

LES MISÉRABLES À L'ÉCRAN

LES MISÉRABLES À L'ÉCRAN :
DE L'ADAPTATION À L'INNOVATION

By

LELA RADISEVIC, B.A. (Hons.)

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Lela Radisevic, September 2011

MASTER OF ARTS (2011)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE: *Les Misérables* à l'écran : de l'adaptation à l'innovation

AUTHOR: Lela Radisevic, B.A. (Hons.) (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor J. Stout

NUMBER OF PAGES: vi, 100

Résumé

L'adaptation cinématographique se présente régulièrement dans la culture contemporaine. Sa présence mérite une exploration plus détaillée. Il faut, d'abord, bien définir ce que c'est qu'une adaptation. Dans cette thèse, nous ferons appel à deux théories : la théorie de l'adaptation présentée par Linda Hutcheon et la théorie de l'intertextualité de Kristeva et celle de la transtextualité de Gérard Genette. En utilisant ces théories, nous observerons comment le texte se transforme lorsqu'il est adapté. Dans ce but, le roman *Les Misérables* de Victor Hugo sera examiné, ainsi que deux adaptations cinématographiques de ce roman. Les deux adaptations, créées par deux réalisateurs différents, correspondent aux catégories descriptives que Linda Hutcheon présente dans son livre. Ainsi, à travers son film, Claude Lelouch modernise l'histoire hugolienne et, de l'autre côté, Bille August nous offre une adaptation classique, mais pas entièrement fidèle. Les deux films sont des exemples de types d'adaptations différents. Par ailleurs, ils ont un style visuel très différent et un rapport différent au texte original.

Remerciements

J'aimerais adresser mes remerciements les plus vifs à :

Dr. John Stout

Dr. Eugénia Dos Santos

Dr. Jane Rush

Le département du français dans son ensemble

Mes parents, ma sœur, Zekan et Zucko

Table des matières

Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Table des illustrations.....	vi
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Les théories.....	6
Adaptation.....	6
Intertextualité.....	10
Chapitre 2 : Le roman <i>Les Misérables</i>	20
Réception du roman <i>Les Misérables</i>	21
Thème de la régénération et de la lumière.....	28
Personnages.....	36
Double.....	37
Double identique.....	37
Antithèse.....	39
Personnages de contes.....	41
Chapitre 3 : Les films.....	53
Adaptation de Claude Lelouch.....	61
Adaptation de Bille August.....	74
Conclusion.....	86
Appendice A - Le résumé du film de Claude Lelouch.....	91
Appendice B - Le poème.....	94
Ouvrages cités.....	95

Table des illustrations

Figure 1: M. Ziman lit <i>Les Misérables</i>	66
Figure 2: Valjean rencontre l'évêque	67
Figure 3: Petit Henri regarde le film	70
Figure 4: Henri fils cherche de l'eau	72
Figure 5: Cosette cherche de l'eau	72
Figure 6: Le déjeuner	77
Figure 7: L'affection.....	77
Figure 8: L'affection.....	77
Figure 9: Le vainqueur	78
Figure 10: Valjean parle à Javert	80
Figure 11: Javert parle à Valjean	80
Figure 12: Le fantôme.....	81
Figure 13: Le travail à la prison	83

Introduction

Dans le dictionnaire du Robert nous trouvons trois définitions différentes du mot « adaptation ». L'adaptation est « [l']action d'adapter ou de s'adapter, modification qui en résulte » (16), mais c'est aussi « [l']appropriation d'un organisme aux conditions internes et externes de l'existence, permettant à cet organisme de durer et de se reproduire » ; c'est plutôt l'acclimatation (16). La troisième définition la décrit comme la « traduction très libre d'une pièce de théâtre comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour » ; « transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre narrative » ; « arrangement ou transcription musicale » (16). Il est évident, alors que le mot « adaptation » ne se limite pas à une seule activité. Les adaptations, au troisième sens, se trouvent à la télévision, au grand écran, au théâtre, dans les romans et les bandes dessinées, dans les jeux vidéos et dans les parcs d'attractions tels que The Wizarding World of Harry Potter à Universal Orlando. Les adaptations peuvent être signalées de façon explicite dans le titre de l'œuvre, mais d'autres fois le consommateur ne se rend pas compte que tel film ou telle émission est une adaptation. Elles sont omniprésentes dans notre culture et il semble que leur production augmente de plus en plus dans plusieurs domaines. Surtout, l'adaptation tient une place prééminente au cinéma et à la télévision, ce qui est évident lorsqu'on voit que 85 pour cent des films ayant gagné l'Oscar du meilleur film et un grand nombre de miniséries et de films réalisés pour la télévision sont des adaptations. Les prix que reçoivent ces œuvres sont une affirmation de la présence et de l'importance de l'adaptation dans la culture contemporaine.

Le terme « adaptation » évoque la présence d'un texte déjà écrit qui sert de base ou de point de départ. Au début de la production des adaptations, il y avait la tendance à les juger selon des critères de « fidélité » à l'original. De nos jours, la plupart des critiques rejettent l'idée que la « fidélité » serait le bon critère pour évaluer et pour comprendre l'adaptation. Comme le livre et le film se produisent par deux systèmes de signes différents, une œuvre visuelle ne peut pas se comparer à une œuvre écrite. En fait, l'adaptation est un mélange de l'écrit et du visuel. Dans cette thèse, le discours de « la fidélité » sera entièrement évité, car on peut dire que c'est une façon obsolète d'étudier l'adaptation. En introduisant une autre théorie, celle de la transtextualité et de ses éléments, de l'intertextualité et de l'hypertextualité, nous proposons d'étudier un film, une adaptation indépendante d'une œuvre. C'est une œuvre qui s'inspire du texte écrit, mais en même temps qui se conforme aux règles du cinéma. Essentiellement, l'adaptation est un travail de transformation. Les sections qui suivent seront consacrées à la théorie de l'adaptation et de la transtextualité qui sont mises en pratique dans les adaptations cinématographiques de Claude Lelouch et de Bille August du roman *Les Misérables* de Victor Hugo.

Le premier chapitre de la thèse porte sur les théories de base : l'adaptation, l'intertextualité et l'hypertextualité. Dans cette section il s'agit d'explorer les différents points de vue concernant l'intertextualité. Plus concrètement, la théorie de l'adaptation qui guidera notre travail sera inspirée par Linda Hutcheon qui divise l'étude de

l'adaptation en deux champs : l'adaptation comme produit et l'adaptation comme processus. Cette distinction, proposée par Hutcheon dans son livre *A Theory of Adaptation*, prend des points de vue différents qui entourent le discours de l'adaptation qu'elle essaie de réduire à un terme plus compréhensible. De plus, comme l'adaptation cinématographique est enracinée dans la discussion de l'autorité, de l'originalité et de la fidélité, nous ferons appel à la théorie de l'intertextualité de Julia Kristeva et de Gérard Genette pour analyser cette problématique. De plus, Roland Barthes nous aidera à formuler notre conception de l'adaptation dans la mesure où il sépare l'auteur du texte.

Dans le deuxième chapitre nous entreprendrons une étude en profondeur de l'esthétique de Victor Hugo présentée dans *Les Misérables*. *Les Misérables* de Victor Hugo est une des œuvres clés de la littérature française et ce roman est régulièrement mis à l'écran. L'analyse du texte portera sur sa réception, surtout la réception critique de l'œuvre au moment de sa publication en 1862. En allant plus loin, nous verrons que la critique des *Misérables* suit de près le développement des adaptations cinématographiques. De plus, nous étudierons le thème principal et les personnages du roman. La rédemption, qui est le thème principal du roman, en est une partie intégrale. Quoique le personnage le plus important et le plus symbolique du roman soit Jean Valjean, Fantine, Cosette et la famille Thénardier jouent, eux aussi, un rôle symbolique. Tous ces personnages hugoliens sont des êtres à part. En créant ses personnages, Hugo ne respecte pas les contraintes du roman réaliste. Ses personnages sont une création unique et complexe, composés de multiples niveaux de personnalité. De plus, ils sont des

produits d'eux-mêmes, c'est-à-dire que les qualités d'un personnage seront adoptées par un autre personnage au cours du récit. Les traits de personnalité sont transmissibles, l'homme évolue et par conséquent il change d'après les circonstances dans lesquelles il se trouve. D'ailleurs, dans cette complexité, les personnages de Hugo incarnent les personnages d'autres histoires. Le roman n'est pas un livre sans précédent. C'est un roman qui lui-même contient plusieurs transformations textuelles et narratologiques.

Le troisième chapitre de la thèse portera sur l'étude de deux adaptations du roman. Nous examinerons surtout le film de 1995 du réalisateur français Claude Lelouch. Ce film est un exemple unique en ce qui concerne les deux significations de base du mot « adaptation. » Dans le discours de l'adaptation, le film de Claude Lelouch reflète l'accent mis sur le « processus » que Hutcheon valorise dans son étude. Ce film est pertinent à la discussion de l'adaptation, car l'idée de l'hypertextualité et celle de l'intertextualité y sont bien représentées. À travers ce film, la discussion de ce qui est une adaptation peut être développée par des exemples concrets. Le film de Lelouch, qui est une modernisation de l'histoire des *Misérables*, raconte l'histoire du roman en utilisant les films, le roman et ses personnages pour l'innover (voir Appendice A). Le film de Lelouch n'est pas uniquement une transformation qui utilise les mots écrits dans le texte, mais aussi des matériaux externes sont utilisés, comme les diverses adaptations précédentes, au cinéma et au théâtre. La deuxième adaptation est une adaptation américaine réalisée par un Danois, Bille August. Ce film se prêterait plutôt à la deuxième définition de l'adaptation puisqu'il est assez fidèle au roman. Bille August et le

scénariste Rafael Yglesias prennent la responsabilité non seulement de mettre le roman à l'écran, mais aussi de travailler avec une œuvre traduite. Leur vision entreprend la période et le message hugolien tout en essayant de transmettre l'esprit du roman.

Chapitre 1 : Les théories

Adaptation

Le mot « adaptation » dans le domaine visuel n'est pas facile à définir et une simple définition n'existe pas. Ce concept peut avoir une pluralité de sens. Néanmoins, il existe deux définitions très courantes de l'adaptation lorsqu'il s'agit de la transformation cinématographique ou télévisuelle. Konigsberg la définit comme « a work in one medium that derives its impulses as well as varying of its elements from a work in a different medium » (6). Boussinot propose une définition plus précise. Pour lui c'est « la mise en forme cinématographique d'une idée, d'un sujet ou d'une œuvre littéraire [... et] entre l'idée et l'œuvre il y a le synopsis, traitement ou continuité (récit développé) et à la fin le scénario découpé » (9-10). Dans sa définition, Konigsberg présente l'adaptation comme une entité, un produit fini. Ainsi, on peut affirmer que l'adaptation est une œuvre qui ressemble à son original et qui prend le schéma de ce texte original pour les reformuler d'une façon visuelle et sonore. Par contre, Boussinot parle plutôt d'un processus spécifique, « la mise en forme » : une manipulation des textes. Pour lui, il est important de comprendre que le transfert de l'écrit au visuel exige un maniement bien organisé. Dans son ouvrage, *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon résume les différentes significations du mot « adaptation. » Elle note ceci : « An adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work » en ajoutant que « the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation » (7-8). Pour Hutcheon, ces deux idées nous aident à voir la distinction entre deux types d'adaptations, une adaptation conventionnelle et une adaptation modernisée.

L'adaptation se limite souvent à une traduction, une transposition « in which a novel is directly given on screen, with the minimum of apparent interference [...] The film [is] envisioned as a book illustration » (Giddings 11). Ce genre d'adaptation sert à monter une histoire sous forme visuelle et par conséquent, elle est toujours comparée au texte original. Ce type d'adaptation, c'est-à-dire une traduction « conventionnelle », fait ressortir le discours de la fidélité. Lorsque la question de la fidélité est introduite dans le discours de l'adaptation, le film est toujours vu comme étant inférieur au texte. Hutcheon note que « [the] transposition to another medium, or even moving within the same one, always means changes or, in the language of the new media, 'reformatting' » (16). La transposition à un autre médium nécessite le transcodage. Le transcodage signifie le transfert des codes d'un système à son équivalent, codé selon d'autres processus.

