sur Valjean. Notons que c'est le deuxième échec⁵⁶⁴ du Valjean protecteur, celui qui ne put nourrir sa sœur et ses enfants, volât, fut condamné au bagne et ne vit donc pas sa première famille se disloquer ni disparaître.

Pour la deuxième fois bagnard, puis jardinier d'un couvent, puis rentier, Valjean vivra retiré des hommes avec comme seul lien à la vie, Cosette — fille de Fantine — sa

⁵⁶⁴ Ces deux échecs sont suivis d'un séjour au bagne.

dernière faute qu'il cherche à racheter avec son amour paternel. Valjean croisera une autre figure de mère célibataire : ce sera à l'occasion du procès Champmathieu. En effet, lors de cette journée d'assises, c'est la condamnation d'une mère célibataire et infanticide qui précède l'audience Champmathieu. Peu de choses sont dites sur ce procès. Mais son évocation est comme celle d'un double⁵⁶⁵ de Fantine : qu'importe, le poids de la loi pèse sur cette femme. Quel que soit son choix, elle est jugée coupable et punie. Avec celle du forçat, c'est une autre damnation sociale qui se réitère ici. D'ailleurs, tout comme le forçat, la prostituée Fantine est coupable, selon Javert. « La justice qui monte sur son échafaud » comme la décrit Hugo, coupable d'être une offense par elle-même, « une créature en dehors de tout »⁵⁶⁶. Pour en revenir au procès Champmathieu, c'est aussi à cette occasion que se fait entendre la voix d'une autre damnation : celle des femmes battues dont témoigne l'accusé, dont la fille est morte rouée de coups par son mari. Le procès Champmathieu est donc aussi l'occasion d'en faire un autre, comme à la dérobée.

Le personnage d'Eponine sera fondé sur un autre type de lien unissant féminité et criminalité. Figure au symbolisme moins chrétien que celui de Fantine, l'ange déchu, elle témoigne d'une autre pratique, à savoir l'inscription sur le « registre » des prostitutions des enfants par leurs parents. Thénardier appose la marque du crime à sa fille et c'est son amour pour Marius qui l'y arrachera et la conduira jusqu'aux barricades — même si ce sera sous les habits d'un homme.

⁵⁶⁵ Les enfants hors mariage sont une réalité très courante, ils représentent plus du tiers des naissances à Paris en 1830.

⁵⁶⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.* I, V, 13, p. 221

Le registre de la maternité n'a pas été épuisé par Fantine. De ces mères qui apparaissent dans le récit, il nous semblera intéressant de traiter deux d'entre elles. Fort différente, puisque l'une est faite de chair — autant que peut l'être un personnage de roman — et l'autre est symbole. Il y a d'abord la mauvaise mère : c'est la Thénardier. Prête à prostituer ses filles, à abandonner ses enfants dans le cadre d'une escroquerie à la paternité, c'est un double féminin de son mari et sa féminité ne la rend pas meilleure que lui. L'autre mère du récit : c'est la république comme le proclame Enjolras⁵⁶⁷. La représentation de la république sous les traits d'une femme est assez commune : c'est « Marianne ». Mais ici, la symbolique nous semble différente. C'est la république qui enfante les révolutionnaires, ceux qui portent et disent l'avenir. Il y a ici un renversement et une féminisation assez étonnante des racines révolutionnaires. Certes, les figures révolutionnaires sont masculines : que ce soit celles de 1789, 1793 ou celles de 1832. Quoique, la conception de la république ou de la révolution soient complexes et polymorphes dans la pensée hugolienne, cette féminisation du mythe révolutionnaire est peut-être au cœur d'une problématique contradictoire. Figure originelle et même dominante, cette Mère-Révolution n'existe que par le sacrifice protecteur des hommes. De ce fait, elle est *à la fois* liberté et servitude. Liberté, car pour Hugo, seule la liberté peut enfanter le monde nouveau. Servitude, car elle ne peut vivre que par l'action des hommes. Géante au pied d'argile, tout comme l'est Fantine.

Féministe, sans doute Hugo l'est-il par son refus d'une partie de la morale de son siècle, par sa capacité à voir les femmes entravées et punies par une loi essentiellement

⁵⁶⁷ « Citoyen [...] ma mère c'est la république ».

masculine. Mais son idéalisme n'est pas exempt d'une forme de paternalisme, qui se manifeste par la nécessité faite aux femmes⁵⁶⁸ de trouver une protection masculine. Cosette a le droit au mariage par amour, mais sa liberté est celle de choisir la protection d'un homme plutôt que d'un autre : en épousant Marius, elle devient « Madame Vous »⁵⁶⁹. À l'inverse, Fantine est morte — non pas de ses fautes, car elle n'en commit aucune — mais de s'être vu refuser la protection de son amant Tholomyès, ou de n'avoir pu bénéficier que de la protection trop tardive et finalement inutile de Valjean, car bagnard et en rupture de ban, il est pris sous une double condamnation sociale qui scelle son destin.

La représentation du personnage de Fantine dans les adaptations américaines de 1935 et 1953 est particulièrement édifiante du poids que fait peser le Code de Production lorsqu'il était en vigueur. Comme nous l'avons dit précédemment, la prostitution n'est évoquée ni dans le film de Milestone ni dans celui de Boleslawski. Nous avons déjà rappelé le rôle du code de production, dans son rapport au crime et à la loi : son contrôle ne s'arrête pas à cette question. En fait, il constitue un corps de doctrine qui s'intéresse à tous les aspects d'un film.

En effet, ce que l'on désigne communément sous le nom de « code Hays » déconseille fortement d'aborder ce sujet et le classe « parmi les sujets repoussants [pour lesquels] on doit encore suivre les règles du bon goût et respecter la sensibilité du public [notamment concernant] la vente des femmes et les femmes vendant leur vertu »⁵⁷⁰. La

⁵⁶⁸ Y compris la Mère-République.

⁵⁶⁹ Il faut aussi noter que son bonheur est proportionnel à son ignorance. C'est aussi le personnage de premier plan le plus faible du roman.

⁵⁷⁰ TAVERNIER (Bertrand) et COURSDON (Jean-Pierre), *Cinquante ans de Cinéma américain, op. cit.*, p. 18.

question est particulièrement sensible après les scandales provoqués par la pièce de théâtre de Broadway *Diamond Lil* et son adaptation cinématographique *She Done Him Wrong* (1933). Le personnage de Lady Lou, incarné par l'actrice Mae West, évoquait de façon trop nette ce que le code qualifie de « traite des blanches ». L'historien du cinéma Olivier Caïra revient en détail sur cette affaire dans son essai sur Hollywood et la censure. Il en fait un des derniers soubresauts du cinéma dit de « pré-code » et nous rappelle que 1934, l'année de sortie du film de Boleslawski, « est unanimement retenue par les spécialistes comme celles de l'entrée en vigueur (*enforcement*) du Code de Production adopté depuis 1930 »⁵⁷¹.

Ainsi, dans le film de Boleslawski, la déchéance de Fantine n'est que physique et est due uniquement à la maladie qui la frappe. La misère qui est la sienne — après son licenciement de la fabrique — n'est pas évoquée directement à l'écran. Néanmoins, chez Milestone, Fantine se plaint de son sort en apostrophant Valjean/Madeleine : « vous et votre charité m'avez licenciée sans recours ». Mais, les conséquences concrètes de ce licenciement ne sont jamais évoquées. Dans le cas de Fantine, le ressort dramatique de la misère est conservé, notamment parce qu'il permet de nourrir le thème de l'iniquité de la justice ; et ce aussi bien par rapport à Javert qu'à Valjean puisque ce qui rend coupable le licenciement, c'est bien le fait qu'il soit « sans recours » — sous-entendu juridique. Le problème de la perte d'emploi n'est donc pas lié à une inégalité sociale, mais bien à l'absence de droits garantis pour les misérables.

⁵⁷¹ CAIRA (Olivier), *Hollywood face à la censure*, Paris, Édition du C.N.R.S., 2005, p. 19.

De plus, si le code de production n'interdit pas formellement de représenter la misère, son usage, par la voie des recommandations émises par la commission après lecture des scénarii, est de proscrire toute velléité de mettre à l'écran les conséquences visibles de la pauvreté. Ainsi James Green, administrateur du code en 1937, fait parvenir la note suivante à un scénariste : « We would like to recommend [...] that you be less emphatic [...] in showing the contrast between conditions of the poor in tenements and those of the rich in appartements houses [...] such scenes are likely to give offense »⁵⁷². Ainsi, Boleslawski et Milestone — conformément à cet usage — font disparaître les misérables du pavé parisien. Contrairement à l'adaptation de Billie August, la reconstitution de Paris n'a pas pour toile de fond l'expression des conditions de vie des misérables. Cosette ne découvre pas un Paris où la pauvreté s'étale dans les rues : à l'inverse, elle ne découvre qu'un Paris monumental, où l'on ne croise que des calèches et des notables flânant à cheval ou à pied. Les « misérables » ont disparu du paysage. De même, les insurgés des barricades ne sont plus à l'image de ceux du roman, des étudiants ou des ouvriers, ce sont des bourgeois, si l'on en juge par leur habit.

S'ils ont pu faire disparaître les ouvriers du décor parisien, Milestone et Boleslawski ne peuvent faire de même lorsqu'ils évoquent la fabrique de Valjean à Montreuil. Dans le film de Milestone, seul l'atelier d'artisan — que Valjean va acheter — nous est montré. Certes, il ne respire pas la prospérité, mais cela est dû à la mauvaise organisation de la production. Après une visite rapide, Valjean décide de réorganiser la production : alors

⁵⁷² « Nous voudrions vous recommander [...] d'être moins emphatique [...] dans la comparaison entre les habitations des pauvres et celles des riches [...] de telles scènes sont vraisemblablement en violation [du code de production] (in Sean Dennis Cashman, *America in the Twenties and the Thirties : the Olympian Age of F. D. Roosevelt*, op. cit., p. 346).

qu'auparavant chaque ouvrier avait la maîtrise de toutes les étapes de la production de la vaisselle, Valjean décide de mettre en place le travail à la chaîne et la spécialisation des tâches. Cette réorganisation, fordiste avant l'heure, est évidemment anachronique. Mais elle conduit, dans le film de Milestone, à l'épanouissement économique ; elle apparaît ainsi comme une illustration de la supériorité de ce modèle économique, une justification d'un modèle que Sean Dennis Cashman décrit ainsi « The Ford assembly line achieved enormous increase in productivity by transferring the decision as to the pace of work away from the workers, and into the hands of the manager who controlled the product line »⁵⁷³.

La différence entre le film de Milestone et le livre est à souligner : pour Victor Hugo, l'intervention de Valjean est aussi salvatrice, mais concerne le choix des matières premières, et non pas la façon de produire : « Cette industrie avait toujours végété, à cause de la cherté des matières premières. [...] un homme [...] avait eu l'idée de substituer, dans cette fabrication, la gomme-laque à la résine [...]. Ce tout petit changement en effet avait réduit le prix de la matière première »⁵⁷⁴.

Dans le film de Boleslawski, l'atelier n'apparaît qu'à une unique occasion, lors de la nomination de Valjean comme maire de Montreuil. La proposition émane des notables de la ville : afin de convaincre Valjean d'accepter ce poste, l'un d'eux fait acclamer cette suggestion par la foule des ouvriers présents. Le rôle politique des ouvriers apparaît comme mineur et passif puisqu'ils ne font qu'entériner une proposition des notables ; dès lors, il

⁵⁷³ « La méthode fordiste de travail à la chaîne réussit d'énormes gains de productivité en transférant la maîtrise du processus de production des employés vers les mains des dirigeants qui contrôlaient la chaîne » (*ibid*, p. 221).

⁵⁷⁴ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, I, V, 1, p. 183-184.

est logique qu'ils soient plus tard absents des barricades. De plus, le bien-être des ouvriers n'est que la conséquence d'une forme de paternalisme : « personne ne s'occupe mieux de ses ouvriers que vous » indique un notable à Valjean. Absence de rôle politique, de rôle social ou économique : les ouvriers du film de Milestone n'ont donc pas voix au chapitre.

En faisant disparaître de l'écran les « misérables » comme figure politique en tant qu'acteurs de changements sociaux et politiques — à l'exception du thème de la justice où Champmathieu fait partie du dispositif de contestation —, Boleslawski et Milestone transforment profondément l'intrigue et s'écartent de l'esprit du roman. En outre, avec l'ascension sociale de Valjean, ils illustrent deux aspects centraux de l'idéologie conservatrice américaine. Nous avons vu précédemment que Valjean est un homme lavé de ses crimes dans les adaptations de Milestone et Boleslawski et que, par ailleurs, son personnage est doté d'une importante dimension mystique chrétienne. Celle-ci, déjà présente dans le roman, semble avoir particulièrement marqué les cinéastes américains puisqu'il faut rappeler que parmi les adaptations muettes des *Misérables*, deux sont intitulées *The Bishops Candelsticks*⁵⁷⁵ (*Les chandeliers de l'archevêque*) et *Le pardon du forçat*⁵⁷⁶. Et soulignons que Milestone fait lui-même référence à son adaptation des *Misérables* sous cette dénomination. De plus, il regrette que le producteur — Zanuck — ait refusé que d'autres aspects du roman soient traités :

I pleaded with them: « there are fifteen other stories much better than *The Bishop's Candelsticks*. Why do it again? The book has marvellous things. Take for instance, little Gavroche during the Revolution — this kid's story has something ». They wouldn't listen. So, having exhausted all your

⁵⁷⁵ *The Bishops Candelsticks* de Herbert Breton (1913) et de Norman McKinnel (1929).

⁵⁷⁶ L'auteur de ce film est Franck Lloyd (1918).

intellectual arguments, you go in saying: « Oh, for Christ's sake, it's just a job — I'll do it and get over with ». ⁵⁷⁷

Cette association, entre transformation morale — par la voie de la spiritualité chrétienne — et ascension sociale, est un des éléments de ce que l'on a appelé « l'évangile de la richesse ». Ce courant théologique, dominant aux États-Unis dans la première partie du vingtième siècle, est notamment représenté par W. Lawrence, évêque du Massachusetts. Celui-ci écrivait, en 1901 : « c'est à l'homme moral uniquement qu'échoit l'opulence [...] *la sainteté a partie liée à la richesse* » ⁵⁷⁸. Alors qu'aux États-Unis, des voix ⁵⁷⁹ s'élèvent contre les excès du capitalisme, des réponses religieuses et laïques soutiennent que cette forme de société est bénéfique aussi bien économiquement, socialement que moralement. Un des défenseurs laïques de ces théories fut Herbert Hoover, président des États-Unis de 1929 à 1933, qui déclarait, dans une réunion publique pendant sa campagne électorale de l'automne 1928 :

Notre pays est devenu la terre où tous ceux qui sont nés sans héritage ont leur chance dans la vie, pas simplement à cause de l'abondance de ses ressources et de ses activités, mais à cause de la liberté d'initiative et d'entreprise [...]. Elle s'est approchée de l'abolition de la pauvreté, de l'abolition de la peur et de la misère comme l'humanité ne l'a jamais fait auparavant. ⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ « Je les [les producteurs] ai suppliés : « il y a quinze autres histoires bien meilleures que celle des *Chandeliers de l'Évêque*. Pourquoi en faire une autre version ? Le livre a des choses incroyables. Prenez par exemple, le petit Gavroche pendant la Révolution. L'histoire de ce gamin vaut le coup. ». Ils n'ont pas voulu m'écouter, Donc, ayant épuisé tous vos arguments intellectuels, vous vous dites finalement : « Bon, après tout, c'est juste un boulot — je vais le faire à leur idée » (Charles Higham, Joel Greenberg, *The Celluloid Muse : Hollywood Directors speak*, New York, 1972, New American Library, 1972, p. 191).

⁵⁷⁸ W. LAWRENCE (W.), *Les rapports de la richesse à la morale*, in, J-P Martin, D. Royot, J-L Bourget, *Histoire de la Culture américaine*, op. cit., p. 258 — c'est nous qui soulignons.

⁵⁷⁹ Notamment du côté de certains théologiens minoritaires comme Pierce qui raillent les théories de Lawrence en les désignant comme « gospel of greed » (évangile de la cupidité).

⁵⁸⁰ Discours du 22 octobre 1928, au Madison Square Garden de New York, repris par Jean Heffer, in Jean Heffer, *La grande Dépression*, op. cit., p. 95.

Boleslawski et plus encore Milestone illustrent ces théories et pratiquent ainsi une réorientation idéologique du roman. En effet, Valjean apparaît dans ces adaptations comme profondément inspiré par le sentiment religieux — symbolisé par son attachement aux chandeliers, qui apparaissent à chacune de ces décisions importantes et qui marquent la victoire de son sens moral ; il est aussi celui qui ne part de rien et dont la réussite économique est à l'image de ces personnages mythiques des théories conservatrices américaines : les « self made men ». En effet, la réussite de Valjean n'est pas une invention des adaptateurs — Valjean est un homme riche après Montreuil — mais elle ne cohabite pas, ce qui est en contradiction avec le roman, avec la misère, qui est le sort de la très grande majorité de ses congénères. En supprimant la représentation de cette misère, Milestone et Boleslawski transforment « l'exception Valjean » en une « possibilité Valjean » ouverte à tous. Ainsi, l'histoire de Valjean devient celle d'une figure centrale du conservatisme : « au confluent de la morale et de l'évolutionnisme, le mythe du 'self made man', fils et père⁵⁸¹ de ses œuvres, légitime le succès de quelques-uns, en entretenant les espoirs de tous »⁵⁸². Ce personnage du « self made man » est à la fois présent dans les travaux théoriques conservateurs et dans la littérature de masse :

la société américaine prouve chaque jour la validité du “socio-darwinisme” en permettant l'ascension en haut de la pyramide sociale de ceux, qui nés à la base, en ont reçu les moyens de Dieu et de la nature ;⁵⁸³ mais aussi dans une littérature populaire édifiatrice avec « l'abondante production d'Horatio Alger (1832-1899), piètre pasteur puis auteur à succès, dont le *Dick en haillons*, le *Tom en lambeaux*, et toute la série 'Chance et Courage' (Luck and Pluck series) se vendent par millions d'exemplaires et

⁵⁸¹ L'association « fils et père » est évidemment un aspect central de la théologie chrétienne.