L'adaptation à d'autres média nécessite « [a] translation in the form of intersemiotic transpositions from one sign system to another » (Hutcheon 16). Le film et le roman sont créés à partir de deux systèmes sémiotiques différents : « the film and television images are predominantly iconic, whereas words in a novel are symbolic, in other words the film or television image implies a close relationship between signifiers and signified, compared to the arbitrary relationships of verbal language » (Giddings 6). Un problème se pose, alors, puisque les deux systèmes ne sont pas interchangeables et le visuel est inadéquat à montrer certains aspects que nous pouvons explorer dans l'écriture, par exemple le dialogue interne. Lors de la traduction entre les systèmes « [the] changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium » (cité dans

Giddings 10). Donc, une adaptation « is repetition, but repetition without replication », car certains aspects de l'original doivent être omis (Hutcheon 7).

D'autre part, l'adaptation est un processus. Ce processus consiste « of appropriating, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests and talents » (Hutcheon 18). Le processus est créatif, car l'adaptateur interprète le texte selon ses propres impressions et crée une nouvelle histoire, comme l'indique Morris Beja, qui décrit deux approches à l'adaptation. Sa première approche ressemble au concept de la traduction où le texte original « [should] be preserved, and therefore [...] it should not be tampered with and should in fact be uppermost in the adapter's mind » (cité dans Giddings 11). Par ailleurs, Morris Beja note : « The second approach feels it [...] necessary to adapt the original work freely, in order to create - in the different medium that is now being employed - a new, different work of art with its own integrity » (cité dans Giddings 11). Dans ce sens l'adaptation comme processus (ou plutôt réinvention) est une écriture indépendante par rapport au texte original. Comme le note Marcus, « the cinematic adaptation of a book is itself écriture (a writing) conceived as a process, as the dynamic materialization of a prior idea » (15).

Une adaptation est un processus complexe, car l'adaptateur réorganise le texte selon ses propres aspirations ou les contraintes cinématographiques. Puisque certains éléments sont coupés et éliminés, et d'autres sont ajoutés, la structure du texte original

change. Par ce processus, l'adaptation, ou le scénario, est un texte qui existe comme un produit autonome, séparé du texte original. La modification du texte ne supprime pas les références du texte original si le spectateur s'aperçoit qu'il s'agit d'une œuvre adaptée. Si par exemple nous prenons le film de Gurinder Chadha, *Bride and Prejudice* (*Coup de foudre à Bollywood*). Ce film est une adaptation cinématographique moderne du roman *Pride and Prejudice* (*Orgueil et Préjugés*) de Jane Austen. C'est plus qu'une version moderne, car l'action a lieu au XXe siècle et le scénariste le transpose dans le contexte bollywoodien en utilisant les codes du cinéma indien (les chansons, les danses et les costumes colorés). Grâce à ces changements, le film obtient sa propre originalité. Lorsque le texte devient une réinvention, l'adaptation peut se concevoir comme une intertextualité : « the text [is] said to be mosaic of citations that are visible and invisible, heard and silent » (Hutcheon 21). De plus, les adaptations sont intertextuelles non seulement par rapport au texte original, mais aussi parce qu'elles font référence aux autres adaptations et textes. Par exemple, « films about Dracula today are as often seen as adaptations of other earlier films as they are of Bram Stoker's novel » (Hutcheon 21).

De nos jours, l'adaptation est présente partout. Elle ne se manifeste pas seulement dans les films, mais aussi dans d'autres média tel que les jeux vidéo, les jeux d'arcade, les spectacles comme *Les Mis*, les chansons. Ce travail continu de la reproduction des textes célèbres prolonge la vie d'un texte puisque chaque adaptation a l'intention de créer un nouveau public. Chaque fois qu'une adaptation est produite, le consommateur revoit l'histoire qui lui permet de restructurer la signification de l'histoire et de revivre la

connexion émotionnelle (Ellis 3). En outre, l'adaptation des romans ou d'autres formes artistiques augmente le capital culturel (Hutcheon 91). Le capital culturel, les formes objectivées comme les romans, les disques, les tableaux et les films, montrent la richesse d'une société, ce sont des trophées de son existence. Le cinéma est une forme moderne qui diffuse le capital, qui met en avant les valeurs d'une culture.

Le succès d'une adaptation dépend surtout de deux éléments. Selon Hutcheon, « for an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences » (121). La création d'une adaptation doit être faite d'une manière indépendante de la source pour que le public qui ne connaît pas le texte puisse comprendre l'intrigue. Ellis note aussi qu'une adaptation est réussie quand elle peut remplacer « the memory of the novel with the process of a filmic [...] representation » (3). Cette déclaration souligne l'idée de la nécessité de l'indépendance du film par rapport au texte original. En outre, Ellis met en évidence l'effacement possible du roman dans la conscience du spectateur. Cet effacement n'est pas permanent ; il s'agit d'un effacement temporaire, créé pour que le plaisir de regarder le film soit mis au premier plan. Heureusement, l'effacement permanent du texte, de l'histoire, n'est pas possible.

Intertextualité

Le terme « intertextualité » est employé pour la première fois par Julia Kristeva. Elle l'introduit dans un article dans la revue *Tel Quel* et puis dans son ouvrage

Séméiotikè : Recherche pour une sémanalyse publié en 1969. Kristeva observe l'idée de dialogisme de Bakhtine d'où provient la notion de l'intertextualité :

Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle s'élabore par rapport à une autre structure. Cette dynamisation du statut n'est pas possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le 'mot littéraire' n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures (Kristeva 144).

La théorie de Bakhtine valorise « l'idée d'une multiplicité de discours portés par les mots » dans les romans (Samoyault 11). Puisque le dialogisme chez Bakhtine se concentre seulement sur les relations entre les mots, les énoncés dans le texte, Kristeva prend l'idée de la relation qui existe entre les mots et l'applique aux textes, en évoquant qu'il y a un dialogue entre les textes.

Dans son remaniement de la théorie bakhtienne Kristeva affirme que le mot contient trois dimensions : « le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue) » (145). Le mot est représenté sur deux axes : l'axe horizontal, qui montre « le mot dans le texte [qui] appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire » et l'axe vertical, où « le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique » (Kristeva 145). En parlant du texte, les axes se trouvent à l'intérieur de l'espace textuel où « l'axe horizontal (sujet - destinataire) et l'axe vertical (texte - contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un

croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » (Kristeva 146). Kristeva conclut en disant : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* » (146).

L'idée de l'intertextualité a été reprise par d'autres critiques, notamment par Roland Barthes, qui écrit que « le texte est un espace à dimensions multiples, où se marient et se constatent des écritures variées dont aucune n'est originale ; le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture » (493-4). Dans ses œuvres, Roland Barthes explore de plus près le sujet du « texte. » Pour soutenir et faire avancer la pensée poststructuraliste, il consacre quelques-uns de ses écrits à la redéfinition de ce qui constitue « le texte » et « l'œuvre. » Ses deux contributions les plus importantes à ce sujet sont les articles « Texte (théorie du) » publié dans *l'Encyclopaedia Universalis* et « De l'œuvre au texte » publié dans la *Revue d'esthétique*. Dans « Texte (théorie du) » il rejette la définition conventionnelle du texte, vu comme « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire : c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique » (1677). Le mot « texte » provient du latin « textum, texere » qui veut dire « tisser » d'où vient aussi le mot « textile » ce qui veut dire « tissu » (Ernout 690). Ainsi, le texte étant comme un tissu il est aussi tissé de mots. Cependant, Barthes trouve que la description du texte est insuffisante, car la définition conventionnelle de celui-ci est limitée. Par ailleurs, dans l'article « De l'œuvre

au texte », Barthes décrit en sept propositions une nouvelle distinction entre « le texte » et « l'œuvre. » Par ces sept propositions, il renverse les rôles du texte et de l'œuvre en mettant une plus grande importance sur le texte et sur sa liberté.

Dans une des propositions Barthes expose la distinction par laquelle l'œuvre et le texte diffèrent l'un de l'autre. Dans sa nouvelle théorie Barthes dit « l'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une position de l'espace des livres » (1212). L'œuvre est visible et tangible ; elle peut exister dans un ensemble, dans une collection de livres. D'un autre côté, le texte « est un champ méthodologique » qui se produit dans le langage (Barthes 1212). Avant, il était compris que le texte gardait ce qui était écrit et qu'il était un outil pour la dissémination des discours, mais la nouvelle position de Barthes affirme que « le texte n'est plus la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte » (Barthes 1212). Le texte devient primaire ; il ne se limite plus aux mots et aux signes. Allen résume la position de Barthes en notant que « the work stands not only for the idea of stable meaning, communication and authorial intention, but also for a physical object » et le texte « is in no sense the property [of works] » (66).

Par ailleurs, Barthes déclare que « le Texte est pluriel » (Barthes 1213). La pluralité du texte ne veut pas seulement dire que le texte a plusieurs sens, mais « qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel *irréductible* » (Barthes 1213). Cette vision de la pluralité, comme Allen l'explique, « involves the play of signifiers, always leading on to other signifiers » (66). Une chaîne de signifiants se construit permettant au sens de

continuer à se reproduire, car il n'est jamais figé. Barthes dit que « le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation [...] mais d'une explosion, une dissémination » (1214). Le lecteur ne découvre pas le sens défini, car il n'y a pas un seul sens. Le lecteur se lance dans une poursuite où le sens est toujours en train de se formuler. « Le pluriel de texte tient [...] non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréophonique des signifiants qui le tissent » (Barthes 1214). La théorie du texte que Barthes propose inclut la théorie de l'intertextualité. Pour lui, le texte est « entièrement tissé de citations, de références, d'échos ; de langages culturels antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie » (Barthes 1214).

De cette manière, l'intertextualité veut qu'un texte découle de plusieurs textes et que le nouveau texte soit un amalgame de références, de citations, de phrases déjà écrites. Cette idée du texte met en question le rôle de l'auteur. En 1968 Roland Barthes publie l'article « La Mort de l'auteur » dans le magazine *Manteia* dans lequel il proclame que l'auteur n'existe plus. Selon lui, la notion de l'auteur est née avec l'émergence du capitalisme et la diffusion de l'individualisme qui s'est produit au cours de la Révolution Industrielle. Selon Barthes « l'auteur est un personnage moderne, produit [...] par notre société dans la mesure où [...] elle a découvert le prestige de l'individu » (491). En se servant du mot « personnage » il souligne l'idée de la création de cet individu, un individu qui n'avait pas existé auparavant et qui est une fabrication du nouveau système social. Ainsi, l'établissement de la société capitaliste accorde à l'auteur la plus grande importance

dans le lieu littéraire. Barthes affirme que « l'image de la littérature qu'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions » (491). Dès lors, la critique littéraire se concentre plus sur l'auteur que sur le texte lui-même. Le texte est simplement une composition « [of] words or signs which made up a work of literature » (Allen 220). Le texte est une œuvre qui s'attache à un nom, qui n'a pas de valeur sauf quand il est lié à un écrivain. Graham Allen note que dans « pre-capitalist eras writing was not attached to the name of the author » mais, maintenant, dans la culture moderne, ce qui compte n'est pas ce qui est écrit, mais qui l'a écrit. Alors, à travers son article, Barthes prône un renversement de l'idéologie pré-post-structuraliste et il cherche une nouvelle compréhension du rôle de l'auteur.

Dans le milieu littéraire pré-barthesien, l'auteur a une position éminente. Tout le discours concernant le texte tourne autour de l'auteur et par conséquent « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite » (Barthes 491-2). Ainsi, l'auteur transformé en source de vérité possède les moyens d'intégrer le texte. L'auteur seul « possède » le sens du texte, et ce sens est unique. Si l'auteur fournit une seule interprétation de son texte « the reader-critic assumes that meaning ; once this process has been accomplished the reader is free to move on the the next text » (Allen 71). Par conséquent, la propagation d'une seule interprétation propage l'idée de la consommation continue des biens qui cultive l'idéologie du capitalisme. Dans son œuvre, Barthes met en question le pouvoir de l'auteur et il cherche à libérer le texte. Sean Burke conclut que

le texte, tel que Barthes le définit, n'est plus « reduced to a unilateral system of conformities with the 'world', no longer reduced to a 'single message', [et que] the text is opened to an unlimited variety of interpretations » (43). Ainsi, « l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit » et « le langage ne connaît pas une 'personne', mais un 'sujet' » (Barthes 493). Les textes sont une composition linguistique construite par des phrases qui suivent des règles grammaticales. Ainsi, grammaticalement, chaque phrase contient un sujet qui change de signification d'après l'interprétation du lecteur. Cela veut dire que dans le texte, le lecteur ne trouve pas des personnes, mais des sujets. Alors, la critique littéraire ne doit pas chercher à incorporer les passions de l'auteur dans sa découverte du sens d'un texte ; le sens est infini.

Enfin, le fait le plus marquant de « La Mort de l'auteur » n'est pas seulement le rejet de la place de l'auteur dans la critique littéraire mais l'introduction du lecteur en tant que producteur du texte. La déclaration de la mort de l'auteur donne du pouvoir au lecteur. Par sa mort, l'auteur cède sa place au lecteur, qui a maintenant le pouvoir de comprendre le texte à sa façon. D'après Barthes, le lecteur seul peut trouver le sens, car c'est une personne. Le lecteur est une personne qui tisse et qui interprète l'histoire selon son point de vue à lui (Barthes 495). Enfin, Barthes conclut que « l'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination » (495). Le travail qui s'impose sur le texte n'a rien à faire avec la personne qui l'a écrit ; le texte dépend du lecteur.

La phrase « l'auteur est mort » signale la fin de l'autorité de l'auteur. Si on élimine l'auteur, la personne la plus importante dans la production du texte est le lecteur. Chaque lecteur possède le pouvoir de déchiffrer le texte. Tout lecteur est libre de formuler ses propres images mentales d'après le récit. Les lecteurs ne sont pas passifs, mais des participants actifs, qui peuvent décoder le texte et l'interpréter d'après leurs expériences personnelles. Si un texte n'a pas d'auteur, l'adapteur, lui-même un lecteur, est libre de montrer le texte visuellement comme il l'a compris. Une version cinématographique d'un texte est, en fait une interprétation qui est elle-même construite de plusieurs textes. Une adaptation est un ensemble de textes ou de citations qui aident à montrer l'image conçue dans la conscience de l'adapteur-lecteur. Enfin, Barthes conclut que l'auteur est mort parce que « l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original ; son seul pouvoir est de mêler les écritures » (494).

Comme Kristeva et Barthes, Gérard Genette a développé une théorie novatrice et influente du texte littéraire. Dans son œuvre *Palimpsestes*, Genette introduit une nouvelle organisation à l'intertextualité. Selon Genette, « la transtextualité ou transcendance textuelle du texte », écrit Genette, est « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (7). La transtextualité est un terme général qui comprend d'autres types de textualité : l'architextualité, la metatextualité, la paratextualité, l'intertextualité et l'hypertextualité. En employant ces catégories Genette définit l'architextualité comme « 'la littérarité de la littérature' c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres

littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier » (7). L'architextualité aide à « déterminer le statut générique du texte » (Samoyault 20). La metatextualité est « la relation, [...] de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Genette 11). La paratextualité est comprise de paratextes, « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, avertissements, avant-propos, etc. [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire » (Genette 10). Les paratextes sont les éléments qui « help to direct and control the reception of a text by its readers » (Allen 103).

Les deux éléments les plus pertinents à cette étude sont l'intertextualité et l'hypertextualité. L'intertextualité, selon Genette, signifie une notion plus concrète et plus restrictive. Selon Genette, l'intertextualité est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » qui est marquée par la forme de citation, de plagiat et d'allusion (Genette 8). C'est une définition plus pragmatique qui change le contexte de la définition de Kristeva. « Intertextuality thus defined is no longer concerned with the semiotic processes of cultural and textual signification » (Allen 101). Le terme « intertextualité » employé par Kristeva est remplacé par le terme « hypertextualité » dans l'étude de Genette. Dans *Palimpsestes*, Genette définit l'hypertextualité comme la relation « unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (13). L'intertextualité reconnaît la présence d'un texte dans un autre et l'hypertextualité est la dérivation d'un

texte de l'autre. Tiphaine Samoyault note que l'intertextualité est « une manière d'imposer la bibliothèque de façon horizontale » quant à « l'hypertextualité, elle, la rend présente de façon verticale » (21). Ainsi, l'hypertextualité devient un aspect universel de la littérature ; comme Barthes, Genette affirme qu' « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles » (18). Dans cette thèse nous allons employer la définition de Genette, car elle est simple, directe et elle éclaire le processus de la transformation textuelle. Surtout, en employant ces concepts, nous pouvons réexaminer le concept de l'adaptation cinématographique des romans. Aussi, pour faire une analyse plus profonde, les théories de la réception notées par Umberto Eco dans son livre *Lector in fabula* et *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss seraient utiles dans l'étude de l'adaptation cinématographique.

Chapitre 2 : Le roman *Les Misérables*

Bien avant la publication du roman *Les Misérables*, Victor Hugo était déjà un romancier établi ainsi que poète et dramaturge. Avant la publication des *Misérables* en 1862 il avait déjà publié ses œuvres poétiques *Les Odes et les Ballades* (1828) et *Les Orientales* (1829) et les pièces de théâtre, *Cromwell* (1827) et *Hernani* (1830). De plus, le roman *Notre-Dame de Paris* paraît en 1831 qui est précédé du *Dernier jour d'un condamné* (1829) et suivi de *Claude Gueux* (1834). Ces deux dernières œuvres mentionnées ont pour thème la justice sociale et l'homme, les thèmes que Hugo reprend dans *Les Misérables*. Victor Hugo commence à écrire le roman en 1845, sous le titre *Les Misères* à cause de la pertinence de la question sociale. C'était un thème d'actualité (Roman 10) qui avait été aussi abordé par plusieurs autres écrivains de l'époque, comme Eugène Sue et Honoré de Balzac. Le roman final, intitulé *Les Misérables*, devient d'une certaine manière un livre d'Histoire, car il couvre une longue période de l'Histoire française et reprend des thèmes politiques, religieux, sociaux et littéraires. Non seulement Hugo écrit-il à propos de ce qui se passe autour de lui, mais il ajoute un aspect personnel dans son écriture. Dans *Les Misérables* le lecteur trouve des éléments biographiques de la vie de Hugo ainsi que ses sentiments personnels concernant l'actualité de l'époque. Les points de vue que Hugo présente dans son roman ont été tour à tour loués et condamnés par la critique littéraire. Myriam Roman résume le débat critique suscité par *Les Misérables* en disant que « l'accueil de la critique fut [...] très froide chez les 'ennemis' comme chez les 'amis' » (13).

Réception du roman *Les Misérables*

Dans son article « Critique et Politique : La Réception des *Misérables* en 1862 » Max Bach dresse en plus de détail les points de vue des critiques. Selon certains critiques *Les Misérables* serait une œuvre politique et Hugo serait devenu « un homme de parti » (Bach 596). La presse de gauche félicite le succès du roman en soutenant que le message du roman est « l'abolition des préjugés, la fin des abus » (Bach 596). Dans son compte rendu du roman, le journal *Illustration* dit que celui-ci est « un bienveillant rayon d'amour envoyé comme une consolation à l'humanité souffrante » (citée dans Bach 596). La presse protestante, pour sa part, respecte l'œuvre et remercie l'auteur d'avoir compris que « le génie a sa responsabilité et d'avoir essayé, d'un cœur compatissant, d'améliorer les maux de ce monde » (Bach 597). De l'autre côté, les publications catholiques, réactionnaires et monarchiques voient dans ce roman « la profession de foi d'un sectaire désireux de mettre le feu aux quatre coins du monde » (Bach 597). Selon les critiques conservateurs, l'œuvre de Hugo aurait été inspirée par l'égoïsme et le matérialisme (Bach 597). Surtout les critiques catholiques y voient des « attaques dirigées contre la morale, l'organisation sociale et politique, et la religion » (Bach 597). Dans son compte rendu, Emile Montégut remarque que « les adversaires de Hugo accusent son livre d'être socialiste » (120). Selon eux, le socialisme se présente lorsque Hugo « transfèr[e] la responsabilité de la souffrance entière au compte de la société » (Bach 597), c'est-à-dire qu'aucun individu n'est responsable de la condition dans laquelle il ou elle se trouve; c'est la société qui crée son destin. La critique se penche, par exemple, sur l'exemple de Fantine et se demande « pourquoi Fantine ne s'est-elle pas adressée à M. Madeleine dont

elle ne devait pas ignorer la largeur d'esprit ? Pourquoi n'a-t-elle pas eu recours à la charité catholique » (Bach 598), puisque même Hugo écrit que le curé de la ville « était, [...] un homme digne et respectable, et de bon conseil » (Hugo 264). Alors, comment la société peut-elle être responsable de la misère qui frappe Fantine quand c'est elle qui a refusé de demander de l'aide ? Par contre, les autres y voient une leçon morale, comme Schérer qui écrit que c'est « une lutte de la conscience aux prises avec le devoir, la tentation, le remords » (Bach 599).

La critique est divisée lorsqu'elle parle du sujet du roman, mais elle est tout aussi sévère en ce qui concerne l'esthétique du roman. La plupart des critiques ont considéré *Les Misérables* comme un roman, car « la suprématie du classicisme français reste évidente » (Bach 604) malgré le goût du romantisme chez le public de l'époque. Comme les critiques s'attendent à lire un roman écrit dans un style cohérent et linéaire, ils « n'arrivent pas à comprendre et à apprécier un roman qui a des visées plus larges » (Bach 604). Ainsi, leur discussion des éléments littéraires tels que les personnages, le style et la composition reste bornée. Hunt souligne que « le roman *Les Misérables* transforme le format de la structure et de la technique [...] *Les Misérables* sont tout autre chose » (127) par rapport aux œuvres précédentes.

La discussion critique des personnages chez les critiques de 1862 se limite à des questions d'originalité et de vraisemblance. La majorité des critiques disent que les personnages des *Misérables* sont « invraisemblables, illogiques, exceptionnel[s],

exagérés, monstrueux » (Bach 604). Par exemple, Bach souligne qu'ils trouvent que la transformation du personnage de Jean Valjean est « trop rapide et trop complète » et qu'enfin il n'y a « plus aucun trait commun entre le forçat et Monseigneur Madeleine » (Bach 604). Au sujet de la vraisemblance Hugo soulève des objections, puisque selon lui « le vraisemblable est mensonger » (Roman 58). Dans le roman, le lecteur trouve que Hugo utilise le terme « vraisemblable », mais c'est pour « montr[er] que le réel n'est pas vraisemblable » (Roman 58). De plus, le plus grand reproche de la critique vise les personnages qui sont « plus grands que la nature » (Bach 605). Dans une lettre à Madame Rogers des Genettes, Flaubert affirme que les personnages des *Misérables* sont « des types tout d'une pièce, comme dans une tragédie [...] ce sont des mannequins, des bonhommes en sucre » (cité dans Roman 293). Les personnages littéraires se basent sur des « types », des archétypes généraux de la société décrite de la façon la plus élémentaire. Cependant, les personnages hugoliens ne « sont pas des types, car les types s'obtiennent de l'observation généralisée » (Bach 605). Les personnages dans le roman sont plutôt abstraits et ne se conforment pas à un seul rôle ni à une seule définition. La critique conclut que le manque de vérité ne crée pas des « êtres humains, mais des monstres » puisqu'ils « manqu[ent] de mesure, de vérité » (Bach 605). Même si ces personnages donnent l'impression de vitalité « ce ne sont pas des êtres humains » (Bach 605).

L'hostilité critique dirigée contre *Les Misérables* continue même avec le style.

Dans sa lettre Flaubert écrit : « Je ne trouve dans ce livre ni vérité ni grandeur. Quant au

style, il me semble intentionnellement incorrect et bas » (cité dans Roman 293). Les alliés hugoliens proposent que le style est « ferme, précis, nerveux, plein de vigueur et d'éclat » (Bach 605). Par exemple, G. Frédérix dans la revue *l'Indépendance Belge* compare le style de Hugo à la peinture, déclarant que c'est « du grain le plus pur et du poli le plus éclatant » (cité dans Bach 605). Les autres critiques acceptent le reproche de Flaubert. Ils trouvent la seule réussite stylistique du Hugo a lieu quand le narrateur raconte un événement ou décrit un passage, mais « là où il disserte et professe, [ils] ne relève[nt] que des défauts » (Bach 605). En ce qui concerne la langue, Grosvestins écrit qu'elle est « triviale, ordurière, dénigrante » (Bach 606). D'autres critiques notent que Hugo abuse du langage. Sur ce point F. Courtat écrit :

L'auteur saisit ses victimes et leur inflige la torture de mots formant cliquetis, de concettis misérables, d'aperçus grotesques, d'ineptes quolibets, de métaphores excentriques, d'images féroces, de boursouflures gigantesques, d'oppositions puériles, de rapprochements incohérents, de déductions fausses, de comparaisons sans points de contact dans leurs termes ... d'épithètes bouffonnes et antipathiques aux substantifs qu'elles modifient ... de mots pervertis dans leur sens, d'énumérations sans fin, d'interminables périodes ... auprès desquelles celle-ci n'est qu'une courte phrase. M. Victor Hugo est ainsi arrivé à créer une langue tellement différente du français écrit ou parlé jusqu'à nos jours (cité dans Bach 606).