⁵⁸² MARTIN (J-P.), ROYOT (D.), J-L BOURGET (J.-L.), *Histoire de la Culture américaine*, op. cit., p. 260.

⁵⁸³ *Ibid.*

popularisent encore le mythe de l'ascension, 'des loques à l'opulence' ('from rags to riches') ». ⁵⁸⁴

La requalification du destin de Valjean en tant que « success story » est un indice de l'utilisation du cinéma, cet art populaire par excellence, comme véhicule idéologique des conceptions religieuses et économiques du conservatisme nord-américain. Si le résultat final, de ce point de vue, est assez proche chez Milestone et Boleslawski, la signification de cette réorientation nous semble devoir être distinguée pour chacun de ces deux films.

En ce qui concerne le film de Milestone, l'occultation d'un pan de la dimension contestataire du roman — la volonté de redistribution et le refus de la misère — est le résultat de la situation économique florissante des États-Unis et le poids du Mac Carthysme sur Hollywood. Milestone semble respecter la norme de son temps.

Le film de Boleslawski est lui en contradiction avec certains thèmes du cinéma hollywoodien qui lui est contemporain. On le sait, le film est tourné en pleine crise économique et celle-ci n'est pas sans influence sur l'idéologie des créateurs eux-mêmes : « What was evident [...] in many Depression-era movies, was a call for kind of cooperative individualism that reconized individuals could achieve a degree of independance and self-respect only by cooperating » ⁵⁸⁵. L'historien du cinéma Thomas Doherty revient en détail sur cette parenthèse (1930-1934) dans un cinéma hollywoodien généralement conservateur. La violence de la crise économique a mis en tension certains mythes conservateurs typiquement américains : « The myths of a rugged individualism, upward

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁸⁵ « Ce qui est évident [...] dans beaucoup de films de la période de la dépression, c'est l'appel à une sorte d'individualisme coopératif qui reconnaît que l'individu peut réussir à être indépendant et fier de lui seulement *par le biais de la coopération* », Norbert Mc Elvaine, *The Great Depression, op. cit.*, p. 221.

mobility, material progress, frontier opportunity, and American exceptionalism, canons of the national faith since John Winthrop envisioned his gleaming city on a hill in puritan New England, willed before a wasted landscape of breadlines and Hoovervilles, forgotten men and fallen women »⁵⁸⁶. Il y a une brèche entre les promesses du rêve américain et la réalité quotidienne qu'il était impossible d'ignorer : « annoncer la fin de la crise et le retour de l'âge d'or et montrer une réalité tragiquement inverse ne pouvait rappeler au public américain de 1933 les malencontreuses prédictions optimistes de Herbert Hoover dans les années 1930-32 (“Prosperity is around the corner”) »⁵⁸⁷. Le cinéma reste un spectacle éminemment populaire et il ne peut se détourner complètement des aspirations des spectateurs, d'un certain air du temps et encore moins dans les périodes de crise.

Ainsi, pendant le « New Deal [...] the cooperatives values have been in ascendancy. [...] During hard times, many in the middle-class have identified with the working class »⁵⁸⁸. Donc, en ne retenant pas ces valeurs, le film de Boleslawski est exemplaire d'une forme de reprise en main conservatrice. Il illustre d'ailleurs le tournant vers des adaptations littéraires de prestige qu'annonce Hays : « The 1934-35 season, promised Hays, would see “a very large increase in the number of films being made from the great classics of literature

⁵⁸⁶ DOHERTY (Thomas), *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, p. 16.

⁵⁸⁷ PITHON (Rémy), « Un Cinéma rooseveltien, Hollywood au service du pouvoir (1930-1945) », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 20, 1976, p. 10.

⁵⁸⁸ Pendant « le New Deal [...] les valeurs coopératives étaient en progrès. Durant les temps difficiles, beaucoup dans la classe moyenne, s'identifiaient à la classe ouvrière », *Ibid*, p. 203.

and the stage and from books that have already won a place in the hearts of millions of readers” »⁵⁸⁹.

La réorientation vers la justice en tant qu’unique thème revendicatif s’intègre à cette compréhension générale de l’œuvre de Boleslawski. Comme le fait remarquer Thomas Doherty, ce parti-pris est sans doute moins subversif qu’il n’y paraît à première vue : « Given the barbarism of the chain gang system, the penal preachment yarn could afford to be uncompromising and outspoken [...]. Preaching the abolition of the chain gang system was a safe sentiment, not a controversial position »⁵⁹⁰. La ‘clé du bonheur’ n’est pas dans la modification des rapports politiques et sociaux, ce dont Valjean n’est certes pas le dépositaire principal dans le roman⁵⁹¹, et dont lui et ses semblables seraient les premiers bénéficiaires, mais dans la capacité d’un individu à produire des richesses et à contourner les obstacles que la société pose sur son chemin : ces obstacles sont, ici avec Valjean, le produit d’une justice rétrograde qu’il s’agit de combattre. Le film de Boleslawski, dont les qualités formelles sont indéniables, nous offre un des plus fascinants exemples de ce qui est à l’œuvre dans un processus d’adaptation. Il ne s’agit pas de montrer un texte à l’écran, il s’agit plutôt de se saisir des potentialités d’un texte à servir les enjeux artistiques, économiques, moraux, sociaux et politiques du temps et de l’espace de l’adaptation filmique. L’espace hollywoodien pense toujours au film à faire, plus qu’au livre à illustrer.

⁵⁸⁹ DOHERTY (Thomas), *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁹¹ D’ailleurs, Valjean n’est-il pas en partie à l’image, donnée par J. Droz, du « petit bourgeois [de la restauration], qui met ses filles au couvent [et] ambitionne pour elles un beau mariage[avec] une robe d’avocat » ? (in J. Droz, *De la Restauration à la République : 1815-1848*, *op. cit.*, p. 45).

Conclusion

Il est possible de se demander s'il existe une décennie — depuis la naissance du cinéma — pendant laquelle aucune adaptation des *Misérables* n'a été tournée. La réponse est négative : *Les Misérables* ont toujours accompagné les métamorphoses de l'industrie du cinéma, du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur sans oublier l'image animée et le tout avec une destinée universelle. Certes, nombre de critiques cinématographiques ont argué du manque d'imagination des créateurs ou des producteurs, reproche si souvent adressé aux adaptateurs. Peut-être est-ce que la littérature mondiale manque tant de bons sujets pour que le roman de Hugo soit si souvent la source de tentatives cinématographiques ? Cela semble difficile à croire. Non, il faut que la conviction de l'existence de matériaux cinématographiques de qualité — dans le roman — soit forte pour que les producteurs et les créateurs se lancent régulièrement dans cette aventure.

Quels thèmes les attirent-ils ? Quelle représentation se font-ils de l'œuvre hugolienne ? Ces questions ont déjà été partiellement abordés dans trois ouvrages collectifs⁵⁹² consacrés aux corpus d'adaptations des romans hugoliens. Aux côtés de ceux

⁵⁹² GLEIZES (Delphine) dir., *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, L'Harmattan/Les Presses de l'Université de Laval, Paris, Saint-Nicolas, 2005, 285 p ; *Cinémaction*, « Le Victor Hugo des cinéastes », n° 119, Mars 2006 ; GROSSMANN (Kathryn M.) dir., BRADLEY (Stephens) dir., *Les Misérables and Its Afterlives, Between Page, Stage, and Screen*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2015, 232 p.

des *Misérables*, les destins tragiques de Quasimodo et d'Esmeralda ont suscité de nombreuses œuvres cinématographiques avec une permanence et une diffusion internationale aussi larges que celui de Jean Valjean et consorts. Le plus souvent, ces contributions abordaient les adaptations des *Misérables* d'un point de vue général en mettant en lumière les enjeux et tensions principales. Il faut bien reconnaître que jusqu'à une période finalement assez récente —si l'on considère les études hugoliennes dans leur ensemble —la plupart des films n'étaient que peu facilement disponibles. Il a fallu l'arrivée de la VHS puis des DVD et maintenant des services en ligne à péage pour que ces œuvres soient relativement facilement accessibles aux chercheurs. Lorsque Jean Mitry propose en 1985⁵⁹³ —à l'occasion du centenaire du décès de l'écrivain— un panorama des adaptations cinématographiques, il le fait sur la base de ses souvenirs de cinéphiles ou de sources écrites, parfois de seconde main. Quoique les béances restent nombreuses (cinéma muet, œuvres des cinémas du sud global), le travail d'analyse est aujourd'hui plus confortable qu'il ne l'était. Cette thèse est l'une des rares à traiter thématiquement d'un corpus d'adaptations. Elle ne prétend pas tout dire des films traités mais elles posent les jalons d'une méthode qui propose de renouveler la compréhension du roman en s'appuyant sur les lectures des adaptations. Ce que nous avons donc cherché à faire dans ce travail, c'est capter ce regard — doublement singulier, car celui de créateurs d'époques, de cultures diverses —, mais aussi de saisir la transmission de ce regard vers les spectateurs. En effet, à travers l'adaptation se met en place une double réception : celle du cinéaste puis celle du spectateur du film, et par son intermédiaire, celle du livre. Richard St-Gelais propose une

⁵⁹³ MITRY (Jean), « Le cinéma des *Misérables* » in *La gloire de Victor Hugo*, op. cit.

classification de ces différentes versions. Le « décentrement » consiste en l'adoption du point de vue d'un autre personnage comme c'est le cas dans la version soviétique⁵⁹⁴. La « réinterprétation » se propose de reprendre l'intrigue, mais en la racontant parfois selon une nouvelle cohérence. Cette catégorie est dominante dans notre corpus, surtout les réinterprétations françaises. Les versions de Boleslawski et Milestone se classeraient dans la troisième option proposée par St-Gelais, celle du récit contre-fictionnel dans lequel les modifications sont plus substantielles. Il conviendrait d'ajouter à cette proposition de classification une catégorie correspondant à des modifications génériques. Ainsi, la version de Boleslawski tient à la fois du film de baignade, du film policier et du Western par l'ajout d'une longue course poursuite à cheval. Hors de notre corpus, la version de Ricardo Freda est souvent perçue comme la combinaison de la plus pure tradition de cinéma social italien et du film de cape et d'épée. Des époques et des lieux favorisent tel ou tel type d'approche générique : les succès du moment⁵⁹⁵, l'existence de savoir-faire techniques préalables, les moyens financiers disponibles. Boleslawski dispose par exemple d'un casting de série A et de l'ambition d'un studio qui vise des productions de prestige. Vingt ans plus tard, Lewis Milestone voit ses ambitions réduites par un casting inférieur — en talent comme en statut, Michael Rennie n'est pas Frédéric March⁵⁹⁶ — et par la tâche qui lui est assignée, celle de recycler à moindre coût un matériel scénaristique éprouvé.

⁵⁹⁴ Dans ce film de 1937, Gavroche est le héros principal en lieu et place de Valjean.

⁵⁹⁵ Le film de Boleslawski lorgne vers le Western et le film de gangsters et celui de *Le Chanois* est considéré comme l'un des premiers « blockbuster » du cinéma français, une réponse européenne à la vague de films à grand spectacle hollywoodiens.

⁵⁹⁶ Le premier étant un habitué des films de série B des années cinquante et l'autre une des grandes stars masculines des années trente.

Le cinéma français se particularise non par sa tradition du cinéma d'adaptation qui est une pratique universelle, mais ce qui le distingue de la tradition hollywoodienne c'est la prégnance par une esthétique de la fidélité, l'assignation à une mission patrimoniale ou culturaliste. À l'enjeu artistique — réaliser un bon film — s'ajoutent des ambitions idéologiques : rendre hommage aux grands écrivains et exalter une culture nationale dans sa version conservatrice ou symbole de résistance au cinéma américain dans une tradition communiste — au sens de l'action culturelle du Parti communiste français et de ses compagnons de route⁵⁹⁷ — dont l'héritage est toujours vivace malgré la perte d'influence du parti de la place du Colonel Fabien.

Le cinéma d'adaptation ne s'envisage pas de la même façon de part et d'autre de l'Atlantique. Pourtant, à considérer les œuvres dont nous avons proposé une analyse, il reste néanmoins que celles-ci constituent autant de « lieux de mémoire »⁵⁹⁸, pour reprendre le concept élaboré par Pierre Nora. Loin de muséifier l'œuvre hugolienne, les adaptations la réinvestissent de leur contemporanéité et c'est bien ce qui les rend intéressantes, quels que soient leurs mérites artistiques respectifs. De ce fait, elles sont le lieu d'un double discours sur l'œuvre et sur ceux qui l'adaptent, ce que Hugo lui-même avait pressenti dans son essai sur William Shakespeare : « L'histoire n'était qu'un tableau, elle va devenir un miroir. Ce reflet nouveau du passé modifiera l'avenir »⁵⁹⁹. Les films — et notamment ceux-ci qui s'attachent à représenter les révolutions et leurs défaites — prennent une place

⁵⁹⁷ Jean-Paul Le Chanois et Marcel Bluwal sont proches du P.C.F.

⁵⁹⁸ NORA (Pierre), *Les lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, 3 tomes, 1986-1992.

⁵⁹⁹ HUGO (Victor), *Œuvres complètes, Philosophie. 2*, publiées par Paul Meurice puis Gustave Simon, Albin Michel, Paris, 1934-1937, p. 231.

particulière dans ce qu'Enzo Traverso appelle le « paysage mental de la gauche »⁶⁰⁰. Ces films peuvent « donc être étudiés comme des baromètres de la conscience révolutionnaire, des révélateurs de ses dilemmes et de ses mutations [...] et constituent ainsi des contributions à la culture de gauche et à ses débats »⁶⁰¹.

Parfois, ce sont les spectateurs eux-mêmes qui investissent les projections, comme cela fut le cas en 1934 lorsque les barricades hugoliennes rencontraient l'émotion des foules du 6 février, celles du coup de force raté contre l'Assemblée nationale ou de celles du 9 et 12 février qui font émerger ce qui deviendra le Front populaire. Le journal *L'Action française* — et ce malgré les profondes et habituelles réserves de ce courant politique de l'extrême droite pour le roman — dresse un parallèle entre les insurgés de 1832 et ces « Parisiens de 1934 [qui] se sont battus mardi parce qu'ils ne sont plus gouvernés et qu'ils le sentent enfin [...] Ce sont peut-être les petits-fils des barricades de la rue de la Chanvrerie »⁶⁰². Cet étrange parallèle trouve sa limite dans le fait que « les idéaux des bousingots [du roman] restent incompréhensibles »⁶⁰³ pour le critique de *L'Action française*, François Vinneuil. La presse sympathique aux manifestants d'extrême droite du 6 février fait néanmoins des étudiants de l'ABC leurs précurseurs. Louis Cazals dans *Le Petit Journal illustré* établit un rapport direct entre le film de Raymond Bernard et les événements du moment : « Coïncidence tragique, au moment où le sang français coulait

⁶⁰⁰ TRAVERSO (Enzo), *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée*, La Découverte, Paris, 2016, p. 104.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁰² VINNEUIL (François), « *Les Misérables* », *L'Action française*, 12 février 1934, p. 5.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 5.

Place de la Concorde, sous les balles françaises, au moment où les gardes mobiles sabraient les anciens combattants et une jeunesse ardente, l'écran [...] faisait renaître les émeutes du siècle dernier »⁶⁰⁴.

La confusion entre le film et l'actualité est totale dans un autre périodique d'extrême droite, *Gringoire*, qui publie une caricature de presse représentant le dialogue suivant : « Avez-vous vu *Les Misérables* ? De quoi parlez-vous, il y a encore une nouvelle affaire ? »⁶⁰⁵. À rebours de la presse la plus conservatrice, l'éminent critique et historien du cinéma, Georges Charensol dresse un constat diamétralement opposé : « Jean Valjean se nommerait aujourd'hui Stavisky⁶⁰⁶ »⁶⁰⁷. L'émergence d'un fait d'actualité peut donc percuter la réception d'un film. La version de Raymond Bernard change de statut en quelques jours. Elle était un évènement industriel pour le cinéma français, précédé d'une intense campagne de presse dont le point d'orgue est une présentation de l'intégralité des sept heures de films à l'occasion d'un grand gala mondain le 3 février 1934. Elle devient lieu d'une conflictualité politique majeure au cours de semaines décisives pour l'avenir immédiat de la France.

Dans ce début des années trente, les adaptations françaises et américaines sont marquantes, car elles s'insèrent dans l'urgence du moment. L'œuvre résonne à gauche par son exaltation de la République et à l'extrême droite par son évocation d'une insurrection

⁶⁰⁴ CAZALS (Louis-M), « *Les Misérables* », *Le Petit Journal illustré*, 18 février 1934.

⁶⁰⁵ Caricature parue dans *Gringoire*, 23 février 1934, p. 3.

⁶⁰⁶ Le décès dans des conditions douteuses de cet aigrefin est à l'origine d'un scandale politique majeur dont l'une des conséquences est la manifestation antiparlementaire du 6 février 1934.