La critique trouve chez Hugo beaucoup de répétitions, de la répartition idéologique. Un critique note que Hugo réécrit la même chose avec des termes différents, « il recommence

encore jusqu'à ce qu'il ait écrasé le lecteur sous un indigeste entassement » (cité dans Bach 606). Cette saturation du langage permet à Hugo d'employer ses compétences stylistiques, car le mot chez Hugo est très important. Il trouve que le mot porte une grande valeur, et s'il peut exprimer une idée de plusieurs façons, il donne au lecteur la possibilité de comprendre mieux ce qui est écrit. Le mot pour Hugo fait partie du style, et c'est la raison pour laquelle il insiste sur toutes formes d'expression de ses idées.

La composition du roman, elle aussi, est soumise à un jugement défavorable. Max Bach note que toute la presse se montre d'accord et estime que le plus grand défaut de l'œuvre est le manque d'unité d'action. Dans son œuvre, Jules Barbey d'Aurevilly commente que l'auteur est « un parqueteur » (cité dans Roman 298). Lorsqu'il s'agit d'unir une histoire, Hugo est incapable de produire un fil conducteur ; il ne fait que « rapporte[r] et applique[r] des morceaux à d'autres morceaux, qu'il joint ensemble comme on joint des choses matérielles » (cité dans Roman 298). Lamartine ajoute que le roman est « un roman à tiroirs » (Bach 606), c'est-à-dire que c'est une œuvre dans laquelle chaque tiroir contient une histoire intéressante, mais où les tiroirs ne s'unissent pas pour raconter une histoire complète. Max Bach dit, pour conclure, que la critique voit « que l'auteur a empilé sans ordre tout ce qu'il n'a pas publié depuis une quinzaine d'années, qu'il a ajouté à ce roman à rallonges tout ce qui lui était resté en portefeuille » (607). Même dans la composition, d'Aurevilly trouve des injustices très classiques. Il ressort comme exemple la deuxième partie qui est intitulée Cosette où le début du chapitre commence par la bataille de Waterloo. Alors, un sujet complètement nouveau

est introduit dans le récit, mais le lecteur s'attend à lire l'histoire de Cosette. Cette enfreinte aux règles, selon d'Aurevilly, est infantile, comme le roman entier l'est selon Flaubert. Dans sa lettre à Madame Roger des Genettes, Flaubert écrit, « décidément ce livre, malgré de beaux morceaux, et ils sont rares, est enfantin » (cité dans Roman 294).

Les critiques sévères de la part de la presse n'empêchent pas le succès du roman. Le grand public trouve que le roman est un succès et ce succès est attribué au pouvoir de séduction à la capacité d'attirer les lecteurs dans une histoire qui leur touche profondément l'esprit et le cœur. Le roman *Les Misérables* est « truffé d'épisodes qui [...] donnent à l'œuvre une allure de mélodrame » (Bach 607). Bach ajoute que Hugo sait « manier les effets de scène de façon à tenir éveillée la curiosité du lecteur » (Bach 607). C'est donc par les émotions que les lecteurs sont attirés. D'Aurevilly attribue le succès du roman non pas à son authenticité littéraire, mais au contenu politique, « propagé par les frères politiques de l'auteur » (Bach 607).

Le roman n'est pas seulement un succès en France ; sa présence dépasse les frontières. La popularité du roman *Les Misérables* s'étend jusqu'aux pays soviétiques. Solntsev écrit qu'un des premiers lecteurs de Hugo en Russie était Pouchkine (197). L'admiration pour Hugo est aussi confirmée par Tolstoï et Dostoïevski. La littérature de Victor Hugo y vit un grand succès : « aucun écrivain étranger n'a eu peut-être en Russie un sort comparable » (197) écrit Solntsev. Mais le grand public russe ne connaît pas les œuvres de Hugo, car les traductions ont été interdites et ses écrits censurés par l'empereur

Nicolas 1er (Solntsev 198). La première traduction complète des *Misérables* en Russie a été publiée en 1882 et jusqu'à 1923 neuf éditions ont été imprimées. De plus, plusieurs pièces de théâtre ont été écrites et mises en scène, la première étant une adaptation de Notovitch en 1896 (Solntsev 199). Il y a aussi eu des adaptations pour le théâtre de marionnettes et pour le ballet. En 1950, Preobrajneski écrit une pièce intitulée *Cosette* en un acte et quatre tableaux pour les marionnettes (Solntsev 199). En 1957 Braoussievitch écrit un livret de ballet qui est présenté en 1958 à Saint-Pétersbourg (Solntsev 199). Les Russes continuent à lire Victor Hugo et démontrent une appréciation pour ses romans. Hugo lui aussi avait aussi une affection pour la Russie. Il parlait « des paroles d'amour pour la Russie et son souhait ardent de voir le Kremlin » (Solntsev 199).

Le roman est aussi un succès au Portugal. Dans son article « Traduire Hugo : *Les Misérables* au Portugal » Silva relève que le roman a été traduit « l'année même de sa publication en France » (293). Le Portugal a été un des premiers pays hugolâtres qui a mis en vente le roman avant le Portugal (Silva 293). Silva explique que cette adoption vient du fait qu'à cette époque-là, le Portugal « oscillait entre une francophilie [...] et une francophobie » (293). La réception du roman est chaleureuse et cela se reflète dans le nombre de publications. Silva compte vingt-huit publications en portugais des *Misérables* entre 1862 et 1983 (294). Comme en Russie, le roman *Les Misérables* est adapté pour des lecteurs différents. En 1960 et 1964, respectivement, l'auteur Costa Dias publie deux histoires destinées à l'enfance, *Cosette* pour les filles et *Gavroche* pour les garçons (Silva

294). Puis, une adaptation illustrée est publiée en 1951. En gros, le roman prospère dans le climat portugais.

Dans le domaine populaire le roman est un triomphe au Portugal, mais les intellectuels portugais sont aussi sceptiques que les critiques français. Ils trouvent le style insuffisant, de par sa rhétorique « redondante » (Silva 295). Hugo reçoit des éloges à cause de ses idées sociales, mais non à cause de sa prose. Le roman est écrit dans un style qui captive l'esprit public, mais pas celui des hommes de lettres. Ainsi, comme en France, l'accueil est partagé. Enfin, le roman est une réussite. Chacun trouve quelque chose qui distingue le roman *Les Misérables* et qui en fait un succès.

Thème de la régénération et de la lumière

Le thème principal du roman *Les Misérables* est la régénération. Certains critiques définissent « la régénération » en utilisant des mots comme « la conversion » (Ricatte), « la transformation » (Hugo). L'auteur accentue un but précis : c'est un roman politique, un roman qui parle de l'état présent, de la misère qui se trouve en France. Le roman ne représente pas uniquement la misère qui se répand dans la société française, il donne de l'assurance et démontre que l'homme peut sortir de cette misère. La déclaration de Romain Roland qui dit « je n'écris pas une œuvre de littérature ; j'écris une œuvre de foi », évoque chez Roos un sentiment de compatibilité entre la pensée de Roland et les écrits de Hugo (cité dans Roos 197). Le roman valorise la « foi en la vie, foi en l'homme, foi en Dieu » (Roos 197). La foi que Hugo possède se voit chez les personnages du

roman, surtout chez le personnage de Jean Valjean. Valjean est le prototype de l'homme qui change d'état. Il est « l'homme déchu [...] qui se relève de sa chute et qui lentement, péniblement se régénère » (Roos 197). Le narrateur affirme cette transformation dans le quatrième livre, où il dit à propos de Valjean « l'homme régénéré, l'homme qui avait tant travaillé à son âme, l'homme qui avait fait tant d'efforts pour résoudre toute la vie, toute la misère et tout le malheur en amour » (Hugo vol.2 391). Dans son article, Roos souligne les différents moyens par lesquels l'homme réussira à se régénérer, moyens qui sont exemplifiés à travers le protagoniste du roman. La conversion de l'homme peut avoir lieu à travers l'amour, la souffrance et l'instruction. Surtout cette transformation inclut « la conversion du mal au bien » (Ricatte 93).

La conversion du mal en bien est indiquée par des exemples uniques dans le texte, mais ce thème est aussi représenté dans un ensemble de métaphores. Les métaphores que le narrateur utilise pour représenter le mal et le bien sont la lumière et l'ombre. Le symbolisme de la lumière et de l'ombre est mis en relief dans plusieurs études, surtout lorsqu'il s'agit de l'œuvre *Les Contemplations*. Imhoff note que Hugo a toujours aimé « utiliser l'ombre et la lumière, que ce soit dans sa poésie, ou dans ses dessins de type clair-obscur » (64). En utilisant le thème de deux concepts qui s'opposent, le narrateur met l'accent sur le processus de la régénération. Quand il parle de l'ombre, il parle du mal et quand il parle de la lumière, il décrit la beauté. Edmond Huguet note que « le mot ombre et tous ces synonymes sont des termes négatifs » (291). Ces mots sont employés pour décrire « le mal, l'ignorance » (Huguet 312). Imhoff ajoute que l'ombre égale

« l'inconnu qui effraie l'homme, [qu'elle] marqu[e] le passage de la vie, de la lumière, dans un monde d'abîmes inexplorés » (66). L'ombre « est le lieu de la terreur » (Lejeune 12). La lumière est l'amour, l'intelligence, l'âme (Imhoff) ; c'est une force positive. Pour le narrateur, alors que la personne se transforme, elle change de lieu dans la société, elle sort de l'ombre et entre dans la lumière. L'image la plus symbolique de la lumière dans le roman est celle des chandeliers de l'évêque Myriel. L'histoire de leur importance vient des Vaudois où les chandeliers sont « l'emblème de [...] vallées [...] le chandelier entouré d'étoiles » (cité dans Gaulmier 93). C'est dans le livre de Muston que l'historien décrit « l'admirable dévouement des pasteurs vaudois qui accomplissent leur ministère avec héroïsme et simplicité » (Gaulmier 94). En analysant les méthodes de conversion, les symboles d'ombre et de lumière vont aussi revenir et le lecteur verra comment le narrateur utilise le langage poétique pour accentuer son idéologie.

La transformation d'un être humain, pour le narrateur, est une conversion qui se passe à travers l'amour. D'après Papin « l'amour [...] est la grande lumière à laquelle tout être humain est 'condamné' » (28). Il continue en disant que l'amour est capable « d'arracher les êtres aux ténèbres du Mal » (Papin 28). Cet amour est présenté pour la première fois chez le personnage de Monseigneur Myriel, connu aussi sous le nom de « Bienvenue. » Monseigneur Myriel est « l'amour des hommes, au sens le plus purement évangélique » (Papin 28). C'est le personnage qui montre à Valjean la bonté et la charité. Quand Valjean entre dans la maison de l'évêque, il n'est pas chassé ; au contraire, il reçoit de la nourriture et un lit pour dormir. Valjean n'est pas décrit comme un forçat, mais un

« frère » (Hugo 99). Le mot « frère » désigne un amour fraternel. Ainsi, l'évêque continue à faire preuve d'amour quand au lieu de dénoncer Valjean pour le vol, il lui donne des flambeaux d'argent. Cet acte est le début de la régénération de Valjean, puisque l'évêque dit à Valjean : « Jean Valjean, mon frère, vous n'appartenez plus au mal, mais au bien. C'est votre âme que je vous achète ; je la retire aux pensées noires et à l'esprit de perdition, et je la donne à Dieu » (133). Imhoff conclut que c'est Monseigneur Myriel qui « aide cette âme ténébreuse à se diriger vers la clarté » (71), vers la lumière. Les flambeaux qu'il reçoit sont la source de la lumière métaphorique. Quand l'évêque lui donne les flambeaux, il lui donne de la lumière, de la clarté, et de l'amour. Ainsi, les flambeaux symbolisent la lumière interne. Si l'homme reçoit de l'amour et qu'il le tient en lui, l'homme devient éclairé, transfiguré.

Jacques Roos met en évidence deux types de souffrance : la souffrance physique et la souffrance morale (Roos 199). Dans le roman la souffrance physique est mise en relief au bagne. Pendant que le personnage de Jean Valjean est au bagne il fait des travaux forcés et il est puni. Le narrateur note que lorsque les argousins voient quelqu'un qui s'arrête de travailler, cette personne reçoit un coup de bâton (118). Valjean passe dix-neuf ans au bagne et « pendant ces dix-neuf ans de torture et d'esclavage, cette âme monta et tomba en même temps » (Hugo 114). Dans le chapitre sur Jean Valjean, l'auteur remarque que Jean Valjean n'était pas d'une « nature mauvaise » (Hugo 114), car il était encore bon quand il arriva au bagne. Mais, puisqu'il commence à se poser la question de son malheur, il conclut en jugeant la société « qui avait fait son malheur » et « la

providence qui avait fait la société » (Hugo 114) Valjean devient une personne sombre, « il semblait occupé à regarder continuellement quelque chose de terrible » (Hugo 117).

Le personnage de Valjean tombe dans un état de misère. Il perd son humanité, car il s'abstient de parler, de rire et de pleurer. La haine qu'il produit en lui-même par cette souffrance physique qu'il vit au bagne, détruit son âme et « d'année en année, cette âme se dessèche de plus en plus, lentement, mais fatalement » (Hugo 199). Le malheur qu'il sent par conséquent éteint la lumière qui se trouve dans l'homme.

La nature visible existait à peine pour lui. Il serait presque vrai de dire qu'il n'y avait point pour Jean Valjean de soleil, ni de beaux jours d'été, ni de ciel rayonnant, ni de fraîches aubes d'avril. Je ne sais quel jour de soupirail éclairait habituellement son âme (Hugo 118).

Le narrateur évoque tous les éléments qui apportent de la clarté et lorsque ces éléments diminuent, l'homme devient un être sombre.

Si la personne souffre physiquement, cette souffrance soulève pareillement la souffrance morale. Pendant que Valjean est au bagne, il reçoit « l'amertume de l'âme » (Hugo 119). Il vit la souffrance morale quand il sort du bagne. La raison principale de sa souffrance est l'incapacité de se séparer de son passé, de vivre sa vie sans préjugés. Malheureusement, il porte l'étiquette d'un ancien forçat qui est très dangereux. Par conséquent, il est chassé des auberges et personne ne veut lui tendre la main ; « en arrivant dans ce pays, j'ai été dans une auberge, on m'a renvoyé à cause de mon passeport

jaune que j'avais montré à la mairie. Il avait fallu » (Hugo 95). Même comme un homme libre dans la société, Valjean ne trouve ni paix ni respect. Il souffre encore pendant l'affaire Champmathieu. Maintenant, Valjean, transformé en Monsieur Madeleine et croyant être rentré dans la société, doit se livrer encore une fois au bagne. Sa conscience ne le laisse pas tranquille : « Que faire, grand Dieu! que faire » (Hugo 288). Sa conscience le dérange : est-ce qu'il se dénonce ou est-ce qu'il laisse un homme subir la punition qui est à lui ? « Et, quoi qu'il fit, il retombait toujours sur ce poignant dilemme qui était au fond de sa rêverie:— rester dans le paradis, et y devenir démon ! rentrer dans l'enfer, et y devenir ange » (Hugo 288). La vie de Jean Valjean devient douloureuse, car quand il atteint un but, il est affronté par une épreuve difficile. La souffrance morale est la plus dure et c'est elle qu'il doit toujours combattre. Il a le choix entre ce qui est juste ou ce qui est calomnieux.

L'instruction est un autre moyen de transformation. Roos note que la source du mal se trouve dans l'ignorance (201). Le narrateur raisonne en disant que l'éducation mènera l'homme et la société vers un état plus favorable, plus éclairé. Ainsi, le narrateur fait appel à « l'instruction gratuite et obligatoire. Le droit à l'alphabet [...] L'école primaire imposée à tous, l'école secondaire offerte à tous, c'est là la loi. De l'école identique sort la société égale » (Hugo vol.2 432). L'éclairement de la société se cache dans la formation de l'esprit. Lorsque Valjean est au bagne il arrive à la même conclusion, mais pour un but différent. À l'âge de quarante ans il apprend « à lire, à écrire, à compter. Il sentit que fortifier son intelligence, c'était fortifier sa haine » (Hugo 114), la haine qu'il éprouve

envers la société. Mais cette intelligence qu'il reçoit est rétablie quand il sort du bagné et rencontre l'évêque Myriel. Une fois transformée en Monsieur Madeleine, Jean Valjean commence à s'instruire lui-même. Le narrateur décrit son rite hebdomadaire, il « prenait ses repas toujours seul, avec un livre ouvert devant lui où il lisait. Il avait une petite bibliothèque bien faite. Il aimait les livres [...] il semblait qu'il en profitât pour cultiver son esprit » (Hugo 205). Le narrateur note l'importance de l'instruction au début du roman et il le fait ressortir plusieurs fois dans le roman. L'accentuation sur l'éducation dans le roman est importante, car comme note Roos, l'instruction rend « l'homme compréhensible, pitoyable, fraternel, et éveille en lui la conscience » (Roos 201). La conscience est la source qui transfigure l'homme.

Dans *Les Misérables*, l'instruction est aussi décrite en faisant référence à la lumière. Dans sa proposition sur l'instruction gratuite et obligatoire le narrateur proclame : « Oui, enseignement ! Lumière ! Lumière ! tout vient de la lumière et tout y retourne » (Hugo vol.2 432). L'enseignement et la lumière sont deux termes interchangeables. L'intelligence est la lumière naturelle (Imhoff 69) qui se trouve à l'intérieur de chaque personne. Par rapport au personnage de Jean Valjean, le narrateur dit, « c'était [...] un ignorant ; mais ce n'était pas un imbécile. La lumière naturelle était allumée en lui » (Hugo 111). Jean Valjean ne sait pas beaucoup de choses, mais il a la capacité d'apprendre et de raisonner, ce qui est la lumière naturelle. Le narrateur note que « l'instruction et la lumière peuvent servir de rallonge au mal » (Hugo 114), mais seulement dans certains cas. Un de ces cas est celui où Valjean condamne la société et la

Providence, mais qu'à la fin Valjean change son rapport envers les deux. Enfin, le narrateur se pose la question :

N'y a-t-il pas dans toute âme humaine, n'y avait-il pas dans l'âme de Jean Valjean en particulier, une première étincelle, un élément divin, incorruptible dans ce monde, immortel dans l'autre, que le bien peut développer, attiser, allumer, enflammer et faire rayonner splendidement, et que le mal ne peut jamais entièrement éteindre (114).

La lumière est le symbole du bien qui rayonne grâce à l'instruction.

La transformation étant le thème principal du roman elle montre que l'homme n'est pas condamné à vivre dans une seule condition. L'homme peut se régénérer en ouvrant son cœur et son esprit. L'amour, la souffrance et l'éducation sont des éléments qui aident l'homme à passer de l'ombre à la lumière. La distribution de l'ombre et de la lumière est un élément important. C'est à travers les deux métaphores que le roman peint les personnages. Il utilise des images pour montrer des faits métaphysiques, mais aussi la lumière et l'ombre peignent le physique des personnages. Les personnages deviennent « complice[s] de l'ombre ou de la lumière » (Imhoff 64). Le personnage de Jean Valjean est décrit pour la première fois comme « une sinistre apparition » ; quand le feu de la cheminée l'éclairait il était hideux (Hugo 95), mais l'image change. Plus tard dans le roman quand Valjean aide Fantine elle relève une différente vision. Le narrateur remarque, « M. Madeleine était désormais transfiguré aux yeux de Fantine. Il lui

paraissait enveloppé de lumière » (Hugo 247). Ainsi, le personnage de Valjean est entré dans la lumière où il tente de rester en vivant la souffrance, l'amour et l'instruction.

Personnages

Les personnages du roman sont exemplaires et controversés. Ce sont des personnages qui ne se conforment pas aux idées réalistes de la description du personnage, car ce sont des « types. » Ward souligne deux définitions de base du mot « type » selon lesquelles le « type » est « a figure with general, not individual, characteristics or the ideal representative of a class » (944). Cependant, « un personnage de roman réaliste est doté d'une identité spécifique » (Roman 137). Ces personnages doivent « être suffisamment individualisés pour donner l'illusion de la vie humaine, mais aussi renvoyer à des 'idées' modèles généraux, psychologiques et socio-historiques » (Roman 149). Dans son roman *Le Juif errant* Eugène Sue attache ses personnages à un type où il y a le personnage du maréchal Simon qui est « l'homme du peuple fait duc sans être plus vain, [qui incarne] l'esprit militaire et le bonapartisme [...] la tradition d'honneur et [...] gloire nationale » (cité dans Roman 149). De cette manière Myriam Roman explique que les personnages de Hugo peuvent aussi se classer comme des types : le personnage de Fantine comme « l'ouvrière débauchée par un jeune bourgeois », Gavroche « le gamin de Paris », Valjean « un forçat évadé » (Roman 150). Les personnages réalistes représentent un seul caractère, ces personnages sont comme des statues, rigides. Dans son œuvre *William Shakespeare*, Hugo exprime son point de vue :

Un type ne reproduit aucun homme en particulier ; il ne se superpose exactement à aucun individu ; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas ; il condense. Il n'est pas un, il est tous (238).

Dans sa conception du « type » « le bien et le mal de l'homme sont dans ces figures » (Hugo *William*), c'est-à-dire que les personnages se déplacent à travers plusieurs dimensions. Dans le roman *Les Misérables*, les personnages principaux sont conçus sous formes de reflets antithétiques. D'ailleurs, l'histoire reprend les personnages des textes antérieurs et il crée une fusion intertextuelle.

Double

Dans le roman *Les Misérables*, les personnages n'existent pas « comme des caractères individuels et autonomes » (Roman 137). Les personnages de ce roman sont construits sous forme de doubles. Chaque personnage ressemble à un autre. Plus spécifiquement, Myriam Roman écrit que chez Hugo, ce double se manifeste dans « une figure identique » ou sous la forme « antithétique » (137). Les personnages du roman *Les Misérables* vivent comme des sosies d'autres personnages du roman.

Double identique

Le double identique est mis en évidence quand le personnage de Jean Valjean rencontre Champmathieu. Valjean est un ancien forçat qui s'est « transfiguré » (Hugo 270) et il tient à deux pensées : celle de « cacher son nom, et sanctifier sa vie ; [celle d']

échapper aux hommes et revenir à Dieu » (Hugo 271). Sa transformation vit des obstacles, car il est coupable de vols commis avant sa régénération. Ainsi, d'autres personnes tombent victimes du mal qu'il a fait. C'est le cas de Champmathieu, l'homme qui est confondu avec Valjean. La police trouve Champmathieu, qui lui ressemble en âge et en taille, et ils pensent qu'il a changé son nom de Jean à Chan. C'est un homme qui a aussi volé, et qui est identifié par un ancien forçat comme Valjean. Cette ressemblance vue par les autres personnages, surtout l'inspecteur Javert, est reconnue par Valjean.

Quand Valjean le voit, le narrateur dit :

Il crut se voir lui-même vieilli, non pas sans doute absolument semblable de visage, mais tout pareil d'attitude et d'aspect, avec ces cheveux hérissés, avec cette prunelle fauve et inquiète, avec cette blouse, tel qu'il était le jour où il entra à Digne (322).

Dans la description de Valjean lorsqu'il arrive à Digne, le narrateur utilise le même sentiment de réflexion sur l'image de l'homme, qui avait « un aspect [...] misérable » (78). À la première rencontre entre le lecteur et le personnage de Valjean, il est habillé d'« un pantalon de coutil bleu, usé et râpé », « une vieille blouse grise en haillons » et il a les « cheveux [...] hérissés » (Hugo 78). Les personnages sont construits comme des reflets assez précis les uns des autres. Cela veut dire que les personnages du roman disent et redisent les histoires des personnages qui ont déjà été présentés au lecteur.

De plus, les protagonistes du roman ne se rapprochent pas seulement par leurs similarités physiques, mais ils sont aussi impliqués dans des expériences comparables.