⁶⁰⁷ CHARENSOL (Georges), *La femme de France*, 4 mars 1934, p. 20.

dans le film de Raymond Bernard comme elle résonne dans son plaidoyer pour les victimes d'un système répressif trop brutal dans le film de Richard Boleslawski. Même période, même roman adapté et pourtant, ce sont bien deux films aussi passionnants que différents. Quelle meilleure illustration de la capacité de variation du processus d'adaptation que ces deux films contemporains l'un de l'autre !

Pour ce qui est du corpus français, la version de Raymond Bernard apparaît comme une réussite difficilement dépassable. Première adaptation parlante, elle se pose en étalon, multipliant les morceaux de bravoure cinématographiques dans un style puissant et lyrique qui n'est pas sans rappeler celui du roman. Elle inaugure une série qui n'en est pas vraiment une, au sens où il n'est nul besoin d'avoir vu les précédentes adaptations des *Misérables* pour saisir la suivante. Ces dernières apparaissent comme des œuvres essentiellement autonomes dans leur compréhension tout autant qu'elles peuvent se positionner ou non dans une postérité dans leur élaboration.

La notion de « chaîne de réceptions » nous a donc semblé plus pertinente. Elle s'inscrit dans la continuité de celle de « généricité lectoriale » élaborée par Jean-Marie Schaeffer, qui postule que la fortune d'une œuvre littéraire — en d'autres termes de sa réception sous toutes ses formes — influence les lectures successives. Ceci serait d'autant plus vrai dans les cas des adaptations cinématographiques qui produisent les représentations les plus puissantes. Selon Matthieu Letourneux : « L'efficacité du langage cinématographique tend à imposer une appréhension visuelle de l'œuvre adaptée, y compris à la lecture. Face à un roman récemment adapté au cinéma, on tend à lire avec en

tête les images du film »⁶⁰⁸. Les adaptations se succèdent et il est tout à fait possible de les envisager comme une suite d'œuvres se répondant les unes aux autres. Elles oscillent entre les scènes obligatoires illustrant la bonté de Valjean, la cruauté des Thénardier, la rigueur inflexible de Javert et de ce fait, tombent dans le travers de la plupart des adaptations françaises : la collection d'images d'Épinal.

Le générique d'ouverture de la version de *Le Chanois* est particulièrement marquant de ce travers : le spectateur voit défiler une série d'images fixes, balisant à l'avance l'intrigue du film, comme-ci s'il avait besoin d'être rassuré de ce qu'il allait trouver. Tout doit y être. Mais évidemment, tout ne peut y être. Le roman est bien trop ample.

S'agit-il d'une influence du théâtre d'adaptation sur le cinéma ? Les premières années du cinéma ont été, en effet, marquées par la proximité entre ces deux formes d'expression. Cette hypothèse est, en tout cas, celle de Matthieu Letourneux pour qui « il existerait une continuité entre le théâtre, la culture de l'image au XIX^e siècle et le cinéma et ses dérivés, dans la fixation des personnages à travers des traits identifiables favorisant reprises et réinterprétations »⁶⁰⁹. Elle expliquerait cette tendance à la réduction de l'adaptation à une série de passages obligés : le théâtre d'adaptation « se concentr [ant] sur les épisodes les plus sensationnels du roman, au point d'obéir parfois à un principe de grands tableaux »⁶¹⁰. Cette notion est d'ailleurs largement reprise par la critique de 1934 qui loue la capacité de Raymond Bernard à rendre vivant ces tableaux ou au contraire pour

⁶⁰⁸ LETOURNEUX (Matthieu), *Fictions à la chaîne : Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, Poétique, 2017, p. 390.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 293.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 366.

déplorer les limites du cinéma d'adaptation et du roman⁶¹¹. La narration s'articulerait sur des scènes sémaphores, autant de passages obligés qui viendrait rappeler au spectateur que c'est bien du roman de Victor Hugo qu'il s'agit. De même que s'impose le plus souvent la pratique de placer en ouverture du film le portrait de l'auteur en grand-père barbu, d'ailleurs postérieur à l'écriture du roman, mais qui est celle qui vient immédiatement à l'esprit comme la plus canonique. Il conviendrait d'explorer la persistance de l'héritage des éditions illustrées dans l'univers visuel des adaptations cinématographiques. Cosette porte toujours son sceau dans la forêt proche de l'auberge Thénardier comme Gavroche sa casquette. D'illustration en illustration, d'adaptation en adaptation, ces représentations passent le relais, indiquent aux spectateurs et spectatrices qu'ils sont en terrain connu. Les rassurant, elles lui permettent de se retrouver en terrain familier. Ici pourrait se trouver l'une des racines de la spécificité française des adaptations des *Misérables*. Le roman est paré des vertus du souvenir d'enfance. Même s'il n'est pas nécessairement étudié et rarement lu dans sa totalité, ce texte a fait partie d'un héritage scolaire commun pour plusieurs générations : « il s'agit d'abord et avant tout d'une littérature legs, d'une littérature filiation, dont l'existence même repose sur le désir de protéger, de préserver, de perpétuer »⁶¹². Cette expérience est évidemment tout à fait distincte de celle du grand public américain pour qui le roman n'aura jamais ce statut référentiel et nous pourrions même arguer que la comédie musicale y a largement supplanté le roman comme œuvre source.

⁶¹¹ Le roman est diversement apprécié par les critiques. Les louanges côtoient des réserves assez profondes comme celle du critique Michel Collinet — dans *L'Aube* du 9 février 1934 — qui écrit au sujet l'œuvre littéraire qu'elle contient « les pires paradoxes et les plus abracadabrantes théories ».

⁶¹² BEAUDOIN (Karine), « Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques. », *Nouvelle Revue Synergie Canada*, n° 16, 2022, p. 6.

De ce point de vue, on peut émettre l'hypothèse (et la craindre) de voir, dans de futures adaptations, le roman réduit à une série de clichés sur la France et ses révolutions, son agitation permanente, son romantisme sentimental, un « Moulin Drapeau Rouge » désuet mais pittoresque, le tout aboutissant à un « parc à thème » cinématographique. Cela dit, les distances temporelles et culturelles ne sont pas rédhibitoires et Hugo nous mettait déjà en garde contre la tentation de penser que celles-ci sont infranchissables : « tous ces peuples que nous énumérons tout à l'heure, que viennent-ils faire à Paris ? Ils viennent être France. [...] Ils ont de proche en proche, reçu le contrecoup de nos luttes, de nos secousses, de nos livres. [...] Lisent-ils Montaigne, Pascal, Molière, Diderot ? Non, mais ils les respirent ? »⁶¹³. Bien sûr, nul n'est obligé de partager cet optimisme et il est vrai que « l'air de Paris » se vend sous la forme de boîte de sardines sur les quais de Seine. Néanmoins, respirer l'air des autres reste un désir profondément humain.

Cette tentation du livre d'images n'est pas nouvelle et elle semble s'être imposée à l'ensemble de la production française passée, sauf à la singulière version de Marcel Bluwal. Elle ne produit néanmoins pas des résultats homogènes : la réussite de Bernard se distingue de la fadeur de celle de Le Chanois qui vaut surtout pour la surprenante interprétation de Bourvil en Thénardier — tout comme de celle de Josée Dayan qui sous couvert de fidélité propose une relecture criblée de contresens.

C'est donc une gageure que cet impératif de fidélité souvent revendiqué par eux-mêmes au détour d'un entretien promotionnel impose à la plupart des adaptateurs.

⁶¹³ HUGO (Victor), *Paris*, V, 6, *Politique*, p. 42.

Prétendre être fidèle au roman, en être une illustration irréprochable constituent de louables intentions, mais pas des plus créatives et souvent elles se révèlent finalement trompeuses. Les intentions déclarées sont parfois des paravents qui masquent cet étrange ballet qui se joue entre les logiques industrielles et commerciales, la volonté des adaptateurs de laisser leur marque et les attentes parfois contradictoires des publics. L'adaptateur ne veut ni être un faussaire de l'œuvre ne source ni totalement s'effacer derrière elle — sinon à quoi bon ? — les spectateurs voulant retrouver les héros de leur passé, mais aussi faire l'expérience de la nouveauté.

Pour autant, trahir est-ce servir ? La question est trop générale pour que l'on puisse y donner une réponse définitive. Tout dépend de savoir quel maître l'adaptateur entend servir et comment. Intéressons-nous à la version de *Le Chanois*, qui est un bon cas d'école. Si elle apparaît comme tout à fait canonique, respectueuse du texte et typique d'une œuvre à destinée patrimoniale (de grands acteurs — Gabin, Bourvil — au service d'un grand auteur grâce à des moyens de production exceptionnels⁶¹⁴), elle a aussi pour particularité d'être une des rares co-productions franco-est-allemandes, avec *Les aventures de Till l'espiègle*⁶¹⁵ et *Les sorcières de Salem*⁶¹⁶. C'est à Berlin-Est, dans les mythiques studios de Babelsberg, que le film est tourné.

⁶¹⁴ Près de 10 000 figurants participèrent aux scènes les plus spectaculaires.

⁶¹⁵ Réalisé par Gérard Philippe et Joris Ivens (1956).

⁶¹⁶ Réalisé par Gérard Rouleau d'après un scénario de Jean-Paul Sartre (1957). Yves Montand et Simone Signoret en sont les interprètes principaux.

Dans un article⁶¹⁷ consacré à cette poignée de co-productions entre la France et la RDA, l'historien du cinéma Marc Silberman revient sur les péripéties de la genèse de cette version des *Misérables*. Il nous apprend qu'une analyse comparative du roman et du scénario avait été commanditée à l'universitaire est-allemand Heinz Kamnitzer par la DEFA. Selon Silberman, ce document de 44 pages⁶¹⁸ s'appuie sur plusieurs pages de citations de Marx et Engels et comprend des recommandations, notamment celle de bien distinguer les classes sociales et leurs rôles. Est-ce la raison pour laquelle le film introduit une modification majeure dans la biographie de Javert ? Dans le roman, fils d'un galérien, le personnage de Javert échappe au déterminisme de son ascendance en se rangeant résolument du côté de ceux qui gardent la société contre ceux qui l'attaquent. Avec Javert naît peut-être le transfuge de classe : « Les paysans asturiens sont convaincus que dans toute portée de louve, il y a un chien, lequel est tué par la mère, sans quoi en grandissant il dévorerait les autres petits. Donnez une face humaine, à ce chien fils d'une louve, et ce sera Javert »⁶¹⁹. Né du côté des misérables, Javert les pourchasse. Était-ce trop peu orthodoxe pour les marxistes est-allemands ? Le fait est que le Javert de 1956 devient le fils d'un gardien de bagné (joué par Blier qui tient à la fois le rôle du fils et du père dans cet adaptation). Il reste un loup parmi les loups.

Mais il faudrait se garder de la tentation d'analyser cette version comme étant le pur produit d'un marxisme orthodoxe. Silberman nous apprend par ailleurs que plusieurs

⁶¹⁷ SILBERMAN (Marc), "Learning from the enemy: DEFA-French co-productions of the 50's", *Film History*, Volume 18, pp. 21-45, 2006.

⁶¹⁸ Que nous n'avons malheureusement pas pu consulter !

⁶¹⁹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, op. cit. I, V, 5, p. 195.

participants est-allemands se plainirent du peu de considération pour leur travail dont témoignaient les producteurs français et italiens. La participation est-allemande semblait surtout l'occasion de profiter de capacités de productions à bas coût, notamment par l'usage de conscrits pour la figuration dans les scènes les plus amples.

Cette thèse avait pour objectif d'explorer un point de tension entre le roman et ses adaptations, toutes définissables comme relevant du cinéma « grand public », industriel plutôt que du « cinéma d'auteur », à l'exception du cas particulier de la version de Marcel Bluwal, relecture très personnelle et très politique du roman marquée par le bilan de Mai 1968 et les débats qui secouent alors les gauches parlementaires et extra-parlementaires françaises. L'essentiel des films qui composent notre corpus dispose d'un budget conséquent⁶²⁰, vise le public le plus large, s'inscrit dans une logique de producteurs plus que d'auteurs même si les premiers peuvent s'appuyer sur des réalisateurs de talents, que l'on peut tout à fait considérer comme des auteurs. Boleslawski, Bernard, Hossein, entre autres, laissent l'empreinte de leurs esthétiques sur leurs adaptations, illustrant la dialectique créatrice du cinéma industriel. Toutes ces adaptations sont au confluent d'une volonté industrielle tout comme de celle de servir un texte, dans un cadre sociopolitique donné. Ce sont donc des œuvres collectives et de compromis. Il n'en reste pas moins que produire une énième version des *Misérables*, c'est espérer mettre à profit la renommée de l'auteur et du texte. Cela invite-t-il à proposer une lecture conventionnelle de l'œuvre, à la « tiédir » ? Que reste-t-il de la dimension subversive d'un roman qui est moins sage qu'il

⁶²⁰ La version de Milestone (1952) dispose sans doute d'un budget plus modeste d'un film de série B. Ce n'est à l'évidence pas une production majeure de la 20th Century Fox.

n’y paraît ? Rappelons qu’à sa sortie en 1862, une partie de la critique présenta le livre comme une « mauvaise action », termes que l’on retrouve aussi bien sous la plume de Barbey d’Aurevilly⁶²¹ que d’Hippolyte de Villemessant⁶²², le rédacteur en chef du *Figaro*. Cette condamnation morale et politique n’empêche pas la critique conservatrice de proposer une lecture assez juste de l’œuvre : « Le dessein du livre est de faire sauter toutes les institutions sociales, les unes après les autres, avec une chose plus forte que la poudre à canon, qui fait sauter les montagnes — avec des larmes et de la pitié »⁶²³. S’agit-il de cet « anarchisme cosmique »⁶²⁴ dont parle Maurice Agulhon ? Le concept « d’anarchisme cosmique » est difficile à définir et je me garderai de le reprendre en tant que tel. Mais la réflexion d’Agulhon me semble tout à fait profonde. Hugo nous échappe lorsqu’il s’agit de le ranger dans une boîte. Si nous voulons nous risquer à cela : nous dirions d’Hugo que son humanisme est à la fois romantique et révolutionnaire. En effet, la radicalité de Victor Hugo n’est pas uniquement « politique » (au sens institutionnel), mais « sociale ». En ce sens, comme nombre de romantiques, Hugo n’est pas le penseur d’un monde fini. C’est la raison pour laquelle nous nous sommes référés à des « idéaux républicains et révolutionnaires », et que nous les comprenons dans un sens plus large que l’opposition entre république/démocratie et monarchie. La question des dominations est au cœur du roman. Elle est plus ample que l’épisode des barricades. La révolte de la justice contre le

⁶²¹ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, Tome III, « Les Clefs de l’œuvre », p. 335.

⁶²² *Ibid*, p. 351.

⁶²³ *Ibid*, p. 332.

⁶²⁴ « Le plus remarquable est le constat de ce paradoxe : l’auteur de *Notre-Dame de Paris* n’était pas républicain, l’auteur de *Claude Gueux* n’était pas socialiste. Tout se passe comme si cet anarchisme cosmique était trop ample pour se traduire en politique », in *La gloire de Victor Hugo*, catalogue de l’exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1985, p. 197.

droit est un élément essentiel, bien saisi par certains adaptateurs américains, en particulier Boleslawski qui construit une adaptation qui résonne pleinement avec la situation américaine du début des années trente.

Sans vouloir aller trop loin dans le débat entre ce qui unit et distingue les romantiques, je reprendrai la formule de Walter Benjamin : ce sont avant tout des « avertisseurs d'incendie »⁶²⁵ ou des « signaux d'alarme » selon la traduction que l'on adopte. Cela me semble caractéristique chez Hugo, il est à la fois indéniablement « progressiste », mais d'un progressisme insatisfait, inquiet. Un progressisme dont la définition serait la suivante, donnée par Jean-Pierre Raynaud : « Plus volontiers que le mot socialisme, Hugo écrit le mot Progrès, cri de ralliement jeté par les *Misérables* à tous les hommes de bonnes volontés. Or le Progrès, chez Hugo, n'est pas essentiellement l'amélioration de la condition matérielle des hommes »⁶²⁶. Il y a toujours une part du peuple, qui n'est pas contenté, qui souffre « car supprimer la misère, ce n'est nullement promettre à l'homme le bonheur ici et maintenant »⁶²⁷. Et parfois, la machine, la cage de fer pour reprendre la métaphore de Max Weber, broie l'humanité. C'est le cas du destin de Fantine. Elle est certes avant tout victime des Thénardier, mais, Montreuil-sur-Mer, le paradis utopique de monsieur Madeleine se transforme pour elle en un enfer véritable : « Broyée par l'ordre social [Fantine] fait voler en éclats la bonne conscience du juste, déchire son uniforme correct d'honnêtes chrétiens bourgeois et assaisonne déjà d'un crime

⁶²⁵ BENJAMIN (Walter), *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedermann, Frankfurt Suhrkamp, 1977, tome 1, vol. 3, p. 1232.

⁶²⁶ RAYNAUD (Jean-Pierre), *art. cité*, in *Hugo-Les Misérables*, textes rassemblés par Pierre Brunel, Paris, Eurédit, p. 99.

⁶²⁷ *Ibid*, p. 98.

sa bonne renommée, ses bonnes œuvres, sa charité, sa richesse, sa popularité, sa vertu pour reprendre les termes mêmes de Hugo »⁶²⁸.