L'histoire d'un personnage n'est pas uniquement vécue par un seul personnage, mais par d'autres personnages du roman aussi. Par exemple, Myriam Roman indique la similarité entre Valjean et Champmathieu, qui ont tous les deux été émondeurs à Faverolles. Il y a aussi l'exemple de Fantine. Son histoire se revit avec la fille de la Thénardier, Azelma. Après avoir perdu son travail, Fantine avait commencé à se promener dans les rues « toute décolletée avec des fleurs sur la tête » (Hugo 235) et elle a attrapé une maladie. Vers la fin du roman, Azelma se trouve à peu près dans le même état, « décolletée » et elle « grelottait, riait, et toussait » (Hugo vol.2 634). À travers ces personnages qui se multiplient de la même façon, le narrateur souligne ses idées et ses sentiments au sujet de la misère. Dans le cas de Champmathieu, il met en valeur l'idée que « même si un misérable échappe à la malédiction, [...] il y aura toujours des émondeurs de Faverolles pour être envoyées au bagne » (Roman 144). La misère frappe aussi Azelma, et elle passe sa vie dans la misère, car elle est la seule de la famille Thénardier qui survit. Dans le roman il n'y a pas un seul personnage qui raconte l'histoire. Tous les personnages portent les traits des autres. Ces personnages sont infiniment tissés les uns à travers les autres.

Antithèse

L'autre doublement des personnages est présenté sous forme d'opposition, comme le noir et le blanc. Certains personnages qui sont des images opposées les uns des autres trouvent des traits qui les unissent. Donc, un personnage qui est antithétique d'un autre en devient l'image inversée. Tel est le cas de Jean Valjean et de l'inspecteur Javert. Les

deux personnages sont « unis par une même origine, l'univers carcéral, doués du même courage héroïque et d'une égale probité » (Roman 138). Le tout début du dévoilement de cette antithèse commence par leurs noms où l'un « anagrammatise en les [les noms] renversant les phonèmes constitutifs de l'autre » (Richard 143). Leurs noms sont le reflet exact mais opposé, Valjean/Javert se lit comme « Vj/Jv ou encore Vlj/Jvr [ce sont les] noms qui, consonantiquement, se retournent et s'inversent » (Dubois 13). Ce sont les « figures de complémentarité par inversion, figure d'envers. Valjean/Javert. Javert serait l'envers de Valjean comme l'ombre est celui de la lumière » ajoute Dubois (13). Donc, ce renversement des noms annonce que ces deux personnages sont paradoxaux. Javert « était né dans une prison d'une tireuse de cartes dont le mari était aux galères » (Hugo 212). Là il remarque que la société est construite en deux classes d'hommes : « ceux qui l'attaquent et ceux qui la gardent » (Hugo 213). Dans sa formation il reçoit un « fond de rigidité, de régularité et de probité » (Hugo 213) et il maintient le sentiment « [d']une inexprimable haine pour cette race de bohèmes dont il était » (Hugo 213). Il décide donc d'entrer dans la police. Valjean, pour sa part, est aussi un orphelin, mais d'une famille aimante. Il sort de la prison dans une rébellion « contre la loi sociale et son injustice » (Richard 143). Richard note que les deux hommes viennent de deux parcours différents mais « avec un croisement, qui les égalise, dans l'espace décisivement signifiant du bagne » (144). C'est dans le bagne que les deux reçoivent leur « instruction » sur la société. Ensuite, dans l'ensemble du roman, Javert et Valjean n'existeront pas l'un sans l'autre (Roman 138). La contradiction que les deux personnages forment est essentielle à la vie, à la société. Sur la pensée hugolienne, Knapp souligne qu'il doit exister deux

forces opposées, comme le mal et le bien, car « without evil, man would be unable to understand good, that antagonism and polarity are facts of life » (191). Par les personnages de Valjean et de Javert, le narrateur accentue son idée de deux forces opposées.

L'autre antithèse hugolienne est illuminée par les personnages de Fantine et de madame Thénardier. Leurs caractéristiques d'opposition se voient dans leurs rôles de mères. Fantine quitte son enfant avec une grande douleur, les yeux pleins de larmes (Hugo 193). Le fait qu'elle doit se séparer de son enfant, le narrateur en rend la société coupable, parce qu'une femme qui a un enfant sans être mariée et est mise à l'écart dans la société bourgeoise. Le narrateur considère cela injuste. De l'autre côté, la Thénardier ne montre pas la même affection maternelle. Le narrateur la décrit en disant, « Elle était mère parce qu'elle était mammifère. Du reste, sa maternité s'arrêtait à ses filles, et, comme on le verra, ne s'étendait pas jusqu'aux garçons » (459-60). La Thénardier ne montre pas son amour à tous ses enfants ; ceux qu'elle n'aime pas, elle les vend. De même, la description physique des deux femmes présente un grand contraste. Fantine est décrite comme « belle », « pure », « une jolie blonde avec de belles dents » (156). Quant à la Thénardier, c'est « une femme rousse, charnue, anguleuse. [...] chose bizarre [...] C'était une minaudière hommasse » (Hugo 190).

Personnages de contes

Le roman *Les Misérables* présente différentes formes de narration. Parfois l'intrigue ressemble à celle d'un roman policier (le récit de Valjean et de Javert), ou à

celle d'un roman gothique (ce trait est représenté par certains lieux comme le couvent). Il y a aussi la présence de formes populaires comme les contes et les légendes (Roman 88). Les êtres imaginaires, les êtres persécutés et des moments où la « magie » se présente sont visibles dans le roman. Cette diversité de genres rend le roman complexe, mais elle démontre aussi que le texte dépend d'autres textes, qu'il est adapté pour servir son but. Les trois personnages, Fantine, Cosette et Jean Valjean sont tous soumis à cette intertextualité.

Le personnage de Fantine est lié aux contes, aux légendes. Dans son article « De Fantine aux Vaudois d'Arras » Jean Gaulmier explore l'onomastique du nom « Fantine », car dans les premiers manuscrits du roman, elle s'appelle « Marguerite Louet. » Ce changement de nom éveille la curiosité et engage certains chercheurs à trouver la raison de ce changement. Dans son livre *l'Histoire de la France*, Michelet relève que le nom Fantine provient de la région de Vaud. Dans son ouvrage Michelet note la description donnée par des Vaudois des Alpes qui disent que la fantine est « le doux génie de la contrée, les fées (ou les Fantines). [...sont des] pauvres petits êtres qui vivaient encore dans les fleurs » (cité dans Gaulmier 86). Ces fées magiques possèdent des traits maternels. Ce sont des protectrices, car Michelet continue à évoquer les histoires qu'il avait entendues à propos de ces créatures. Selon une de ces histoires, « Lorsqu'au temps des moissons une mère déposait le berceau de son enfant dans les blés, elle était rassurée par la pensée qu'une Fantine venait en prendre soin pendant son absence » (cité dans Gaulmier 86). Ou encore « si dans les rochers arides s'épanouissait une magnifique fleur,

c'est qu'une Fantine l'avait arrosée, cultivée » (cité dans Gaulmier 87). Dans le folklore vaudois un poème (voir Appendice A) démontre la gentillesse de la Fantine qui aide le narrateur à trouver sa brebis. Dans le livre d'Alexis Mouston, Gaulmier trouve encore une autre légende des Fantines. Mouston note que « [l]es Fantines sont une des plus poétiques créations de l'esprit ingénieux et crédule de nos vieux montagnards » (cité dans Gaulmier 91). Gaulmier conclut donc que Hugo voulait transmettre ces caractéristiques à son personnage afin de créer une « femme illuminée et rachetée par l'amour maternel » (Gaulmier 87).

Dans la description de Fantine, le narrateur n'évoque pas un passé ancestral. L'existence de Fantine est anonyme comme le dit le narrateur, « Elle avait au front le signe de l'anonyme et de l'inconnu » (156). De plus « on ne lui avait jamais connu ni père ni mère » et elle reçoit son nom par hasard, « Elle s'appela comme il plut au premier passant qui la rencontra toute petite, allant pieds nus dans la rue » (156). D'après cette description le lecteur voit que l'existence de Fantine n'est pas réelle, qu'elle n'existe pas comme une personne. Son identité est inconnue et cachée puisqu'elle est comme un être imaginaire. De même, le narrateur écrit dans le roman que « Cette créature humaine était venue dans la vie comme cela » (156). Cet anonymat qu'elle possède la rapproche de la définition d'une Fantine. « Les Fantines ne se voyaient que de loin » (cité dans Gaulmier 86), donc leur existence est aussi un peu ambiguë, elles restent des créatures mystérieuses. L'existence des Fantines n'est pas, si nous pouvons dire, prouvée. Leurs origines sont inconnues, comme celui de Fantine.

Fantine reçoit le statut de protectrice quand elle devient mère. Elle passe sa vie à travailler pour avoir de l'argent qu'elle dépense pour son enfant. Même si elle a abandonné sa fille, elle pense à elle chaque jour et rêve qu'un jour les deux seront réunies. Malheureusement, elle ne vit pas son rêve, mais quand elle entend que sa fille est venue « Les yeux de Fantine s'illuminèrent et couvrirent de clarté tout son visage. Elle joignit les mains avec une expression qui contenait tout ce que la prière peut avoir à la fois de plus violent et de plus doux » (Hugo 344). L'euphorie qui la prend démontre que c'est une mère exemplaire, le prototype de la mère : sa vie est son enfant.

L'inclusion de contes de fées se fait ailleurs, non seulement dans le roman *Les Misérables*. Dans son article « How Victor Hugo Created the Characters of *Notre-Dame de Paris* » Moore trace l'évolution des personnages de *Notre-Dame de Paris* où il voit aussi l'influence des histoires féeriques. Les contes que Moore évoque dans son article sont aussi présents dans *Les Misérables* et se voient surtout chez le personnage de Cosette. À travers sa lecture du roman, Nicole Savy note que Cosette « mobilise, et incarne successivement toute une population de contes de fées et d'images populaires » (178-9). D'après Savy, deux contes populaires sont perceptibles dans le personnage de Cosette, « le Petit Chaperon Rouge » et « Cendrillon. » Des deux contes de fées, « Cendrillon » est le plus évocateur, comme on le voit dans l'histoire de *Notre-Dame de Paris*.

L’histoire de Cendrillon est mise en évidence dans le roman *Notre Dame de Paris* chez le personnage d’Esméralda et sa mère Gudule (Moore 258). Moore trouve que les personnages de Damoiselle Fleur-de-Lys de Gondelaurier et ses amis Diane de Christeuil, Amelotte de Montmichel, Colombe de Gaillefontaine, et la petite de Champchevrier « have hateful similar roles to those of the stepsisters of Cinderella » (Moore 258-9). Dans le roman *Les Misérables*, les traits d’une mère détestable et des sœurs méchantes se transposent dans les personnages de la Thénardier et ses deux filles, Éponine et Azelma. Cosette, la fille orpheline, incarne Cendrillon. Le narrateur décrit le rapport entre les Thénardier et Cosette, « La Thénardier étant méchante pour Cosette, Éponine et Azelma furent méchantes. Les enfants, à cet âge, ne sont que des exemplaires de la mère » (197). Cosette passe sa vie dans la maison Thénardier en toute exclusion et maltraitée.

Dans le conte de fée « Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre » Perrault raconte la vie de Cendrillon, « c’estoît elle qui nettoyoit la vaisselle et les montées, qui frottoit la chambre de madame et celles de mesdemoiselles ses filles » (52). Dans la maison Thénardier, Cosette vit la même fortune, « Elle [la Thénardier] avait pour toute domestique Cosette » (456) qui « montait, descendait, lavait, brossait, frottait, balayait, courait, trimait, haletait, remuait des choses lourdes, et, toute chétive, faisait les grosses besognes » (Hugo 461). Pendant ce temps, comme Cendrillon, Cosette ne dit rien, « La pauvre fille souffroit tout avec patience et n’osoit s’en plaindre » (Perrault 52). De plus, comme dans l’histoire de Cendrillon, Cosette trouve son prince, Marius, mais sa « sœur », Éponine, est aussi amoureuse de lui. Enfin, Marius choisit Cosette et les deux se marient.

Cette histoire se termine avec une fin heureuse comme celle de « Cendrillon. » Les deux personnages surmontent leurs indigences.

Le personnage principal du roman, Jean Valjean, est aussi présenté sous une forme mythique. Suivant sa transformation de forçat en maire, Valjean prend la forme du Père Noël. Guillaume Drouet observe que « le fait que dans *Les Misérables* Hugo situe la rencontre de Valjean et Cosette le soir de Noël ne peut que susciter des interrogations » (94) sur le rôle du personnage de Valjean dans cette épisode. En éclairant ce fait, il est évident que le personnage de Valjean tient une grande importance et qu'elle se démontre à travers la rencontre des deux personnages, Valjean et Cosette.

La rencontre a lieu dans la forêt lorsque Cosette est en train de chercher de l'eau. D'un coup elle sent « que le seau ne pesait plus rien » (Hugo 471) et elle voit un homme qui « avait empoigné l'anse du seau qu'elle portait » (Hugo 471). Cette « grande forme noire, droite et debout » (Hugo 471) qui se cache dans l'ombre prend le seau, et par conséquent enlève l'affliction de cette enfant et lui rend la liberté, l'enfance. C'est plutôt l'image d'une enfant qui suit son père, une image innocente. Cette liberté se réalise entièrement lorsque Valjean donne une poupée à Cosette. Comme il a été déjà évoqué, Cosette est privée de toute compassion et de tout amour. Dans son enfance elle n'a jamais eu de poupée (Hugo 485). Quand elle en voit une dans la vitrine : « Plus elle regardait, plus elle s'éblouissait. Elle croyait voir le paradis » (Hugo 465). Elle pense que pour avoir quelque chose comme cela il « fallait être reine ou au moins princesse » (Hugo

465). Cette poupée, le cadeau que Cosette reçoit, rétablit sa position dans l'existence humaine. Elle devient une vraie enfant, car selon le narrateur « La poupée est un des plus impérieux besoins et en même temps un des plus charmants instincts de l'enfance féminine » (488). L'achat de la poupée transforme Cosette de « créature » (Hugo 197), ou de « chauve-souris » (Hugo 501), en jeune fille qui devient enfin femme. La poupée à laquelle elle donne le nom de Catherine (Hugo 493) « permet à Cosette de se raccrocher à un destin de femme » (Drouet 104). Cosette n'est plus un enfant qui est au service des autres, elle aura la possibilité de grandir naturellement, de suivre la progression d'un enfant à une femme. Sur la symbolique de la poupée le narrateur écrit :

Tout en rêvant et tout en jasant, tout en faisant de petits trousseaux et de petites layettes, tout en cousant de petites robes, de petits corsages et de petites brassières, l'enfant devient jeune fille, la jeune fille devient grande fille, la grande fille devient femme (488).

Le soir de la rencontre est symbolique, car Valjean se déguise en Père Noël et donne à Cosette le plus grand cadeau, son enfance.

À travers le roman, le lecteur observe diverses références aux formes et aux histoires précédentes. Le texte s'appuie surtout sur les contes et les légendes comme sources qui font avancer l'intrigue. Il présente des formes narratives à travers ses personnages, qui incarnent les traits des personnages des genres féeriques ou légendaires. Autrement dit, le roman *Les Misérables* contient des hypertextes qui aident à raconter l'intrigue. Dans le roman, aucune inspiration est citée explicitement, mais l'article de

Moore démontre que le narrateur trouve de l'inspiration pour ses personnages dans d'autres œuvres. *Les Misérables* est une mosaïque de références et d'intertextes littéraires. Dans le cas de Victor Hugo, Myriam Roman explique le raisonnement de cette transposition, en affirmant qu'il emprunte pour « traduire [la] vision du réel comme d'une suite de faits surprenants ou énigmatiques, de coïncidence, d'émotions intenses » (87).

Pour plusieurs, Victor Hugo est un des plus grands écrivains français et « *Les Misérables* est le livre le plus universelle de la langue française » (Saurat 134). Le roman est un « œuvre d'un poète et d'un poète dont l'imagination dépasse [...] la réalité qui nous est accessible » (Sauret 136). Bien que la littérature française comprenne un grand nombre de « grands livres » et de « grands écrivains », ces œuvres attirent un lectorat plus concentré. Par exemple, les écrits de Voltaire font appel aux lecteurs philosophes, « Pascal n'est pleinement satisfaisant que pour des esprits religieux » et « Montaigne ne fait vraiment appel qu'à des intellectuels raffinés » (Sauret 135). Contrairement à ces auteurs et leurs livres, le lecteur trouve dans *Les Misérables* tous les genres mêlés ensemble. C'est un roman qui est accessible à tout le monde. Tous les sujets sont abordés : l'amour, la guerre, la religion, la condition humaine dans le roman. C'est un roman idéaliste, poétique, imaginatif, mais qui reste fidèle à la réalité. Saurat remarque que « dans *Les Misérables* on trouve à la fois la grande poésie et le réalisme le plus intense, la philosophie la plus élevée et parfois la présentation la plus sarcastique des choses courantes et exceptionnelles » (135-6). Saurat conclut en disant que selon lui

« *Les Misérables* est le premier grand livre de l'humanité européenne » et chaque homme trouve quelque chose « de très précieux pour lui dans *Les Misérables* » (138).

L'universalité du roman le rend très estimable dans la littérature française. Ainsi, il n'est pas surprenant que le roman soit souvent le sujet de l'adaptation. « La 'valeur littéraire' de Victor Hugo fonctionne toujours aux yeux des producteurs et des distributeurs comme une 'valeur ajoutée' du film » (Gauthier 20). La valeur ou bien le succès du film sont garantis à cause de leur rapport avec le roman qui tient une place importante dans la sphère littéraire. Surtout, cela est le cas avec les premières adaptations du roman :

Les adaptations de Victor Hugo dans les années dix tirent [...] profit du statut unique de l'écrivain dans la République triomphante de l'immédiat avant-garde ; elles sont aussi l'occasion d'évoquer à nouveau les classiques appris à l'école et la fonction mémorielle de la vision de ces œuvres à l'écran demeure un fort élément d'appréciation du film (Gauthier 23).

Le roman tient aussi un autre pouvoir :

Victor Hugo incarne une figure qui fédère tout à la fois les exigences d'un public bourgeois que l'on cherche à convertir au cinéma, de la masse qui n'ignore rien du père spirituel de la III^e République (Gauthier 22).

L'adaptation des œuvres populaires est un moyen par lequel les producteurs obtiennent un public, car le cinéma vient d'être introduit au large public. Pour les

lecteurs/spectateurs qui sont inquiets, le film d'une œuvre qu'ils ont lue apporte de la consolation, puisque le spectateur peut se rattacher à la familiarité.

Dans ce chapitre nous soulignons deux aspects du roman, celui du thème principal et celui du portrait des personnages. Ces deux sujets sont les plus importants, car c'est à travers eux que le narrateur dépeint son message principal, la misère du siècle. Le thème permet au lecteur de lire ce qui se passe de l'extérieur, le traitement social qui existe en France au XIX^e siècle. De l'autre côté, les personnages démontrent le sentiment de ce traitement. Cette histoire est le produit d'un homme qui possède de l'amour pour le peuple et qui cherche à avancer la société de son époque. Chanois remarque que dans le roman « Hugo insiste sur la valeur des vertus du cœur et de l'esprit, pour lesquelles il n'est pas d'autre mot que l' 'âme' », la partie honnête d'un être humain (173). En relevant les problèmes, le narrateur pense (peut-être) à engager ses lecteurs, à confronter l'injustice qui existe et à réveiller leur âme. Chanois, un des réalisateurs du roman, raconte le sentiment qu'il a envers le roman :

À travers les *Misérables* je connus la grandeur de l'amour qui implique le respect des femmes et la tristesse de la prostitution, qu'il suffisait d'un sourire entrevu sous un chapeau à bavolet lilas pour que l'âme entre dans le pays des rêves. [...] J'apprenais la beauté d'être généreux, et pour le Juste la nécessité d'être fort (164).

Le Chanois, un grand admirateur de Hugo et du roman, trouve la tâche de l'adaptation infaisable, mais, quand même, il fait une adaptation avec l'objectif

« de servir Hugo et de lui donner la plus large audience » (Chanois 169). Ainsi, c'est le but des adaptations qui suivent, c'est pour montrer l'humanisme qui, des fois, est peu vu.

Nous pouvons constater que le but n'était pas de démontrer, d'écrire un roman qui raconte l'Histoire sociale du pays. En 1862, quand le roman est publié, Hugo s'est déjà présenté dans la sphère politique comme un porte-parole des inégalités dans le système judiciaire et politique. Il était le grand avocat pour l'abolition de la peine de mort et dans d'autres combats sociaux. Par ailleurs, la production des adaptations est en partie à cause de la posture de l'homme. Par la suite, le roman *Les Misérables* est un roman engagé, car il ne tient pas seulement des observations, mais aussi des réflexions personnelles, qui touchent aussi les lecteurs. Le roman fait réfléchir le plus sur les états de trois personnages – Valjean, Javert et Fantine. D'ailleurs, c'est une histoire qui produit de la friction, car il y a deux conflits qui sont racontés, l'homme contre l'homme et l'homme contre lui-même. Alors, il y aura toujours un vainqueur et dans ce cas c'est le bien qui gagne. Pourtant, ce sont des valeurs profitables pour la production d'une adaptation, le conflit et la fin heureuse. Aussi, le roman est rempli de paragraphes descriptifs qui permettent aux réalisateurs de mieux représenter le récit. Cependant, deux adaptations différentes seront traitées dans le chapitre suivant. Les deux réalisateurs, Claude Lelouch et Bille August, se concentreront sur des

aspects différents du roman pour raconter en images et chacune à sa manière, le roman *Les Misérables*.

Chapitre 3 : Les films

Depuis le début de l'histoire du cinéma, les réalisateurs adaptent des textes littéraires et théâtraux, surtout les textes des grands romanciers puisqu'ils sont les plus profitables et bien connus par le public. Inclus dans ces premiers films sont les romans de Victor Hugo. La première adaptation du roman *Les Misérables* a été confiée à Albert Capellani, mais son film n'a pas atteint le succès prévu. Celle-ci a été suivie par une adaptation réalisée par Henri Fescourt (1925) et une autre par Raymond Bernard (1934). Depuis, plus d'une centaine d'adaptations ont été faites d'après les romans hugoliens, dont 50 (Gleizes 245) sont des adaptations des *Misérables*. Inclus dans ses adaptations sont *Les Misérables* de Claude Lelouch et *Les Misérables* de Bille August. Ces adaptations, le sujet de cette analyse, représentent chacune à sa manière le roman hugolien.

Claude Lelouch (né en 1937) est un réalisateur français qui a commencé sa carrière en tournant des reportages journalistiques. Il reçoit sa première caméra de son père. Après son échec au baccalauréat, le père a compris que son fils ne serait pas un homme d'affaires, mais un passionné de cinéma. Claude Lelouch commence ses reportages en solitaire et il « filme, il découpe et il monte lui-même » (Guidez 9). Puis, il réalise son premier court métrage, *Le Mal du siècle*, « une parabole sur la guerre à travers les jeux d'une fête foraine » (Guidez 9), qu'il montre à un festival de cinéma d'amateurs en remportant le premier prix (Guidez 9). Encore jeune, il traverse les États-Unis et l'U.R.S.S. pour filmer et vendre ses images à Paris. Lorsqu'il entre au service militaire, au Service-Cinéma des Armées (S.C.A.), Lelouch perfectionne son métier de réalisateur.

Au Service-Cinéma des Armées (S.C.A.) il tourne une dizaine de longs et courts métrages [...]. On lui confie des entreprises de grande envergure, en l'envoyant diriger, par exemple, trois mille hommes à Chambéry, parmi lesquels des officiers et des généraux, pour un film qui s'intitule *Les Mécaniciens de l'armée de l'Air*. Il tournera encore *La Guerre du silence*, film sur la guerre d'Algérie (Guidez 10).

De toutes ces différentes situations il apprend des choses. Grâce aux reportages « il acquiert le sens de l'événement et de l'actualité » et il apprend « à filmer dans toutes les positions, à cadrer spontanément, à saisir le détail révélateur, à capter l'instantané, à réagir aussi bien devant un mouvement de foule que devant un battement de paupières » (Guidez 10-1). A l'armée il apprend « le maniement des hommes et [...] à apprivoiser le comédien d'occasion » (Guidez 11). Après son service militaire Lelouch entre dans le service commercial, où il fait des films publicitaires et des « scopitones » (une image qui accompagne la musique d'un juke-box). Ce travail l'enseigne à « 'mieux vendre' l'image, en la flattant avec la musique, en la léchant avec la couleur, en la dynamisant par des mouvements d'objectifs » (Guidez 11). Il est encore jeune, mais tous ses parcours lui donnent une compréhension solide du métier, ce qui lui permet de débiter en 1960 avec son premier film.