De ce point de vue, il est intéressant d'envisager l'œuvre hugolienne en tant que critique presciente du « socialisme de caserne », pour reprendre le mot de Bakounine cité par Didier Chiche : « C'est Hugo qui récuse le matérialisme de gauche et qui dans le socialisme naissant voit déjà poindre ce socialisme liberticide, ce *socialisme de caserne* dont il dénonce la tentation »⁶²⁹. La révolte hugolienne est permanente, car elle se fait au nom de la conscience individuelle. Elle s'inscrit dans une vigilance permanente, une veille critique, dans un « humanisme radical »⁶³⁰ dont on retrouve l'écho, au XX^e siècle, chez Victor Serge, dans sa critique du totalitarisme soviétique : « Défense de l'homme. Respect de l'homme. Il faut lui rendre des droits, une sécurité, une valeur. Sans cela, pas de socialisme. Sans cela, tout est faux, raté, vicié. L'homme, quel qu'il soit, fût-ce le dernier des hommes [...] je m'en moque, il ne faut jamais oublier qu'un être humain est un être humain »⁶³¹. Le progrès, la révolution, l'émancipation, certes mais jamais au prix de la destruction d'une éthique humaniste. De ce principe jaillit la plus puissante des actualités de la pensée hugolienne. Grande est la tentation de faire le bonheur des peuples par la coercition, la tentation de modèles autoritaires aux multiples cache-sexes : culte du sauveur suprême, aveuglements technologiques, nationalismes exacerbés, exaltation naïve et dangereuse de

⁶²⁸ PIROUE (Georges), *Victor Hugo, romancier ou les dessus de l'inconnu*, Paris, Denoël, 1964 et 1985, p. 61.

⁶²⁹ CHICHE (Didier), « Un héritier malheureux : Romain Rolland », *Fortunes de Victor Hugo*, Actes du Colloque de Tokyo (2 et 3/11/2002), sous la direction de Naoki Inagaki et Patrick Rebollar, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 13.

⁶³⁰ TRAVERSO (Enzo), *Révolution : une histoire culturelle*, Paris, La Découverte, 2022, 450 p.

⁶³¹ SERGE (Victor), *Mémoires d'un révolutionnaire*, Montréal, Lux, 2017, p. 295.

toute radicalité « populaire »⁶³² ou acceptation de la brutalité d'élites politiques ahuries d'être remises en cause⁶³³. Toute l'œuvre hugolienne, et *Les Misérables* en particulier, amène à se poser la question de la définition du concept de « peuple ». Comme le propose Franck Laurent, le peuple hugolien n'est pas « un sujet collectif organique »⁶³⁴, il ne préexiste pas en tant que race voire en tant que culture, il n'est pas un *ethnos* mais un *demos*, il n'est le produit que de ses propres actions : il est « un sujet défini par sa capacité à faire de la politique, voire à fonder du politique et la principale identité du peuple français [...] c'est d'être le peuple qui a fait la Révolution française [...], ce qu'il appréhende en lui c'est d'abord son "pouvoir constituant", pour reprendre la notion héritée de Sieyès »⁶³⁵.
Peuple agissant plus que peuple étant.

Hugo se place lui à la fois aux côtés des « sauvages de la civilisation. Ils proclamaient avec furie le droit ; ils voulaient, fût-ce par le tremblement et l'épouvante, forcer le genre humain au paradis. Ils semblaient des barbares, ils étaient des sauveurs. Ils réclamaient la lumière avec le masque de la nuit »⁶³⁶, mais aussi à ceux de l'idéaliste Gauvain, avec et par lequel il pense, dans *Quatrevingt-treize*, contre le réaliste Cîmourdain :

« — Gauvain, reviens sur la terre. Nous voulons réaliser le possible.

— Commençons par ne pas le rendre impossible.

⁶³² Pogroms et lynchages sont des expressions de la colère populaire mais qui n'ont rien en commun avec les manifestations et grèves de juin 1936 ou la Marche des droits civiques.

⁶³³ Il serait utile de relire Machiavel rappelant au Prince que les plus fins connaisseurs de la domination se trouvent parmi les dominés eux-mêmes.

⁶³⁴ LAURENT (Franck), *Littérature et politique mêlées : Essais sur Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 272.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁶³⁶ HUGO (Victor), *Les Misérables*, *op. cit.*, IV, I, 5, p. 291.

- Le possible se réalise toujours.
- Pas toujours. Si l'on rudoie l'utopie, on la tue. Rien n'est plus sans défense que l'œuf. [...] Le possible est un oiseau mystérieux toujours planant au-dessus de l'homme.
- Il faut le prendre.
- Vivant »⁶³⁷.

Toujours vivante, tel pourrait être notre vœu pour l'œuvre hugolienne. Que les adaptations tirent parfois la barbe de celui qui « voulait mettre un bonnet rouge au dictionnaire » n'est pas pour nous déplaire. Au contraire, bousculer l'ordre des mots et l'ordre des choses constitue une belle promesse de postérité.

Cette conclusion s'ouvrait sur une question rhétorique et nous amenait au constat suivant : des premières bobines du cinéma muet aux séries les plus récentes, *Les Misérables* ont toujours été là. Prenons-nous le pari que cela sera toujours le cas dans les prochaines décennies ? En outre, qu'en sera-t-il de leur dimension révolutionnaire ? Pour Victor Hugo, l'année 1832 est une de ces années charnières. Le roman est traversé par une « protohistoire », celle des gauches au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Les projets de républiques, parlementaire et sociale, y naissent sur les décombres de l'Empire et de la monarchie. Les socialismes utopiques s'y annoncent. La question ouvrière y est patente et la dénonciation de l'oppression des femmes apparaît comme une dimension essentielle et souvent oubliée. Au Panthéon des *Misérables*, Fantine accompagne Valjean, Eponine

⁶³⁷ HUGO (Victor), *Quatrevint-treize*, III, VII, 5, Œuvres complètes, Paris, Bouquins, 1985-2002, p. 1098.

rejoint Gavroche. La tradition libérale des droits de l'homme y appuie une condamnation d'un ordre injuste. Mais non seulement le roman est un creuset d'espoirs, un levain pour les jours meilleurs mais il est aussi un avertissement. L'utopie peut tourner au cauchemar. La violence révolutionnaire est à double tranchant. L'échec des insurgés de 1832 en annonce d'autres. Marius n'est-il pas aussi déjà une figure du renoncement ? À y regarder de près, c'est tout le vingtième siècle qui frappe à la porte. Cette dimension est parfois occultée par l'oubli des racines « pré » communiste⁶³⁸ des gauches. Si ces dernières ont été bousculées par la « grande lueur à l'est »⁶³⁹, elles avaient des sources qui précédaient l'essor du mouvement révolutionnaire communiste tout autant que le déchaînement de violence de la Première Guerre mondiale. De ce point de vue, ce n'est pas nécessairement un hasard si américain et français partagent une forme de passion pour le roman. Toutes différentes qu'elles aient été, les gauches de ces deux pays ont en commun d'avoir perpétué des héritages prémarxistes. Aux États-Unis, les traditions libérales et républicaines (au sens de l'héritage d'A. Lincoln), une guerre civile qui était en partie une guerre révolutionnaire, des idéaux communautaires, l'égalitarisme et le pacifisme des quakers, le refus d'une vieille Europe aussi violente, injuste qu'inégalitaire et la genèse d'un « rêve américain » dont on oublie souvent les dimensions utopiques et égalitaires, sont autant de matrices pour le progressisme états-unien. En France, la référence 1789, les socialismes utopiques, l'ouvriérisme en sont d'autres. Ces portraits, brossés à grands traits, nous aident à

⁶³⁸ Au sens de l'ensemble de partis, de courants qui se placent dans le sillage de la Révolution d'Octobre et de l'U.R.S.S.

⁶³⁹ Cette expression qui dit tout de la fascination que va exercer Octobre 1917 est reprise du titre de l'essai de Sophie Coeuré, *La grande lueur à l'est : les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Seuil, 1999, 368 p.

comprendre l'attraction non démentie pour le roman. Mais elles nous indiquent aussi que le roman propose une protohistoire de courants politiques affaiblis, en crise voire aujourd'hui disparus de la scène. Ce point de conclusion est donc aussi un point de départ. Quel avenir pour les adaptations des *Misérables* ? Comment réinvestir une dimension potentiellement subversive quand celles et ceux qui la portaient semblent avoir été momifiés ? Un premier paradoxe mérite réflexion : la disparition de la classe ouvrière d'industrie comme figure centrale de la transformation sociale laisse-t-elle la place au vide ou à un paysage social où les dominés sont certes insularisés, morcelés sans théories et/ou pratiques unifiantes mais retrouvent aussi leurs singularités ? Si c'est le second terme qui l'emporte, alors ne sommes-nous pas dans une situation assez proche de celle de 1832 : un passé qui ne passe plus et des avenir qui se cherchent ?

Le temps du verbe reviendra-t-il ? Il faut insister sur la centralité du verbe, de la littérature dans la philosophie hugolienne. Ils sont la condition même du politique : « la littérature a cela de magnifique qu'elle a partout des fuites de lumières qui se répandent dans les arts, dans la philosophie, dans la politique, dans les mœurs, dans les lois. Elle commence par former le public, après quoi, elle fait le peuple. Écrire c'est gouverner, lire c'est adhérer »⁶⁴⁰. Victor Hugo louait la plume comme arme du combat politique. En cela, il devançait le philosophe György Lukacs qui, en pleine révolution hongroise de 1956, tendit son stylo lorsque le militaire qui l'arrêtait lui demandait de « rendre son arme ». En cela, il s'opposait à la conception insurrectionnelle de la révolution promue par Auguste Blanqui, qui regrettait que la plume soit plus attractive que l'épée : « Des milliers de jeunes

⁶⁴⁰ HUGO (Victor), *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 1973, pp. 505-506.

gens instruits, ouvriers et bourgeois, frémissent sous un joug abhorré. Pour le briser, songent-ils à prendre l'épée ? Non ! la plume, toujours la plume, rien que la plume »⁶⁴¹. Si nous devons présager de ce qui constituerait des adaptations pertinentes des *Misérables*, nous proposerions qu'elles soient le lieu où la parole de ces derniers se fasse entendre, que résonnent les voix de l'utopie plus que celles des fusils, celle de la poésie comme langue d'avenir plutôt que celle d'un passé vidé de substance, folklorisé et formaté. Que Valjean, Fantine, Eponine, Gavroche, Enjolras, Grantaire et les autres continuent de protester contre les présents insoutenables et les futurs sans espoir. La pensée hugolienne constitue dès lors une réponse à ceux qui pensent le monde en termes de particularités, « les exemplaires identiques de l'ensemble considéré (les blancs, les bleus, etc.), ce qui [ressort] de la logique de guerre plutôt qu'à celle de la république »⁶⁴². L'étonnante modernité de cette pensée est ici frappante : elle invite à la solidarité, à envisager le politique à l'aune de l'humain, à la fondation d'une « communauté de singularités »⁶⁴³, elle est un outil pour penser contre les tentations autoritaires. C'est un début, non ?

⁶⁴¹ BLANQUI (Auguste), *Instructions pour une prise d'armes* (1868), cité dans Enzo Traverso, *Révolution ; une histoire culturelle*, op. cit., p. 227.

⁶⁴² LAURENT (Franck), *Littérature et politique mêlées : Essais sur Victor Hugo*, op. cit., p. 391. C'est ici le philosophe Gérard Bras qui parle dans sa postface aux essais de Franck Laurent.

⁶⁴³ *Ibid*, p. 286.

Ouvrages cités et consultés

Corpus principal :

Les Misérables, réalisé par Raymond Bernard, scén. André Lang et Raymond Bernard, dialogue André Lang, prod. Pathé, 1934 (France).

Les Misérables, réalisé par Richard Boleslawski, scén. W.P. Lipscomb, prod 20th Century Pictures-Darryl Zanuck, 1935 (USA).

Les Misérables/La vie de Jean Valjean, réalisé par Lewis Milestone, scén. Richard Murphy, prod 20 th Century Fox-Fred Kohlmar, 1952 (USA).

Les Misérables, réalisé par Jean-Paul Le Chanois, scén. et dialogues de René Barjavel, Michel Audiard et Jean-Paul Le Chanois, prod. Pathé (France)/Serena Films (Italie)/DEFA (Berlin), 1957 (France).

*La Masure Gorbeau**, *L'épopée de la rue Saint-Denis**, réalisés par Marcel Bluwal, prod. ORTF, 1972 (France).

Les Misérables, réalisé par Robert Hossein, scén. Robert Hossein et Alain Decaux, prod. TF1 Film Productions, SFP Cinéma, G.E.F., 1982 (France).

Les Misérables, réalisé par Billie August, scén. Rafael Yglesias, prod. Mandalay Entertainment, 1998 (USA).

*Les Misérables**, réalisé par Josée Dayan, scén. Didier Decoin, prod. TF1, 2000, téléfilms en 4 épisodes. (France).

Films cités :

Le Chemineau, réalisé par Albert Capellani, prod. Pathé, 1906 (France).

L'enfant sur la barricade, réalisé par Alice Guy, prod. Gaumont, 1906 (France).

Gavrosh (Gavroche), réalisé par Tatyana Loukachevitch, scén. G. Chakovskiï, prod. Mosfilm, 1937 (U.R.S.S.).

Les Misérables, réalisé par Claude Lelouch, scén. Claude Lelouch, prod. Les Films 13, TF1 Film Productions, 1995 (France).

Les Misérables, réalisé par Tom Hooper, scén. William Nicholson d'après la comédie musicale éponyme, prod. Working Title, Cameron Mackintosh Ltd, 2012 (USA).

Les Misérables, réalisé par Ladj Ly, scén. Ladj Ly, Giordano Gederlini, Alexis Manenti, prod. SRAB, 2019 (France).

Éditions de référence

Les Misérables, Paris, Pagnerre, 1863, 10 vol. in-18 (édition revue et corrigée par Victor Hugo).

Les Misérables, Paris, Presses Pocket, coll. « Classiques », présentée et commentée par Arnaud Laster, 1998, t. I : 615 p., t. II : 620 p., t. III : 451 p.

Études sur le roman

ALBOUY (Pierre), *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, 539 p.

----- « La "Préface philosophique" des *Misérables* », dans ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, pp. 121-197.

----- « Des hommes, des bêtes, des anges », in *Hugo dans les marges*, Genève, Édition Zoé, 1985, 202 p.

ABRAHAM (Pierre) dir., « Hugo et *Les Misérables* », *Europe*, ns° 394-395, février-mars 1962, 314 p.

ACHER (Josette), « À propos de “Champmathieu” », *Revue des Lettres Modernes*, recueil « Victor Hugo 2 », 1988, pp. 212-213.

ANGRAND (Pierre), « À propos des *Misérables* : Genèse et fortune du roman », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, juillet-septembre 1960, pp. 334-344.

BECKER (Colette), « *Les Misérables* de Hugo. L'Amphibie ou la représentation des marges », *L'École des Lettres*, LXXXXVI, 9-15 mars 1995, pp. 4-56.

BERNARD (Michel), « *Les Misérables* ou les ciseaux à froid », *Revue des Lettres Modernes*, 1431-1436, 1999, pp. 97-115.

BERNARD (Roger), « Paris couplés. Les Paris révolutionnaires de Hugo et de Vallès ». *Les Amis de Jules Vallès*, n° 24, juillet 1997, pp. 147-151.

BILLAZ (André), « Romantisme et socialisme dans *Les Misérables* de Hugo », in *Romantismes et Socialismes en Europe (1800-1848)*, Actes du Colloque de Lille (1987), Paris, Didier, 1988, pp. 29-41.

BOUCHET (Thomas), « La barricade des *Misérables* » dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et de Jean-Marie Meyeur, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, pp. 125-135.

-----, « Les 5 et 6 juin 1832. L'évènement et *Les Misérables* », communication au Groupe Hugo du 22 mars 1997, 12 p. Disponible sur le site internet du Groupe Hugo.

BRUNEL (Pierre) dir, *Hugo-Les Misérables*, Actes de la journée d'études organisée par l'École Doctorale de Paris-Sorbonne le 19/11/94, Paris, Eurédit, 2004, 236 p.

BROCHU (André), *Hugo, Amour/Crime/Révolution. Essai sur Les Misérables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 256 p.

BROMBERT (Victor), « Victor Hugo : la fin du héros ou l'éclipse du père », *Revue des Lettres Modernes, Victor Hugo 1 : approches critiques contemporaines*, textes réunis par Michel Grimaud, pp. 9-23.

BROWN (Marilyn), *The Gamin de Paris in Nineteenth-Century Visual Culture: Delacroix, Hugo and the French Social Imaginary*, New York et Londres, Routledge, 2017, 153 p.

COX (Fiona), « The Dawn of a Hope so Horrible, Javert and the Absurd », dans *Victor Hugo, romancier de l'abîme, New Studies on Hugo's Novels*, edited by J.A Hiddelston, Oxford, Legenda, 2002, pp. 79-94.

CHAMARAT (Gabrielle) dir., *Les Misérables : Nommer l'innommable*, Paradigme, Orléans, 1994, 167 p.

CHARLES (David), « Le trognon et l'omnibus : faire de "sa misère sa barricade" » dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et de Jean-Marie Meyeur, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, pp. 137-147.

CHAUVIN (Danièle), « Entre l'histoire et le mythe : l'Apocalypse dans *Les Misérables* », *Iris*, Revue du Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Grenoble, n° 5, juin 1988, pp. 33-43.

CHENET-FEUGERAS (Françoise), *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, Paris, Nizet, 1995, 266 p.

CLAUDON (François) dir., *Le rayonnement international de Victor Hugo, actes du symposium de l'Association internationale de littérature comparée (Paris, août 1985)*, New York, Peter Lang, 1989, 273 p.

DELABROY (Jean), « 1848 et *Les Misérables* de Victor Hugo », in ROSA (Guy), *Victor Hugo. Les Misérables*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours Critique », 1995, 206 p.

DESNEE (Roland), « Histoire épopée et roman : *Les Misérables* à Waterloo », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mai-juin 1975, numéro spécial *Le Roman historique*, pp. 321-328.

DUBOIS (Jacques), « L'affreux Javert », in *Hugo dans les marges*, Genève, Éditions Zoe, 1985, pp. 9-34.

-----, « Le crime de Valjean et le châtement de Javert », dans *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*, Presses Universitaires de Limoges, 1994, pp. 321-333.

GALE, (John), « Where History and Fiction meet: Napoleon Bonaparte and Jean Valjean », in *Historical Figures in French Literatures*, University of South Carolina, 1981, pp. 65-75.

GELY (Claude), *Les Misérables de Hugo*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, Miroir des Lettres, 93 p.

GOODIN (Georges), *The poetries of Protest —Litterary Form and Political Implications in the Victim-to-Society Novel*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985, 219 p.

GROSSMAN (Kathryn M.), « Jean Valjean and France — Outlaws in Search of Integrity », *Stanford French Review*, II, 1978, pp. 363-374.

-----, « Louis Napoléon and the Second Empire. Political Occultations in *Les Misérables* », dans *Studies in Litterature, History and the Arts in the Nineteenth Century in France. Selected Proceedings of the Sixteenth Colloquium in Nineteenth Century French Studies*, University of Oklahoma, Norman (octobre 1989), edited by Keith Busby, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 103-111.

-----, « Narrative Space and Androgyny in *Les Misérables* », *Nineteenth-Century French Studies*, XX, 1991-1992, pp. 97-106

-----, « Vers “le monde meilleur” des *Misérables* », dans DIAZ (José-Louis), *Victor Hugo, Les Misérables. « La preuve par les abîmes »*, Actes du Colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, Paris, SEDES, 1994, pp. 83-89.

-----. *Les Misérables. Conversion, Revolution, Redemption*, New York, Londres, Prentice Hall, XVIII, 1996, 144 p.

HECK (Francis S.), « The Loaf of Bread in *Les Misérables* and in Zola's *Travail* », *Romance Notes*, XXIV, 1983-1984, pp. 254-258.

KONSTANTARAKOS (Myrte), « La représentation des classes populaires dans *Les Misérables* de Victor Hugo et dans les romans "romains" de P. P. Pasolini », *Revue d'Études italiennes*, 1991, pp. 131-149.

LAFORGUE (Pierre), « Mythe, révolution et histoire. La reprise des *Misérables* en 1860 ». *La Pensée*, n° 245, mai-juin 1985, pp. 29-40.

-----. « Filousophie de la misère », dans *Les Misérables : Nommer l'innommable*, sous la direction de Gabrielle Chamarat, Paradigme, Orléans, 1994, pp. 79-85.

-----. *Gavroche : Études sur Les Misérables*, Paris, SEDES, 1994, 175 p.

-----. *Épopée histoire chez Hugo (1852-1864), L'épique, fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000, 306 p.

-----. « Penser la misère, écrire *Les Misérables* », dans *La pensée du paradoxe. Approches du romantisme*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 165-174.

LAISNEZ (Vincent), « Jean Prouvaire : un poète dans les émeutes, ou poésie et révolution dans *Les Misérables* », *Année Victor Hugo*, Revue internationale d'études hugoliennes, n° 1, 2002, pp. 147-159.

LEY-DEUTSCH (Maria), *Les Gueux chez Victor Hugo*, Thèse présentée à la faculté des Lettres de Paris pour le doctorat d'Université, Paris, Droz, 1936, 490 p.

LEULLIOT (Bernard), *Victor Hugo publie Les Misérables*, Paris, Klincksieck, 1970, 424 p.

-----. « Les barricades mystérieuses », *Europe*, n° 671, mars 1985, pp. 127-136.

-----. « *Quatrevingt-treize* dans *Les Misérables* », *Romantisme*, XVIII, n° 60, deuxième trimestre 1988, pp. 99-107.

JOURNET (René) et ROBERT (Guy), *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, Éditions Sociales, 1964, 214 p.

MARCANDIER-COLARD (Christine), *Crimes de sang et scènes capitales, Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, PUF, 1998, 326 p.

METZIDAKIS (Angelo), « On Rereading French History in Hugo's *Les Misérables* », *The French Review*, December 1993, pp. 187-194.

MOLHO (Raphaël), « Esquisse d'une théologie des *Misérables* », *Romantisme*, n° 9, 1975, pp. 105-108.

NABET (Jean-Claude), ROSA (Guy), « L'Argent des *Misérables* », *Romantisme*, n° 40, 1983, pp. 87-113.

PETITIER (Paule), « Le nombre des *Misérables* », dans *Les Misérables : Nommer l'innommable*, sous la direction de Gabrielle Chamarat, Paradigme, Orléans, 1994, pp. 15-42.

PHALESE (Hubert de), *Dictionnaire des Misérables. Dictionnaire encyclopédique du roman de Victor Hugo réalisé à l'aide des nouvelles technologies*, Paris, Nizet, 1994, 158 p.

PIELLER (Evelyne), *Mousquetaires et Misérables*, Marseille, Agone, 2022, 238 p.

POMMIER (Jean), « Histoire des *Misérables* », *La Revue des Deux Mondes*, septembre-octobre 1962, pp. 339-353.

-----. « Le portrait de Marius dans *Les Misérables* », dans Jean Pommier, *Dialogues avec le passé*, Paris, 1967, pp. 175-280.

RICHARD (Jean-Pierre), « Petite lecture de Javert », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 156, oct.-déc. 1974, pp. 597-611.

ROMAN (Myriam), *Les Misérables : roman pensif*, Paris, Belin, 1995, 348 p.

-----. *Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées » : les romans de Victor Hugo comme roman philosophique*, Université Paris VII, 1997, Thèse pour le Doctorat. [Paris, Champion, 1999.]

-----. « “Ce cri que nous jetons souvent” : le Progrès selon Hugo », *Romantisme*, n° 108, 2000, pp. 75-90.

ROSA (Guy), *Victor Hugo. Les Misérables*, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours Critique », 1995, 206 p.

-----. « Histoire sociale et roman de la misère. *Les Misérables* de Hugo », *Revue d'Histoire du dix-neuvième Siècle*, XI, 1995, pp. 95-110.

-----. « “L’avenir arrivera-t-il ?”. *Les Misérables*, roman du devenir historique », dans *Écritures de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, pp. 53-80.

SALAS (Denis), « Hugo, Gide, Camus. Le procès pénal dans le miroir de la littérature », dans *Le champ pénal. Mélanges en l'honneur de Reynald Ottenhof*, Paris, Dalloz, 2007, pp. 237-249.

SEEBACHER (Jacques), « Misère de la coupure : coupure des *Misérables* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 156, 1974, pp. 569-580.

-----. « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », in *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Hakkert and co, 1975.

-----. « Capitale de la violence : le Paris de Victor Hugo », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 42, mai 1990, pp. 31-46.

-----. *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., « Écrivains », 1993, 284 p.

SPIQUEL (Agnès), « Le misérable peintre », dans *De la palette à l'écritoire*, Vol. I, Nantes, Jose Carcia, 1997, pp. 195-199.

SZTAJNBERG (Suzanne), *Le mythe de Napoléon dans Le Rouge et le Noir, Les Misérables, La Guerre et la Paix, Crime et Châtiment* Université Bordeaux III, 1977, Thèse de Troisième cycle, 281 p.

UBERSFELD (Anne), « Nommer la Misère », *Revue des Sciences Humaines*, n° 156, 1974, pp. 581-596.

UBERSFELD (Anne) et ROSA (GUY), *Lire « Les Misérables »*, Paris, José Corti, 1985, 272 p.

VERNIER (France), « *Les Misérables* : ce livre est dangereux », dans *L'Arc*, n° 57, 1974, pp. 33-39.

-----, « Ni personnages ni peuple. Quel est le héros des *Misérables* ? », dans DIAZ (José-Luis), *Victor Hugo, Les Misérables. La preuve par les abîmes*, Actes du Colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, Paris, SEDES, 1994, pp. 73-82.

VILAR (Jean-François), *Nous sommes entourés de fantômes aux fronts troués*, Paris, Seuil, 1993, 480 p.

Les Misérables : Centenaire des Misérables. Hommage à Hugo, Faculté des Lettres de Strasbourg, Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961, Édition de l'Université de Strasbourg, 1962, 223 p.

Montreuil sur mer dans « Les Misérables » de Victor Hugo, Montreuil-sur-Mer, Lycée E. Woillez, 1984, 96 p.

Les Misérables : un roman inconnu, Paris, Maison de Victor Hugo, Paris, Musées, 2008, 238 p.

Études sur l'auteur

ACHER (Josette), « Hugo combattant de la République universelle », *Lez Valenciennes*, n° 11, 1986, pp. 13-24.

-----, *Exil et Droit : Prélude au vingtième siècle*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 664 p.

AMIOT (Anne-Marie), *Victor Hugo et les idéologies*, actes du colloque interdisciplinaire, Université de Nice-Faculté des Lettres, 23-25 mai 1985, Nice, Édition Serre, 246 p.

AGULHON (Maurice), « Victor Hugo et la République », in *Victor Hugo, l'homme Océan*, sous la direction de Marie-Laure Prevost, Paris, BNF, Seuil, 2002, p.325-327.

ANGRAND (Pierre), *Victor Hugo raconté par les papiers d'État*, Paris, Gallimard, 1961, 288 p.

AREF (Mahmoud), *La Pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Genève, Paris, Slatkine/Champion, 1979, 377 p.

BACH (Max), « Hugo's Interest in Social Problems », *Modern Language Notes*, n° 72, 1957, pp. 47-48.

BARRERE (Jean-Bertrand), *Victor Hugo, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1952, nouvelle édition, Hatier, 1959, 256 p.

BENICHOU (Paul), *Le sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973, repris in *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard Quarto, 2004, pp.19-441.

-----, *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, repris in *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard Quarto, 2004, pp. 443-986.

-----, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, repris in *Romantismes français*, t. II, Paris, Gallimard Quarto, 2004, pp. 987-1474.

-----, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, repris in *Romantismes français*, t. II, Paris, Gallimard Quarto, 2004, p.1475-2017.

BROMBERT (Victor), « Prison de la Pensée : le condamné chez Hugo », *L'Arc*, n° 57, deuxième trimestre 1974, pp. 6-14.

-----. « Hugo, Revolution or the Hour of Laughter », dans *Literary Theory and Criticism, Part II: Criticism*, Festschrift presented to René Welleck in Honor of His Eightieth Birthday, édité par J. P. Strelka, Bern, Francfort, New York, Lang, 1984, pp. 719-728.

-----. *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, P.U.F., « Ecrivains », 1985, 315 p.

BURT (E.S), « Hallucinatory History. Hugo's "Revolution" », *Modern Languages Notes*, CV, 1990, pp. 965-991.

BUTOR (Michel), « Victor Hugo romancier », dans *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, pp. 215-242.

CARON (Jean-Claude) dir., STORA-LASSANE (Annie) dir., *Hugo politique*, Actes du colloque de Besançon (11-13/12/2002), Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004, 309 p.

CHARLES (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, P.U.F., coll. « Ecrivains », 288 p.

DEBRAY (Régis), *Du génie français*, Paris, Gallimard, 2019, 120 p.

DESCOTES (Maurice), *Hugo et Waterloo*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1984, 78 p.

DUBOIS (Jacques), « Le crime de Valjean et le châtement de Javert » dans *Crime et Châtiment dans le roman populaire de langue française du XIXe siècle*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1994, pp. 321-333.

ELLISON (David) dir., HAYNDELS (Ralph) dir., *Les modernités de Victor Hugo*, Schema Editore, Presses de l'Université Sorbonne, Fassano, Paris, 2004, 180 p.

GASIGLIA-LASTER (Danièle), *Victor Hugo, sa vie, son œuvre*, Paris, Frédéric Birr, 1984, 123 p.

-----. *Victor Hugo/Celui qui pense à autre chose*, Rome, Portaparole, 2006, 94 p.

GAUDON (Jean), *Le temps de la contemplation. L'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au seuil du gouffre*, Paris, Champion, 2003, 622 p.

GEORGEL (Pierre) dir., RENISIO (Geneviève) dir., *La gloire de Victor Hugo*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1985, 810 p.

GLEIZES (Delphine), « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 126, décembre 2004, pp. 17-28.

GOHIN (Yves), « Peuple, individu, humanité dans l'œuvre de Hugo », *La Pensée*, n° 245, mai-juin 1985, pp. 19-27.

GRANET (Michel), *L'Évolution de la pensée politique et sociale de Hugo après son œuvre postérieure à 1848*, Université de Paris, 1973, Thèse d'État, 692 p.

----- « Évolution de la pensée politique et sociale de Hugo », *Lez Valenciennes*, n° 11, 1986, pp. 63-81.

----- « L'idéologie de la Révolution chez Hugo à travers sa trilogie incomplète : "L'Homme qui rit/La Monarchie/Quatrevingt-treize" », dans *Idéologies hugoliennes*, Colloque organisé par A.-M. Amiot, 23, 24 et 25 mai 1985, Nice, SERRE, 1985, pp. 19-30.

HOFFMANN (Léon-François), *Le nègre romantique*, Paris, Payot, 1973, 302 p.

----- « Hugo, les noirs et l'esclavage », *Francofonia*, XVI, n° 31, Automne 1996, pp. 47-90.

HORCAYO (Carlos), « Les images du peuple », dans *Analyses et Réflexions sur Victor Hugo, Quatrevingt-treize*, ouvrage coordonné par F. Evrard, Paris, Ellipses, 2002, pp. 65-72.

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo, t. I, Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Fayard, 2001, 1384 p.

-----, *Victor Hugo, t. 2, Après l'exil (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, 1312 p.

INAGAKI (Naoki) dir., REBOLLAR (Patrick) dir., *Fortunes de Victor Hugo*, Actes du Colloque de Tokyo (2 et 3/11/2002), Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, 247 p.

JAMES (A.R.W.), « Le “bonnet rouge” de Hugo » , dans *Littérature et révolution en France*, textes réunis par G. T. Harris et P.M. Weterhill, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 133-155.

LACRETELLE (Pierre de), *Vie politique de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1928, 254 p.

LAFORGUE (Pierre), « Épopée et Histoire chez Hugo (1852-1862) », dans *L'épique, fin et confins*, textes réunis par Pierre Frantz, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000, 306 p.

-----, *Hugo, romantisme et révolution*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, 272 p.

LASTER (Arnaud), *Pleins Feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française, 1981, 383 p.

LEBRETON-SAVIGNY (Monique), *La fortune d'Hugo de son vivant aux États-Unis*, Université de Paris, 1968, Thèse d'État, 468 p.

-----, *Hugo et les Américains (1825-1885)*, Paris, Klincksieck, 1971, 340 p.

LEUILLIOT (Bernard), *Victor Hugo et le dix-neuvième siècle*, Université Paris VII, 1990, Thèse d'État, 2 vol. (286 p. + 196 p.).

MANN (Heinrich), *L'écrivain dans son temps, essais sur la littérature française (1780-1930)*, essais traduits de l'allemand et présentés par Chantal Simonin, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, 213 p.

MEHLMAN (Jeffrey), *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*, Berkeley, University of California Press, 1977, 132 p.

MEREDITH (Thérèse), « Hugo aux États-Unis ou Hugo dans la boîte à sel », *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXXIX, 1988, pp. 311-325.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la Poétique IV. Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977, t. II, pp. 43-214.

-----, *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, 255 p.

MEYAUX (Catherine) dir., *La réception de Victor Hugo au vingtième siècle*, Actes du colloque international de Besançon, Centre Jacques Petit, L'Âge d'Homme, 2004, 280 p.

MILLET (Claude), « Bloc, évènement — Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo du 6 avril 2002, 16p. Disponible sur le site internet du Groupe Hugo.

-----, *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 432.

-----, « Le dernier jour du monde. Fins de l'histoire, catastrophes et apocalypse dans l'œuvre de Victor Hugo », *Dix-Neuf*, vol. 20, n° 3-4, 2016, pp. 291-302.

MILLET (Claude) dir., NAUGRETTE (Florence) dir., SPIQUEL (Agnès) dir., *Choses vues à travers Hugo*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, 430 p.

NASH (Suzanne) dir., HOFFMANN (Léon-François) dir., *Hugo et l'histoire*, Schena Editore, Presses de l'université Paris Sorbonne, Fasano, Paris, 2005, 244 p.

NAUGRETTE (Florence) dir., ROSA (Guy), dir., *Victor Hugo et la langue*. Actes du colloque de Cerisy, organisé par le Groupe Hugo, Université Paris 7, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, 574 p.

NEEFS (Jacques), « Accomplir l'œuvre du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 60, 2^e trimestre 1988, pp.71-76.

PERRIN-NAFFAKH (Anne-Marie), « Images et langage de la Révolution chez Hugo », dans *Écrire la liberté*, Actes du colloque, « Images littéraires de la Révolution », textes

réunis par Bernard Coculer et Michel Hausser (Bordeaux 12-13 octobre 1989), Bordeaux, L'Horizon chimérique, 1991, pp. 19-31.

PEYRACHE-LABORGNE (Dominique) dir., JUMELAIS (Yann) dir., *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Collection « Horizons comparatistes », Nantes, Université de Nantes, Pleins Feux, 2002, 393 p.

PICON (Jérôme), VIOLANTE (Isabel), *Passion Victor Hugo : la légende et le siècle*, Textuel, Paris, 2001, 190 p.

PIROUE (Georges), *Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu*, Paris, Denoël, 1964, 247 p.

PREVOST (Maxime) dir., HAMEL (Yann) dir., *Victor Hugo : 2003-1802. Images et transfigurations*, Actes du colloque « Imago Hugolis » organisé par le Collège de sociocritique de Montréal, Fides, Montréal, 2003, 185 p.

ROMAN (Myriam), « Hugo et le roman historique », *Revue des Lettres Modernes*, n° 1431-1436, 1999, pp.131-158.

----- « “Ce cri que nous jetons souvent”. Le Progrès selon Hugo », *Romantisme*, 108, 2000, pp. 75-90.

ROSA (Guy), « Comment on devient républicain ou Hugo Représentant du Peuple », *Revue des Sciences Humaines*, n° 156, 1974, pp. 653-671.

----- « *Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p p.329-343.

----- « Hugo en 1848, de quel côté de la barricade ? », *48/14, Revue du Musée d'Orsay*, n° 8, pp. 58-69.

----- « Hugo et la révolution », compte-rendu de la communication au Groupe Hugo du 26 juin 2004, 6 p. Disponible sur le site internet du Groupe Hugo.

SAVEY-CASARD (Paul), *Le crime et la peine de mort dans l'œuvre de Hugo*, Paris, P.U.F., 1957, 424 p

----- « *L'évolution démocratique de Victor Hugo* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, juillet-septembre 1960, pp. 316-333.

SCOT (Jean-Paul), PERRA-RUIZ (Henri), *Un poète en politique : les combats de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 2002, 449 p.

SEEBACHER (Jacques), « Esthétique et poétique chez Victor Hugo : "L'Utilité du Beau" », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 31, mai 1979, pp. 207-222.

----- « Juillet du sacre au crépuscule ou Hugo et 1830 l'un dans l'autre », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 119-138.

----- « Le symbolique dans les romans de Victor Hugo », dans *Lectures de Hugo*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, pp. 67-76.

SPIQUEL (Agnès) dir., « Victor Hugo et le romanesque », *Études romanesques*, textes réunis et présentés par Agnès Spiquel, Paris, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, 346 p.

STRUGNELL (A.), « Contribution à l'étude du républicanisme de Hugo : Lettres inédites et oubliées à Jean-Claude Colfavre et autres », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1978, pp. 796-809.

UBERSFELD (Anne), *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor, 1985, 187 p.

----- « Victor Hugo, homme de théâtre », in *Lectures de Hugo*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, p. 111-118.

VIARD (Bruno), « Pierre Leroux, Hugo et Jean Jaurès devant le mythe de la barricade sanglante », dans *Dans la tradition de Péguy. Hommage à Angelo Pontreña*, textes réunis

par Jean-François Durand, Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'Études du vingtième siècle, 2002, pp. 111-125.

VIDAL (Jean-Pierre), « La question du pouvoir chez Hugo », dans *Lieux Littéraires/La revue*, Montpellier, décembre 2000, pp. 213-226.

WINOCK (Michel), *Victor Hugo dans l'arène politique*, Bayard, Paris, 2005, 132 p.

ZUMTHOR (Paul), *Victor Hugo, poète de Satan*, Paris, Robert Laffont, 1946, 338 p.

Ouvrages sur la littérature du dix-neuvième siècle

ALLEN (James), « Y a-t-il eu en France une « génération romantique ? », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 103-118.

ALEXANDRIAN (Sarane), *Le socialisme romantique*, Paris, Seuil, 1979, 464 p.

ARROUS (Michel) dir., *Napoléon, Stendhal et les romantiques, l'armée, la guerre, la gloire*, Saint-Pierre du Mont, Euridit, 2001, 270 p.

BARHERIS (Pierre), « Napoléon. Structures et signification d'un mythe littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 70, 1970, pp. 1031-1058.

BARTOLI-ANGLARD (Véronique), « La Représentation de la Révolution dans le roman français du dix-neuvième siècle », *L'École des lettres*, n° 4, 1^{er} novembre 1988, pp. 29-35.

BÉGUIN (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1946, 413 p.

BENJAMIN (Walter), *Paris, Capitale du XIXème siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, 972 p.

-----, *Romantisme et critique de la civilisation*, textes choisis et présentés par Michael Löwy, Payot, Paris, 2010, 238 p.

BENICHOU (Paul), « Jeune France et Bousingots : Essai de mise au pont », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mai-juin 1971, pp. 439-462.

-----, « Le romantisme “Bousingot” », in BENICHOU (Paul), *Variétés critiques. De Corneille à Borges*, Paris, Corti, 1996, pp. 79-109.

BERNARD (Jean-Pierre), *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, 320 p.

BERNARD (Sophie) dir., REGIN (Tania) dir., *Le roman social : littérature, histoire et mouvement ouvrier*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2002, 287 p.

BEST (Janice), « Symbole de résistance ou résistance symbolique. La représentation artistique de la barricade », *The Romanic Review*, n° 1, Vol. 89, 1998, pp. 77-87.

BLECHMAN (Max), « Réflexions sur le romantisme révolutionnaire », *Europe*, 9000, avril 2004, pp. 203-219.

BRUN (C.), *Le Roman social en France au dix-neuvième siècle*, Genève, Paris, Slatkine, 1973, 361 p.

CALAVANY AUBRY (Dominique), « *Quatrevingt-treize* et les jacobins dans la littérature et l'historiographie du dix-neuvième siècle en France », Université Lyon II, 1986, Doctorat de troisième cycle.

Du CAMP (Maxime), *Souvenirs Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1993, 2 vol., 406 et 400 p.

CARAMUSCHI (Enzo), « Le monde judiciaire dans la littérature du dix-neuvième siècle », *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, n° 44, 1992, 420 p.

CITRON (Pierre), *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 2 Vol. (407, 530 p.).

CLARK (Priscillia), « The Bourgeois in the Novel and the Society of the July Monarchy », *Texas Studies in Literature and Language*, n° 11, 1969, pp. 975-984. [Voir aussi PARKHURST FERGUSON Priscillia]

DENOMME (Robert T.), « De quelques usages de la Révolution dans la littérature romantique », *The Tocqueville Review*, 1997-1998, pp. 83-104.

DESCOTES (Maurice), *La légende de Napoléon et les écrivains français du dix-neuvième siècle*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque de Littérature et d'Histoire », 1967, 288 p.

DUMASZ (Lise), « La séparation entre le champ littéraire et le champ politique dans l'espace public français au XIXe siècle », *Recherches et travaux/Université Stendhal Grenoble*, n° 56, 1999, pp. 197-213.

DURAND-LE GUERN (Isabelle), *Le roman de la Révolution*, PUR, Rennes, 2012, 288 p.

EVANS (David Owen), *Le roman social sous la monarchie de Juillet*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1930, 165 p.

-----, *Le socialisme romantique, Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, Rivière, 1948, 262 p.

FIZAINE (Jean-Claude), « Les Romantismes et la Révolution de Juillet », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 29-46.

FRYE (Northrop), « The drunken Boat. The Revolutionary Element in Romanticism », dans FRYE (Northrop) *Romanticism reconsidered*, New York, Londres, 1963, pp. 1-25.

GEMI (Sharif), « The Republic, the People and the Writer. Hugo's Political and Social Writing », *French History*, XIV, 2000, pp. 272-294.

GIRARD (Marie-Hélène) dir., *Les Intellectuels face au pouvoir (1815-1870)*, Actes du colloque organisé le 5 février 1993, Dijon, Édition de l'Université de Dijon, 1996, 159 p.

GRIFFITHS (Kate) dir., *Institutions and Powers in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Rodopi, Amsterdam, New York, 322 p, 2011.

GUILLEMIN (Henri), « Les romantiques et la Révolution », *Magazine littéraire*, n° 258, octobre 1988, pp. 51-53.

HAMON (Philippe), *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 1989.

-----. *Texte et Idéologie*, Paris, Quadrige, P.U.F., 1997, 227 p.

JENNY (Laurent), *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008, 222 p.

KALIFA (Dominique), *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, 351 p.

-----. *Imaginaires et sensibilité au XIXème siècle*, Paris, Creaphis, 2005, 218 p.

-----. *Crime et culture au XIXème siècle*, Paris, Perrin, 2005, 331 p.

-----. *Les Bas-fonds, histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, 394 p.

LAFORGUE (Pierre), *1830, Romantisme et Histoire*, Saint-Pierre du Mont, Euridit, 2001, 270 p.

LAURENT (Franck), « Car nous t'avons eu pour Dieu sans t'avoir eu pour maître ! », dans *Napoléon, de l'histoire à la légende. Regards croisés : histoire et littérature*, Paris, Édition In Forma/Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 251-277.

-----. *Victor Hugo : Espace et Politique. Jusqu'à l'exil*, Rennes, PUR, 2008, 288 p.

-----. *Littérature et Politique mêlées : Essais sur Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 421 p.

LEVIN (H.), « Society as Its Own Historian », dans LEVIN (Henry), *Contexts of Criticism*, Harvard University Press, 1958, pp.171-189.

LOCHARD (Yves), *Fortune du pauvre. Parcours et discours romanesques (1848-1914)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, 256 p.

LOWY (Michael) et SAYRE Robert, *L'insurrection des Misérables : Romantisme et révolution en juin 1832*, Paris, Lettres Modernes, 1992, 159 p.

-----. *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, 303 p.

-----, *Esprits de feu : figures du romantisme anticapitaliste*, Paris, Édition du Sandre, 2010, 292 p.

LUKACS (Gyorgy), *Le Roman historique*, Paris, Payot, coll. « Payothèque », 1972, 408 p.

MARTIN (Andrew), « Trois représentations de Napoléon », *French Studies*, n° 1, janvier 1989, pp. 31-46.

MARTIN (Yves-Olivier), *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, 304 p.

MILLET (Claude), *Le romantisme*, Le Livre de Poche, Paris, 2007, 379 p.

MUNIER (Brigitte), *Quand Paris était un roman*, Paris, La Différence, 2007, 480 p.

OEHKER, Dolf, *Le spleen contre l'oubli, juin 1848*. Paris, Payot, 1996, 465 p.

OZOUF (Mona), *Les aveux du roman, le dix-neuvième siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001, 348 p.

PARKHURST FERGUSON (Priscillia), *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth Century City*. Berkeley, Oxford, University of California Press, 1994, 261 p. [voir aussi CLARK Priscillia]

PERUS (Jean), « De l'usage du mot prolétariat en littérature », *Europe*, ns° 575-576, mars-avril 1977, pp. 5-14.

PEYRE (Henri), « The Nineteenth Century Myths. Race, Nation, Revolution », dans *Historical and Critical Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1968, pp. 24-61.

RAIMOND (Michel), *Le roman français depuis la révolution*, Paris, A. Colin, 1991, 238 p.

REGGIANI (Christelle), *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX et XX siècles*, Genève, Droz, 2008, 228 p.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), « Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830 », dans SAINTE-BEUVE, *Premier lundi*, Paris, Pléiade, 1949.

SCHAMBER (Ellie), *The Artist as a Politician. The Relationship Between the Art and the Politics of the French Romantics*, New York, Londres, Lanhan, University Press of America, VII, 248 p.

STEINMETZ (Jean-Luc), « Jeune-France, Bousingots », dans *Histoire littéraire de la France*, t. VIII, Éditions Sociales-Livre Club Diderot, 1977, pp. 113-118.

TESSIER-ESMINGER (Anne), *La beauté du droit*, Paris, Descartes et cie, 1999, 314 p.

VIALLANEIX (Paul), « La mémoire romantique de la Révolution », *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XV, 1991, pp. 324-334.

VOUILLOUX (Bernard), *Le tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Hermann, Paris, 2011, 535 p.

ZEKIAN (Serge), *L'invention des classiques*, CNRS éditions, Paris, 2012, 383 p.

« Le Peuple », *Romantisme*, n° 9, 1975, 125 p.

« Literature and Revolution », *Yale French Studies*, n° 39, 1967, 243 p.

Napoléon, de l'histoire à la légende. Regards croisés : histoire et littérature, Paris, Édition In Forma/Maisonneuve et Larose, 2002, 447 p.

Paris au dix-neuvième siècle. Aspects d'un mythe littéraire, Avant-Propos de Roger Bellet, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et Idéologie », 1984, 170 p.

Romantisme et politique, 1815-1851, Actes du colloque de l'E.N.S. de Saint-Cloud (1966), Paris, Colin, 369 p.

Romantisme et socialisme en Europe (1800-1848), Actes du colloque de Lille (1987), Paris, Didier-Erudition, 1988, 247 p.

Le temps des Misérables

AGULHON (Maurice), *Marianne au combat*, Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Ethnologie historique, Paris, 1979, 251 p.

-----, « 1830 dans l'histoire du XIXe siècle français », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 15-27.

APRILE (Sylvie), *1815-1870. La révolution inachevée*, Paris, Belin, 2010, 670 p.

APRILE (Sylvie) dir., CARON (Jean-Claude) dir., FUREIX (Emmanuel) dir., *La liberté guidant les peuples. Les Révolutions de 1830 en Europe*, Seyssel, Champ Vallon, 2013, 336 p.

BAYLY (Christopher Alan), *La naissance du monde moderne*, Paris, L'Atelier, 2007, 862 p.

BERNARD (Jean-Pierre), *Les deux Paris : la représentation de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, 320 p.

BESLAY (Charles), *Mes souvenirs : 1830-1848-1870*, Paris-Genève, Ressources-Slatkine, 483 p.

BOUCHET (Thomas), *Le Roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*, Paris, Seli Arslan, 2000, 221 p.

-----, « Les sociétés secrètes pendant la monarchie censitaire », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp 161-168.

-----, *De colère et d'ennui : Paris, chronique de 1832*, Paris, Anamosa, 2018, 175 p.

-----, *Utopie*, Paris, Anamosa, 2020, 94 p.

-----, *Chateaubriand et la révolution de 1830*, textes présentés par Thomas Bouchet, La Fabrique, Paris, 2022, 143 p.

BOURDELAIS (Patrice) et RAULOT (Jean-Yves), *Une peur bleue. Histoire du choléra en France (1832-1854)*, Paris, Payot, 1987, 310 p.

BOURGUINAT (Nicolas), « Les partis de “gauche” pendant la motion censitaire », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 61-68.

BOWMAN (Franck-Paul), *Le Christ des barricades : 1789-1848*, Paris, CERF, 1987, 361 p.

CABANEL (Patrick), « La gauche et l'idée nationale », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 506-521.

CANDAR (Gilles), « La mémoire d'un bonapartisme de gauche », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 152-160.

CANLER (Louis), *Mémoires de Canler*, Paris, Mercure de France, 1986, 568 p.

CARON (Jean-Claude), « La Société des Amis du peuple », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 119-138.

-----, *Génération romantiques : 1814-1851, les étudiants de Paris et le Quartier latin*, Paris, Colin, 1991, 435 p.

-----, « Aux origines du mythe : l'étudiant sur la barricade dans la France romantique (1827-1851) » dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et de Jean-Marie Meyeur, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, pp 185-196.

-----, *Paris, l'insurrection capitale*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014, 263 p.

CAYATTE (Marianne) et OULMONT (Philippe), « Un demi-siècle d'insurrection et de barricades », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp 169-181.

CHARLE (Christophe), *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, « Points Seuil », 1991, 392 p.

-----, *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, 494 p.

-----, *Paris, « capitales » des XIXe siècles*, Paris, Points Seuil, 2021, 650 p.

CHAUVAUD (Frédéric), « L'élision des traces. L'effacement des marques de la barricade à Paris (1830-1871) dans CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et de Jean-Marie Meyeur, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, p 269-281.

CHEVALIER (Louis), *Classes laborieuses, classes dangereuses*, Paris, Hachette, Pluriel, 1984, 729 p.

COLLINET (Michel), « À propos de l'idée de progrès au dix-neuvième siècle », *Diogène*, n° 33, Gallimard, 1961, pp. 105-121.

COEURE (Sophie), *La grande lueur à l'est : les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Seuil, 1999, 368 p.

CORBIN (Alain), *Les Filles de noces. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1978. Réédition Flammarion, coll « Champs Flammarion », 1982, 494 p.

CORBIN (Alain) et MEYEUR (Jean-Marie), *La barricade*, sous la direction d'Alain Corbin et de Jean-Marie Meyeur, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, 522 p.

DARRIULAT (Philippe), *Les patriotes : La gauche républicaine et la nation 1830-1870*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 325 p.

DEMIER (Jean-François), « Les modèles révolutionnaires du "Parti National" en 1830 », *Romantisme*, ns° 28-29, 1980, pp. 47-68.

DROZ (Jacques), *De la restauration à la révolution : 1815-1848*, Paris, Armand Colin, 1970, 288 p.

EL GAMMAL (Jean), « La mémoire de la Révolution au dix-neuvième siècle », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp 135-151.

FARCY (Jean-Claude), *L'Histoire de la justice française de la Révolution à nos jours*, Paris, P.U.F., 2001, 494 p.

FAURE (Alain), « Mouvement populaire et mouvement ouvrier à Paris (1830-1834) », *Le mouvement social*, n° 88, 1974, pp. 51-92.

-----, *Conflits politiques et sociaux au début de la monarchie de Juillet (1830-1834)*, mémoire de maîtrise inédit, sous la direction de Philippe Vigier, Université Paris X-Nanterre, 1974.

FESTY (Octave), *Le mouvement ouvrier au début de la monarchie de Juillet, 1830-1836*, Paris, Bibliothèque d'Histoire moderne, Tome 2, fascicule 3, 1908, 359 p.

FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, Tel Quel, 2002, 360 p.

FRANCONIE (Grégoire), *Le lys et la cocarde*, Paris, PUF, 2021, 491 p.

FUREIX (Emmanuel), « Banquets et enterrements », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 197-209.

----, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique, 1814-1840*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 507 p.

FUREIX (Emmanuel) et JARRIGE (François), *La modernité désenchantée : relire l'histoire du XIXe siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, 390 p.

GILMORE Jeanne, *La république clandestine : 1815-1848*, Aubier, Paris, 1997, 452 p.

GOUJON (Bertrand), *Monarchies postrévolutionnaires*, Paris, Seuil, 2012, 448 p.

GRISON (Georges), *Paris Horrible et Paris Original*, édition de 1882, annotée par Vincent-Pierre Angouillant, Paris, Ramsay, 2001, 128 p.

GUESLIN (André), *Gens pauvres, Pauvres Gens dans la France du XIXe siècle*, Paris, Aubier, Collection historique, 1998, 314 p.

-----, *Les marginaux et les exclus*, Paris, U.G.E., 10/18, 1979, 439 p.

HAMEL (Jean-François), *Revenances de l'histoire*, Paris, Minuit, 2006, 240 p.

HARVEY (David), *Paris, capitale de la modernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012, 529 p.

HAYAT (Samuel), *1848, Quand la République était révolutionnaire*, Paris, Seuil, 2014, 404 p.

-----, *Démocratie*, Paris, Anamosa, 2020, 96 p.

HEINE (Heinrich), *De la France*, Paris, CERF, 1996, 380 p.

De la HODDE (Lucien), *Histoire des sociétés secrètes et du parti républicain de 1830 à 1848*, Julien, Lanier et Cie, 1850, 511 p.

LECA (Ange-Pierre), *Et le choléra s'abattit sur Paris, 1832*, Paris, Albin Michel, 1982, 296 p.

LESCARS (Alain), *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Champion, 2008, 333 p.

LUCAS-DUBRETON (Jean), *La grande peur de 1832 (le choléra et l'émeute)*, Paris, Gallimard, 1932, 250 p.

-----, *Le culte de Napoléon : 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1960, 468 p.

MANSEL (Philip), *Paris, Capitale de l'Europe*, Paris, Perrin, 2003, 638 p.

MAYER (Arno), *Les furies : violence, vengeance, terreur (1789-1917)*, Paris, Fayard, 2002, 682 p.

MUSSET (Alfred), *Les confessions d'un enfant du siècle*, Paris, Folio Classique, 2003, 370 p.

OSTERHAMMEL (Jürgen), *La transformation du monde : une histoire globale du XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2017, 1500 p.

PERREUX (Gabriel), *La propagande républicaine au début de la monarchie de Juillet*, Paris, Hachette, 1930, 308 p.

PERROT (Michèle), *Les ombres de l'Histoire. Crime et châtement au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001, 427 p.

PESSIN (Alain), *Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1992, 280 p.

PETIT (Jacques Guy), *Ces peines obscures, la prison pénale en France, 1780-1875*, Paris, Fayard, 1990, 749 p.

-----, *Histoire des galères, bagnes et prisons, XIII^{ème}-XX^{ème} siècle. Introduction à l'histoire pénale de la France*, Toulouse, Privat, 1991, 368 p.

PIERRARD (Pierre), *Enfants et jeunes ouvriers en France*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1987, 225 p.

PIERRE (Michel), *La terre de la grande punition*, Paris, Ramsay, 1982, 262 p.

-----, *Le dernier exil, Histoire des bagnes et des forçats*, Paris, Gallimard, 1989, 192 p.

RANCIERE (Jacques), *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981, 451 p.

RAPPAPORT (Sylvain), *La chaîne des forçats, 1792-1836*, Aubier, Collection Histoire, Paris, 2006, 346 p.

RASMUSSEN (Anne), « La gauche et le progrès », dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 342-361.

RIEGER (Dietmar), « Ce qu'on voit dans les rues de Paris : marginalités sociales et regards bourgeois », *Romantisme*, n° 59, 1988, pp. 19-29.

RIOT-SARCEY (Michèle), *Le réel de l'Utopie, Essai sur le politique au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 306 p.

ROYER (Jean-Pierre), MARTINAGE (Renée), LECOCQ (Pierre), *Juges et notables au XIXe siècle*, Paris, P.U.F., 1982, 422 p.

ROZA (Stéphanie), *Comment l'utopie est devenue un programme politique : du roman à la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 398 p.

----. *Lumières de la gauche*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022, 305 p.

SERGE (Victor), *Mémoires d'un révolutionnaire*, Montréal, Lux, 2017, 653 p.

SOLE (Jacques), *Révolutions et révolutionnaires en Europe : 1789-1918*, Paris, Folio Histoire, Gallimard, 2008, 809 p.

STIERLE (Karhleinz), *La capitale des signes : Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 630 p.

TCHERNOFF (Iouda), *Le parti républicain sous la monarchie de Juillet*, Paris, A. Pedone, 1901, 496 p.

TRAUGOTT (M.), *Armies of the poor, Determinants of Working Class, Participation in the Parisian Insurrection of June 1848*, Princeton, Princeton University Press, 1985, 293 p.

TRAVERSO (Enzo), *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 144 p.

----. *Mélancolie de gauche : la force d'une tradition cachée*, La Découverte, Paris, 2016, 300 p.

----- *Révolution : Une histoire culturelle*, Paris, La Découverte, 2022, 458 p.

VIGIER (Philippe), *Maintien de l'ordre et police au XIXe siècle*, Paris, Creaphis, 1987, 413 p.

----- *Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848)*, Nouvelle Histoire de Paris, Association pour la publication d'une Histoire de Paris, Diffusion Hachette, 1991, 607 p.

VOVELLE (Michel), «La gauche sous la révolution : naissance d'une notion», dans *Histoires des gauches en France*, sous la direction de Jean-Jacques Becker et Gilles Candar, tome 1, Paris, La Découverte, 2004, pp. 50-60.

WEBER (Caroline) dir., *Fragment of Revolution*, Yale French Studies, n° 101, 2002, 230 p.

WINOCK (Michel), *Les Voix de la liberté : les écrivains engagés au dix-neuvième siècle*, Paris, Seuil, 2000, 678 p.

Histoire des États-Unis (dans le contexte des adaptations)

BURNS (Richard), *I was a Prisoner of a Georgia Chain-Gang*, University of Georgia, Brown Edition, 1997, 288 p.

CASHMANN (Sean Dennis), *America in the Twenties and Thirties: the Olympian Age of Franck Delano Roosevelt*, New York, New York University Press, 1989, 632 p.

FARIELLO (Griffin), *Red Scares: Memories of the American Inquisition*, New York, Avon Books, 1996, 575 p.

HEFFER (Jean), *La Grande Dépression : les États-Unis en crise (1929-1933)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Histoire », 1991, 239 p.

MC ELVAINE (Norbert S.), *The Great Depression*, New York, Times Books, 1984, 402 p.

MAC PHERSON (James), *La guerre de Sécession*, Paris, Éditions Bouquins, 1996, 1004 p.

MELANDRI (Pierre), PORTES (Jacques), *Histoire intérieure des États-Unis au vingtième siècle*, Paris, Masson, coll. « Un siècle d'histoire », 1991, 364 p.

ROYOT (Daniel), MARTIN (Jean-Pierre), BOURGET (Jean-Loup), *Histoire de la culture américaine*, Paris, P.U.F., coll. « Premier Cycle », 1993, 612 p.

TOCQUEVILLE (Alexis de), *De la démocratie en Amérique*, Paris, Vrin, 1984, 697 p.

ZINN (Howard), *Une histoire populaire des États-Unis (de 1492 à nos jours)*, Marseille, Agone, 2002, 811 p.

« L'Anticommunisme aux États-Unis de 1946 à 1954 », *Frontières*, Centre d'Études et de Relations interculturelles (CEDRIC), textes réunis par Jean-Robert Rougé et Michel Antoine, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1995, 286 p.

Réception et Adaptation : littérature et cinéma.

AGEL (Henri), « Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraire », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, juillet-août 1947, pp. 67-70.

ARAGY (Mereia), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2005.

AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999, 234 p.

BABRY (François) dir., GAUDREULT (André) dir., « Cinéma et récit », *Études Littéraires*, XII, avril 1980. 244 p.

BACZKO (Brosnilaw), *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984, 242 p.

BASTIDE (François-Régis), « Le roman à l'échafaud », *Esprit*, n° 28, 1960, pp. 1133-1141.

BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, CERF, 1981, 372 p.

BEAUDOIN (Karine), « Parallèle entre roman historique et roman jeunesse : enjeux narratifs et pragmatiques. », *Nouvelle Revue Synergie Canada*, n° 16, 2022, pp. 1-11.

BEJA (Morris), *Film and Literature: an Introduction*, New York, Longman, 1979, 335 p.

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, 78 p.

BILLIA (Laurent), *La destination des films. Histoire du cinéma : approches pour l'étude de la réception du film à partir de deux adaptations françaises des Misérables de Victor Hugo* », Mémoire de D.E.A. sous la direction de Michel Magny, juin 1993, Université Paris III, U.F.R. Cinéma, 118 p. + annexes.

BLUESTONE (Georges), *Novels into Films*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1973, 237 p.

BROCHIER (Jean-Jacques), « De Flaubert à Minelli, les adaptations au cinéma », *Magazine littéraire*, n° 41, juin 1970, pp. 8-13.

BORDWELL (David) et THOMPSON (Kristin), *L'art du film : une introduction*, Bruxelles, Collection Arts et Cinéma, De Boeck Université, 2000, 637 p.

BOURHOUS (Jean-Michel), « Le cinéma dans un projet pluridisciplinaire », *Bérénice*, 16, mars 1998, pp. 56-66.

BOYUM (Joy Gould), *Double Exposure : Fiction into Film*, New York, New American Library, 1989, 335 p.

CAROU (Alain), *Le cinéma français et les écrivains, Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, Mémoires et documents de l'École des Chartes, n° 68, Paris, E.N.C., A.F.R.H.C., 2002, 364 p.

CATTRYSSE (Patrick), *Pour une théorie de l'adaptation filmique, le film noir américain*, Bern, Peter Lang, 1992, 268 p.

CLEDER (Jean), « Du constat d'adultère au désir d'adultération. L'adaptation cinématographique du récit littéraire », dans *Littératures sous contrat*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, 259 p.

-----. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, 224 p.

CLERC (Jeanne-Marie), *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, adaptation et ciné-roman*, Paris, Klincksieck, coll. « Littérature et spiritualité », 1985, 350 p.

-----. *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université. Fac. Cinéma », 1993, 222 p.

-----. « L'adaptation cinématographique comme pratique sociale et culturelle. L'exemple français », dans *La Littérature et les arts*, tome 1, sous la direction de Florent Monteclair, Besançon, Centre UNESCO d'Études pour l'éducation et l'interculturalité, 1997, pp. 312-326.

-----. « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de Littérature comparée*, LXXV, 2001, pp. 317-326.

-----. *Cinéma, littérature, adaptation*, Université Paul Valéry, Montpellier, 2005, 360 p.

CLERC (Jeanne-Marie) et CARCAUD-MACAIRE (Monique), *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, Montpellier, Études sociocritiques, Université Paul Valéry, 1995, 275 p.

CHABROL (Marguerite), *De Broadway à Hollywood. Stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, CNRS éditions, Paris, 2016, 398 p.

COLIN (Michel), *Film : transformation du texte du roman*, Université Paris I, 1974, Thèse de Troisième Cycle, 224 p.

COMPAGNON (Antoine), *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 338 p.

DAISNE (Joan), *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, Gand, Story-Scientia, 1978, 638 p.

DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio-Essais, 1995, 528 p.

De BONA (Guerric), *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, 195 p.

DECAUDIN (Michel), « Roman et Cinéma », *Revue des Sciences Humaines*, 1961, pp. 623-628.

ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux, 320 p.

ELIAD (Tudor), *Les secrets de l'adaptation*, Paris, Dujarric, 1981, Vol II, 195 p.

ELKAISSI (Abdellah), *Roman au cinéma : l'adaptation et ses problèmes*, Université Toulouse II, 1993, Thèse pour le doctorat, 277 p.

ELLIOT (Kamilla), *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 316 p.

EPSTEIN (Jean), *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974, 436 p.

FESCOURT (Henri) et BOUSQUET (Jean-Louis), *L'idée et l'écran*, Paris, 1925, 35 p.

FISH (Stanley), *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2021, 138 p. s

FRANCASTEL (Pierre), *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, 248 p.

FUZELLIER (Etienne), *Cinéma et Littérature*, Paris, CERF, 1964, 324 p.

-----, « Les chefs d'œuvres littéraires et le cinéma », *L'Éducation nationale*, 16 mai 1957, pp. 16-18.

GARCIA (Alain), *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, 291 p.

GAUDREAULT (André), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Angoulême, Nota Bene, C.N.B.D., 1998, 280 p.

-----, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Colin, 1988, 293 p.

GAUDREAULT (André) dir., GROENSTEEN (Thierry) dir., *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Actes du colloque de Cerisy, Nota Bene, Québec, 1998, 280 p.

GILLOIN (Ghislaine), « The Plight of Film Adaptation in France: Toward Dialogic Process in the *Auteur* film », dans *Film and Literature, a Comparative Approach to Adaptation*, edited by Wendell Aycock and Michael Schoenecher, Lubbock, Texas Tech University press, 1988, pp. 135-149.

HUMBERT (Brigitte), « L'adaptation cinématographique dans les cours de littérature française », *The French Review*, 1998/99, pp. 839-852.

HUTCHEON (Linda), *A Theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

IDT (Geneviève), LAUFER (Roger), MONTCOFFE (François), *Le Roman, le récit non romanesque, le cinéma*, Paris, Nathan, 1972, 2 volumes, 718 p.

ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Sprimont, 404 p.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1996, 1978 pour la traduction, 333 p.

KRANTZ (David L.), MELLERSKI (Nancy C.), *In/Fidelity: Essays on Film Adapation*, Newcastle, Cambridge University Press, 2008, 240 p.

LAMOTTE (A.), « Du Roman au Cinéma », *Liberté*, n° 7, 1965, pp. 528-531.

LAURENT (Patricia), « Les Romains font du cinéma », *Livres Hebdo*, n° 18, 3 mai 1991, pp. 62-65.

LEITCH (Thomas), *Film adaptation and Its Discontents: From « Gone with the wind » to « The Passion of the Christ »*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2007, 354 p.

LEPASTIER (Joachim), « La continuité dialoguée » dans « Les dix tares du cinéma d'auteur », *Cahiers du cinéma*, n° 684, décembre 2012, pp. 11-12.

LETOURNEUX (Matthieu), *Fictions à la chaîne : Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, Poétique, 2017, p. 390.

MARIN (Louis), *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994, 396 p.

MASSON (Alain), *Le Récit au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Édition de L'Étoile, 1994, 141 p.

MELLET (Laurent) dir., WELLS-LASSAGNE (Shannon) dir., *Étudier l'adaptation filmique : cinéma anglais-cinéma américain*, Rennes, PUR, 2010, 185 p.

MERCIER (André) dir., PELLETIER (Esther) dir., *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota Bene, 2000.

MERCIER (Frédéric), *Les écrivains du 7^{ème} art*, Paris, Séguier, 2016, 372 p.

MIGOZZI (Jacques) dir., *De l'écrit à l'écran, Littératures populaires. Mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, 870 p.

McDOUGAL (Stuart Y.), *Made into Movies: From Literature to Film*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985, 405 p.

NAREMORE (James), *Film Adaptation*, New Brunswick N.J, Rutgers University Press, 2000.

PARMELIN (Hélène), « Problèmes du cinéma : cinéastes et romanciers », *Les Lettres Françaises*, 30 août 1956, p. 6.

PERRIN (Maryse), *Les Romans du dix-huitième siècle français devant les caméras, la lecture des cinéastes et réalisateurs de télévision*, Université Paris IV, 1988, Doctorat de Troisième Cycle, 2 vol., 472 p.

RANCIERE (Jacques), *Politique de la littérature*, Galilée, Paris, 2007, 231 p.

RICHARDSON (Robert), *Literature and film*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1969.

ROLLET (Sylvie), *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Paris, Nathan, 1996, 288 p.

ROSIN (Michel), *Le Cinéma soviétique d'inspiration littéraire de 1917 à nos jours*, Université Paris I, 1979, Doctorat de Troisième cycle.

SABOURAUD (Frédéric), *L'adaptation : le cinéma a besoin d'histoires*, Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers, SCEREN-CNDP, Paris, 2006, 95 p.

SADOUL (Georges), *Histoire d'un art : le Cinéma*, Paris, Flammarion, 1949, 493 p.

SAYRE (Robert), *La sociologie de la littérature : Histoire, problématique, synthèse critique*, L'Harmattan, Paris, 2011, 247 p.

SERCEAU (Michel), *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : Théorie et lecture*, Liège, édition du CEFAL, 1999, 205 p.

----- *Le cinéma et l'imaginaire*, Liège, édition du CEFAL, 2009, 212 p.

----- *Le mythe, le miroir et le divan. Pour lire le cinéma*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 374 p.

----- *Y -a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, 358 p.

----- *Le cinéma fait sa littérature : Etude de la réception de la littérature par le cinéma*, Paris, Classiques Garnier, 2020, 530 p.

SHENGUI (Lu), *Du littéraire au cinématographique. Transformation et réception du texte par le film*, Université Paris VIII, 1995, thèse pour le doctorat.

STAM (Robert), *Literature through Film: Realism, Magic and the Art Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2005.

TCHENYAP (Alexie), « La littérature à l'écran : Approches et limites théoriques », *Protée*, XXIX, n° 3, hiver 01-02, pp. 87-96.

VANOYE (Francis), *Cinéma et Littérature*, Nanterre, Centre de Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, Cahiers R.T.M., 1999, 217 p.

VRAY (Jean-Bernard) dir., *Littérature et Cinéma. Écrire l'image*, Saint-Étienne, CIEREC, Travaux XCVII, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1999.

« Cinéma et Littérature : Littérature française et cinéma », *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, n° 20, mai 1968, pp. 191-289.

« Le remake et l'adaptation », *Ciném'Action*, n° 53, Octobre 1989, 176 p.

« Littérature et Cinéma », *La Licorne*, textes réunis par Claude Murcia et Jean Lelaidier, n° 26, 1993, pp. 81-94.

Cinéma et Histoire, Histoire du cinéma

De BAECQUE (Antoine), *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008, 95 p.

BOURGET (Jean-Loup), *L'Histoire au cinéma : le passé retrouvé*, Paris, Gallimard, 1992, 176 p.

BOUSQUET (Henri), « La production Pathé à travers ses catalogues », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 334, novembre 1984, pp. 53-57.

CHRISTIAN (Gilles), *Les écrans nostalgiques du cinéma français, T. II Vers le Front Populaire, 1933-1936*, Paris, L'Harmattan, 2002, 318 p.

de CERTEAU (Michel), *L'écriture de l'histoire*, Folio, Gallimard, Paris, 523 p.

CIMENT (Michel), *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1992, 192 p.

DALLET (Sylvie), *La Révolution française et le cinéma*, Paris, L'Herminier/Quatre Vents, 1988, 240 p.

DELAGE (Christian), FLEURY-VALATTE (Béatrice), *Révoltes, Révolutions, Cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 311 p.

ESPAGNE (Michel), « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, n° 17, septembre 1994, pp. 112-121.

EV RAT (Jean-Luc), « La légende napoléonienne au théâtre et au cinéma », *La Revue nationale*, Bruxelles, n° 42, 1970, pp. 303-305.

FERRO (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Histoire », 1993, nouvelle édition, 1998, 209 p.

GARRITY (Henry A.), « The French Revolution and the Seventh Art », *The French Review*, Baltimore, 1988-1989, pp. 1041-1051.

GAUDREAU (André) : *Le cinéma en histoire*, Québec, Paris, Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999, 348 p.

LEBEL (Jean-Patrick), *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 245 p.

MARIE (Laurent), *The French Communist party and the French Cinema: 1944-1999*, Thèse, University of Warwick, 2000, 452 p.

MEUZY (Jean-Jacques), *Ecrans français de l'entre-deux-guerres*, 2 tomes, Paris, AFHRC, 2017, 616 p.

MONTEBELLO (Fabrice), *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005, 224 p.

MOSES (Stéphane), *L'ange de l'histoire*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2006, 390 p.

NORA (Pierre), *Les lieux de mémoires*, Paris, Gallimard, 3 tomes, 1986-1992.

PERRON (Tanguy) dir., *L'écran rouge*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2018, 239 p.

ORY (Pascal), *La Belle Illusion. Culture et politique sous le Front Populaire*, Paris, Plon, 1994, 1032 p.

POMIAN (Krzysztof), *Sur l'histoire*, Folio, Gallimard, Paris, 1999, 410 p.

ZIMMER (Christian), *Cinéma et politique*. Paris, Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1974, 372 p.

« Cinéma et histoire autour de Marc Ferro », *Ciném'Action*, sous la direction de François Garçon, n° 65, Quatrième trimestre 1992, 231 p.

Hollywood

ALLEN (Robert G.), GOMERY (Douglas), *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1993, 319 p.

BERGMAN (Andrew), *We're in for the Money: Depression America and its Films*, Chicago, Elephant Paperbacks, 1992, 200 p.

BIDAUD (Anne-Marie), *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Masson, Paris, 1994, 248 p.

BLACK (Gregory), *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 336 p.

BORDWELL (David) dir., STAIGER (Janet) dir., THOMPSON (Kristin) dir., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985, 652 p.

BOURGET (Jean-Loup), *Le Cinéma américain : 1815-1980. De Griffith à Cimino*, Paris, P.U.F., coll. « Le Monde Anglophone », 1982, 263 p.

-----, *Hollywood années trente, du Krach à Pearl Harbor*, Renens, 5 Continents/Hatier, 1986, 159 p.

-----, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay poche Cinéma, 1985, 317 p.

-----, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Cinéma », 1998, 315 p.

BROWNLAW (Kevin), *Behind the Mask of Innocence*, Londres, Jonathan Cape, 1990, 592 p.

BURCH (Noël), ANDERSEN (Thomas), *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1995, 205 p.

BURCH (Noël), *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, 305 p.

CAIRA (Olivier), *Hollywood face à la censure*, édition du C.N.R.S., 2005, 284 p.

COURSODON (Jean-Pierre), *La Warner Bros*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, 366 p.

DICKSTEIN (Morris), *Dancing in the Dark. A Cultural History of the Great Depression*, New York, Norton, 2010, 624 p.

DOHERTY (Thomas), *Pre-Code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, 430 p.

FORD (Charles), *Hollywood Story*, La Jeune Parque, Paris, 1968, 241 p.

FLOREY (Robert), *Hollywood, hier et aujourd'hui*, Paris, Prisma, 1948, 381 p.

GUERIF (François), *Le Film noir américain*, Paris, Denoël, 1999, 413 p.

HAMPTON (Benjamin B.), *The History of the American film industry*, New York, Dover, 1970, 456 p.

LE ROY (Mervyn), *Mervyn Le Roy, Take one*, Londres et New York, W.H Allen, 1974.

LEUTRAT (Jean-Louis), *Le cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan Université, « Cinéma 128 », 1992, 128 p.

MOUSSINAC (Léon), *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditeurs français réunis, 1967, 382 p.

MOINE (Raphaëlle) dir., BERNIER (Marin) dir., *France-Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002, 230 p.

MUSCIO (Giulana), *Hollywood's New Deal*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, 320 p.

NACACHE (Jacqueline), *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma 128 », 1997, 128 p.

PELLS (Richard H.), *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*, New York, Harper and Row, 1973, 424 p.

-----, *The Liberal Mind in a Conservative Age: American Intellectuals in the 1940's and 1950's*, New York, Harper and Row, 1985, 468 p.

PITHON (Rémy), « Un Cinéma rooseveltien, Hollywood au service du pouvoir (1930-1945) », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 20, 1976, pp. 9-12.

PORTES (Jacques), *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, Belin, 1997, 351 p.

RANDALL (Richard S.), *Censorship of the Movies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1970, 280 p.

RODDICK (Nick), *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the Thirties*, Londres, British Film Institute, 1983, 332 p.

ROFFMANN (Peter), PARDY (James), *The Hollywood Social Problem Films: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, 364 p.

ROLLINS (Peter C.), *Hollywood as Historian : American Film in a Cultural Context*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1983, 304 p.

SHINDLER (Colin), *Hollywood in Crisis: Film and American Society (1929-1939)*, Londres, Routledge, 1996, 272 p.

TAVERNIER (Bertrand), COURSDON (Jean-Pierre), *Cinquante ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1995, 2 volumes, 1268 p.

Hugo à l'écran

AGEL (Henri), « Hugo à l'écran », *Nouvelles de France*, n° 136, 1985, pp. 42-52.

ANNE-LENOIR (Marie), « La Barricade des *Misérables* (filmée par Raymond Bernard, Marcel Bluwal, Robert Hossein et Josée Dayan) », dans *L'écho Hugo*, Bulletin de la société des Amis de Victor Hugo, n° 3, 2003, pp. 113-128.

BARON (Anne-Marie), *Romans français du XIXe à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, 166 p.

BERNARD (Raymond), *Les mémoires de R. Bernard*, Paris, SACD, 1980, 41 p.

BERTHOMIEU (Pierre), « *Les Misérables*, "On a tous été Jean Valjean" », communication au Groupe Hugo du 8 avril 1995, 2 p. Disponible sur le site internet du Groupe Hugo.

BERTRAND (Didier), « Pionnières du cinéma soviétique », *Positif*, n° 721, mars 2021, pp. 70-78.

BLUWAL (Marcel), « Entretien avec Anne Ubersfeld, Monique Nema et Jacques Seebacher (à propos du tournage des *Misérables* par l'ORTF) », *L'Arc*, n° 57, deuxième trimestre 1974, pp. 92-93.

-----, *Un Aller*, Paris, Stock, 1974.

CAZALS (Louis-M), « *Les Misérables* », *Le Petit Journal illustré*, 18 février 1934.

CHARENSOL (Georges), *La femme de France*, 4 mars 1934, p. 20.

CHATRIER (Jean-Philippe), *Les Misérables, un film de Claude Lelouch librement adapté de Victor Hugo*, photos de Fabian Cevallos, Paris, Robert Laffont, 1995.

DANEL (Isabelle), *Bluwal, Pionnier de la télévision*, Paris, Scrineo, 2014, 316 p.

DENBY (David), « Gesture, point of view and proto cinema in Victor Hugo's *Les Misérables* », dans *Reading Images and seeing words*, textes réunis par Alan English et Rosalind Sylvester, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, 198 p.

DURANT (Philippe), « *Les Misérables*, l'épopée d'un mythe à la télévision, au cinéma et en comédie musicale », Paris, Dreamland, *Ciné-Légendes*, n° 4, Paris, 2000, 112 p.

----, *Le fantôme du cinéma français. Gloire et chute de Bernard Natan*, Paris, La Manufacture des livres, 2021, 216 p.

FORD (Charles), *Albert Capellani : précurseur méconnu*, Bois-d'Arcy, Service des archives du film du C.N.C., 57 p.

GALLOW (Simon), *Charles Laughton, a Difficult Actor*, London, Methuen, 1987, 318 p.

GAMEL (Mireille) dir., SERCEAU (Michel) dir., « Le Victor Hugo des cinéastes », *Ciném'Action*, n° 119, Corlet Diffusion, Condé sur Noireau, 2006, 277 p.

GAUTIER (Claude), VICENDEAU (Ginette), *Jean Gabin, Anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993.

GILI (Jean A.) dir., LE ROY (Eric) dir., « Albert Capellani : De Vincennes à Fort Lee », *1895*, Hiver 2012, n° 68, 286 p.

GLEIZES (Delphine), « De l'œuvre de Hugo à ses adaptations. Une Histoire de filiations », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, LI, n° 4, octobre-décembre 2004, pp. 39-57.

-----, *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, L'Harmattan/Les Presses de l'Université de Laval, Paris, Saint-Nicolas, 2005, 285 p.

GROSSMANN (Kathryn M.), « From Classic to Pop Icon: Popularizing Hugo », *The French Review*, N° 3, February 2001, pp. 482-495.

-----, « La fin de l'histoire ? Variations cinématographiques sur les documents hugoliens », dans *Hugo et L'histoire*, pp. 219-228.

GROSSMANN (Kathryn M.) dir., BRADLEY (Stephens) dir., *Les Misérables and Its Afterlives, Between Page, Stage, and Screen*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2015, 232 p.

HAYWARD (Susan), *French Costume Drama of the 1950s*, Bristol, Chicago, Intellect, 2010, 480 p.

HIGHAM (Charles), GREENBERG (Joël), *The Celluloïd Muse: Hollywood Directors Speak*, New York, New American Library, 1972, 302 p.

HUGUES (Philippe), MULLER (Dominique), Gaumont, *quatre-vingt-dix ans de cinéma*, Paris, Ramsay/La cinémathèque française, 1986, 220 p.

JONQUET (Thierry), *Ils sont votre épouvante et vous êtes leurs craintes*, Paris, Points, 2007, 391 p.

KERMABON (Jacques) dir., *Pathé. Premier empire du cinéma*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, 475 p.

LAURENT (Natacha), *L'œil du Kremlin : cinéma et censure en U.R.S.S. sous Staline*, Privat, Toulouse, 2000, 286 p.

LE CHANOIS (Jean-Paul), *Le temps des cerises : entretiens avec Philippe Esnault*, Paris, SACD, Institut Lumière/Actes Sud, 261 p.

LOGETTE (Lucien), « De l'écrit à l'écran, *Les Misérables* », 1895, hiver 2012, n° 68, pp. 55-65.

MASS (Edgar), « Fortune de Hugo au cinéma ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda », in *Lectures de Victor Hugo*, Colloque franco-allemand de Heidelberg, textes réunis et présentés par M. Galle Gruber et A. Roth, Paris, Nizet, 1986, pp. 129-139.

NUSINOVA (Natalia), *Lignes d'ombres, une autre histoire du cinéma soviétique*, édition Mazzotta, Paris, 2000, 213 p.

RÉGENT (Roger), « *Les Misérables* [film de Robert Hossein] », *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1982, pp. 737-740.

RENARD (Paul), « “Quatrevingt-treize” du roman de Hugo au scénario de Roger Vailland », *Roman 20/50*, n° 35, juin 2003, pp. 109-117.

RENARD (Philippe), *Jean-Paul Le Chanois, un cinéaste des années cinquante*, Paris, Dreamland, 2000, 127 p.

SADOUL (Georges), « *Les Misérables* au cinéma », *Europe*, ns° 394-395, février-mars 1962, pp. 181-191.

SEKNADJE-ASKENAZI (Enrique), « L'adaptation cinématographique de 93 », in *Analyses et réflexions sur Victor Hugo : 93*, ouvrage coordonné par Franck Evrard, Paris, Ellipses, 2002, 192 p.

SILBERMAN (Marc), « Learning from the Enemy: DEFA-French coproductions of the 1950's », *Film History: An international Journal*, Vol. 18, n° 1, pp. 21-45.

SZABO (Fabrice), « Projection du film *Gavroche* de Tatiana Loukachévitch : une présentation de Fabrice Szabo », *Cahiers Ivan Tourgueniev*, Actes du colloque « Victor Hugo, Ivan Tourgueniev et les droits de l'homme », n° 26, 2003, pp. 210-212.

-----. « La révolte des *Misérables* : trois représentations à l'écran », Cahiers Ivan Tourgueniev, Actes du colloque « Victor Hugo, Ivan Tourgueniev et les droits de l'homme », n° 26, 2003, pp 163-176.

----. « Justice et questions sociales dans les adaptations américaines des *Misérables* », Actes du colloque « Actualités Victor Hugo », 8-11 novembre 2002, sous la direction de Franck Wilhem, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, pp. 311-326.

-----. « Hugo au cinéma : controverses et tirs divergents », *L'Écho Hugo*, n° 14, février 2016.

-----. « Un New Deal pour les Misérables ? », *Aden-Paul Nizan et les années trente*, n° 16, 2018, pp. 49-59.

-----. « "The Bishop's Candlesticks" : une certaine tradition de la réception hollywoodienne des *Misérables* », Nouvelle Revue Synergies Canada, n° 13, 2020, pp. 1-8.

TAPIE (Marie), *Les adaptations cinématographiques de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*, Thèse de doctorat, sous la direction de Philippe Hamon, février 2001, Paris III, 1099 p.

UBERSFELD (Anne), « Hugo, Bluwal et *Les Misérables*, entretien avec Marcel Bluwal », *La Nouvelle Critique*, n° 57, octobre 1972, pp. 66-72.

VINNEUIL (François), « *Les Misérables* », *L'Action française*, 12 février 1934, p. 5.

Caricature anonyme, *Gringoire*, 23 février 1934, p. 3.

Curriculum Vitae

Name: Fabrice Szabo

**Post-secondary
Education and
Degrees :**

Université Paris-III Sorbonne Nouvelle
Paris, France,
1995-1998, B.A (Modern Lang.)

Université Paris-III Sorbonne Nouvelle
Paris, France,
1998-1999, Master (Modern Lang.)

Université Paris-III Sorbonne Nouvelle
Paris, France,
1999-2001, Diplôme d'Etudes Approfondies (Modern Lang.)

The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada
2009—2023 PhD.

**Honours and
Awards:**

Province of Ontario Graduate Scholarship
2010-2011, 2011-2012 (declined)

Social Science and Humanities Research Council (SSHRC)
Vanier Doctoral Fellowship
2011-2014.

**Related Work
Experience**

Teaching Assistant
The University of Western Ontario
2009-2014

Instructor in French
Wilfred Laurier University (Brantford Campus)
2017-2019

Instructor in French
Windsor University
2018-2020

Lecturer in French
 Huron University College at Western
 2021-Present

Selected Publications:

1. Présentation et appareil critique du texte de Victor Serge, « Victoire et défaite à Barcelone », *Europe*, été 2021.
2. "The Bishop's Candlesticks": une certaine tradition de la réception hollywoodienne des *Misérables* », Nouvelle Revue Synergies Canada, n°13, 2020.
3. « Un New Deal pour les Misérables ? », *Aden-Paul Nizan et les années Trente*, n°16, 2018.
4. « Hugo au cinéma : controverses et tirs divergents », *L'Echo Hugo*, n° 14, February 2016.
5. « *Les Misérables* à Hollywood », *Cinémaction*, « Le Victor Hugo des cinéastes », n° 119, March 2006, pp. 84-91.
6. « *Gavroche* : une adaptation soviétique des *Misérables* », *Cinémaction*, « Le Victor Hugo des cinéastes », n° 119, March 2006.
7. « Justice et questions sociales dans les adaptations américaines des *Misérables* », Actes du colloque « Actualités Victor Hugo », 8-11 novembre 2002, sous la direction de Franck Wilhem, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004, pp. 311-326.
8. « Projection du film *Gavroche* de Tatiana Loukachévitch : une présentation de Fabrice Szabo », *Cahiers Ivan Tourgueniev*, Actes du colloque « Victor Hugo, Ivan Tourgueniev et les droits de l'homme », n° 26, 2003, pp. 210-212.
9. « La révolte des *Misérables* : trois représentations à l'écran », *Cahiers Ivan Tourgueniev*, Actes du colloque « Victor Hugo, Ivan Tourgueniev et les droits de l'homme », n° 26, 2003, pp 163-176.
10. « *Les Misérables* au cinéma : études comparatives de deux scénarii », *Ciné-Regards*, revue en ligne de la Bibliothèque du Film (B.I.F.I.), January 2002, <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=113>.