Son premier long métrage, *Le Propre de l'homme* (1960) est un échec. Lelouch dit que c'est à cause du « manque de métier, trop d'enthousiasme et de prétention » (cité dans Guidez 13). Six ans plus tard, avec son film *Un homme et une femme*

(1966, coécrit avec Pierre Uytterhoeven) il reçoit « la confirmation officielle de son talent » (Guidez 8). Ce film, qui présente l'histoire d'un homme et d'une femme, tous les deux veufs, a gagné la Palme d'or du Festival de Cannes en 1966 et par la suite deux Oscars en 1967 (le meilleur film étranger et le meilleur scénario original). Il est à noter que Lelouch a été proposé comme le meilleur réalisateur. Par ailleurs, le film a reçu deux Golden Globes (le meilleur film étranger et la meilleure actrice, Anouk Aimée) et deux autres nominations : le meilleur réalisateur et la meilleure bande sonore. Ensuite a suivi *Vivre pour vivre* (1967), qui ressemble au film précédent. Lelouch trouve un format réussi. Lelouch trouve qu'il est normal que ces deux films se ressemblent, car *Vivre pour vivre* est le « complément, [...] un autre aspect de la même question : la dégradation de l'amour au sein de la vie conjugale dans le contexte moderne » (Guidez 36). Son autre film où il est question de l'amour s'intitule *Un homme qui me plaît* (1969), mais après cela, il change de genre, décidant de tourner un film policier, *Le Voyou* (1970). Par après, il réalise un film expérimental *Smic, smac, smoc* (1971) où le spectateur ne voit rien « d'autre qu'une pochade drolatique à l'image un peu plus grenée que d'habitude » (Guidez 59). Ses autres films incluent *L'aventure c'est l'aventure* (1972), *La Bonne Année* (1973), *Robert et Robert* (1978). Le film qui lui emporte le même succès qu'*Un homme et une femme*, c'est le film *Les Uns et les autres* (1981), qui a été inclus dans la sélection officielle de Cannes en 1981. C'est une histoire de trois générations dans quatre pays différents qui sont unies par l'amour de la musique et de la danse. Jusqu'à présent son répertoire contient 53 films : des comédies, des histoires d'amour, des aventures, et des films d'actualité.

Chaque film de Lelouch est écrit, réalisé, produit, et photographié par lui et son équipe. C'est un vrai « auteur. » Dès le début de sa carrière, il crée sa propre société de production, Les Films 13, qui distribue, finance et qui fait la publicité de tous ses films. Son équipe, qui consiste de quinze personnes, travaille avec lui pour réaliser la vision de Lelouch. Lelouch est le directeur de toute l'équipe et il contrôle tout – de la conceptualisation du scénario jusqu'au produit final. Chaque scénario est original, ce qui est souligné par le style visuel, unique des films de Lelouch.

His camera is always constantly zooming, tracking, circling, and ascending, which creates a dynamic and emotional effect. Lelouch is capable, though, of shooting quiet scenes that foreground the actor's work. His technical repertoire also extends from the documentary, like realism of hand-held cameras, location shooting, and loose training to the stylization of brilliant colors, monochrome tints, and cutting to music (Lev 128-9).

Un autre élément unique de son travail c'est que Lelouch est lui-même le caméraman de ses films. Il ne laisse pas trop de travail aux autres spécialistes. En manipulant la caméra lui-même, Lelouch peut créer une relation plus personnelle, plus intime avec ses personnages. Il est aussi capable d'insister et de saisir immédiatement les mouvements et les petits détails qu'il trouve nécessaires.

Ses films se distinguent par leur simplicité, leur informalité et leur spontanéité (Lev 132). Il utilise plusieurs moyens pour atteindre ces effets. La majorité des films de

Lelouch sont autobiographiques, car il s'inspire de choses vues. Ses films ont lieu dans des milieux familiers. Pour le scénario d'*Un homme et une femme* il a été inspiré lorsqu'il se promenait à Deauville ; il y a vu une femme accompagnée d'une fille. *Le Voyou* a été écrit d'après un voyou que Lelouch avait connu (Lev 54). D'ailleurs, Lelouch fait jouer presque toujours les mêmes acteurs dans ses films, comme Charles Denner, Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée, Annie Girardot. Inclus dans les rôles sont aussi ses femmes (Marie-Sophie L. et Alessandra Martines) et ses enfants. Cela crée une atmosphère familiale et on peut dire que les films sont « products of an artisanal group or a family » (Lev 132). Sa plus grande source d'informalité et de spontanéité se voit dans la direction de ses acteurs. Ses acteurs ne reçoivent jamais le scénario au complet.

Lelouch gives them their dialogue day by day, and they discover its context in the process of shooting. If a scene is is not working, Lelouch will add a character, change dialogue, change movement, or do something similar to restore spontaneity (Lev 132).

Il choisit cette méthode, une improvisation partielle, pour que les acteurs soient capables d'agir spontanément. Leurs émotions évoquées sont ainsi plus vives, mais Lev note aussi que « the semi-improvised acting makes sense as a thematic device » (133). De cette manière les émotions récurrentes dans les films de Lelouch sont soulignées : « timidity, warmth, friendship, resourcefulness » (Lev 133). Ces quelques éléments clés du style de Lelouch résonnent avec la période de la Nouvelle Vague.

Dans le livre *The French New Wave* Michel Marie note les principes de la Nouvelle Vague :

1. The auteur-director is also the scenarist for the film.
2. The director does not follow a strictly, pre-established shooting script, leaving instead much of the filming to improvisation in the conception of sequences, dialogue, and acting.
3. The director privileges shooting in natural locations and avoids building artificial sets in the studio.
4. The director uses a small crew of only a few people.
5. The director opts for ‘direct sound’ recorded during filming rather than relying too much on post-synchronization.
6. The director avoids depending upon overly heavy additional lighting units, and thus selects, along with the cinematographer, a very fast film stock that requires less light.
7. The director employs non-professional actors.
8. If the director has access to professionals, newer actors will be chosen and directed in a freer manner than conventional productions allow (70-1).

Le terme « la Nouvelle Vague » proposé par la revue *L'Express* était destiné à décrire les films qui ont suivi ceux des années 50. Le terme englobait un mode de vie, un comportement culturel, ainsi que les valeurs de la nouvelle génération. Le cinéma représentait et démontrait tous ces changements. Alors, les premiers films qui ont été réalisés par de jeunes réalisateurs ont reçu l'épithète « Nouvelle Vague ». Les premiers

films désignés par ce titre ont été deux films de Claude Chabrol, *Le Beau Serge* (1959) et *Les Cousins* (1959). Cette même année-là, le film *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut a été sélectionné pour Cannes avec *Orphée noir* de Marcel Camus. À Cannes, Truffaut a remporté le prix du meilleur réalisateur et Camus la Palme d'or. Tout de suite après Cannes, ces films ont été distribués dans les salles de cinéma pour ne pas perdre l'élan de la grande réception qu'ils avaient reçue.

Puis, quelques jours après la sortie du film de Truffaut dans les salles de cinéma, le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais a aussi été distribué. La liste des auteurs-réalisateurs de la Nouvelle Vague inclut aussi Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy. Tous ces réalisateurs ont réalisé leurs premiers films entre 1959 et 1962. En plus d'être réalisateurs, ils étaient critiques. La majorité d'entre eux ont notamment travaillé pour la revue *Cahiers du cinéma* qui a été la plateforme de lancement du discours sur la Nouvelle Vague, car au début les nouveaux réalisateurs ont rejeté cette appellation en protestant qu'il n'y avait pas de mouvement collectif chez eux. Enfin, ils ont vu qu'ils formaient un groupe qui voyait que le cinéma devait être réformé. La plus grande notion qu'ils partagent est le concept du « cinéma d'auteur. » Selon certaines critiques, les films de la Nouvelle Vague sont vues « as an intellectual, elitist cinema that ignores the mass public » (Lev 134). Quand même, Lev note :

The New Wave directors did not set out to make intellectual, avant garde films. They filmed subjects that interested them [...] however the self-

consciousness and the artistic ambitions of these directors ensured that their films would differ from what had gone before (134).

Ce sont des films qui exigent « critical awareness as well as emotional empathy » (Lev 134) et par conséquent ces films sont devenus « a type of art film » (Lev 134). La Nouvelle Vague n'a pas duré longtemps. Michel Marie note que « the New Wave had lasted only four or five years [but] despite its brief duration, [...] the New Wave completely altered France's cinematic landscape » (16). Les principes de la Nouvelle Vague sont encore observés dans le cinéma contemporain ; cette vague n'a pas disparu.

Quant à Lelouch, il ne souhaite pas faire partie du groupe de la Nouvelle Vague. Il a commencé sa carrière de réalisateur à l'époque où la Nouvelle Vague venait de naître mais, il ne trouvait pas qu'il avait beaucoup en commun avec ces réalisateurs. Pour Lelouch, sa plus grande inspiration de son cinéma est le cinéma américain (Lev 157). Pour lui, les spectateurs sont très importants et comme dans le cinéma américain, Lelouch veut plaire à son public. Il dit : « I only believe in pleasure ... I am not trying to make films that will stay in the history of cinema ; I only want to amuse the people who will go and see the films tomorrow morning » (cité dans Lev 134). Les réalisateurs de la Nouvelle Vague ne partagent pas nécessairement ce sentiment, et d'autres membres du groupe considèrent les films de Lelouch même très commerciaux. La plus grande ambition de Lelouch est « to make a film that is both 'popular' and of 'great quality,' both 'generous' and 'noble,' both a 'commercial film' and a 'festival film' » (Lev 135). Un film qui plaise à tous.

Adaptation de Claude Lelouch

Le film *Les Misérables*, quelquefois intitulé *Les Misérables du XX^e siècle*, a été réalisé en 1995. D'après les notes au site uniFrance, Lelouch a passé « dix ans de réflexions » sur l'histoire et « six mois d'écriture et de préparation. » Comme dans ces films précédents, il a été le réalisateur, le scénariste et le producteur du film. Pour présenter l'histoire au public, plusieurs acteurs français très connus jouent dans le film. Jean-Paul Belmondo joue le personnage de Jean Valjean et d'Henri Fortin père et fils aîné. Michel Boujenah et Alessandra Martines jouent André Ziman et Elise Ziman respectivement. Salomé Lelouch joue leur fille, Salomé. Par ailleurs dans le film, Annie Girardot joue le personnage de Madame Thénardier et Philippe Léotard joue Monsieur Thénardier, les deux personnages du roman transposés au XX^e siècle. En tout, il y a cent rôles dans le film qui a été tourné en soixante-sept jours.

Le film a eu un succès critique assez satisfaisant. D'après le site Rotten Tomatoes, le film a reçu un indice de 79 % sur « le tomatometer » de la part des critiques et 84 % de la part du public. L'indice le plus important du succès du film est sans doute la reconnaissance venant de la communauté cinématographique et les prix que le film a reçus. En 1996, le film a gagné le Golden Globe du « Best Foreign Language Film » et en 1997 dans la même catégorie, le film a gagné un prix ALFS des London Critics' Circle Film Awards (Internet Movie Database). En 1996 le film a été nommé pour un prix de la BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) dans la catégorie du meilleur film

étranger. Par ailleurs, Annie Girardot a gagné un César en 1996 dans la catégorie du meilleur second rôle féminin (Internet Movie Database). Malheureusement, même avec tous ces palmarès, le film reste peu vu et peu apprécié du public.

Les Misérables de Claude Lelouch est un film appartenant à la catégorie que Linda Hutcheon nomme « adaptation as process » (18). Comme elle l'explique, dans ce cas, les scénaristes « are first interpreters and then creators » (18). Ainsi, l'histoire écrite par un autre devient comme une page blanche pour le scénariste. Ce qui est écrit par le scénariste est une histoire, un film qui raconte l'histoire de son point de vue à lui, mais pas nécessairement de celui de l'auteur du texte original. Cela dit, le scénariste a la liberté de changer la perspective selon laquelle le spectateur voit le récit, le point focal de l'histoire. Une chose que le scénariste peut faire, c'est d'accentuer un point moins évident dans les autres adaptations. Le film de Claude Lelouch illustre cette théorie de Hutcheon. Pour Lelouch, la création et la conception de ce film sont un processus. Le film montre une interprétation personnelle et réaliste. Personnelle à cause du lien que Claude Lelouch fait entre les personnages qu'il a réinventés et sa propre vie ; réaliste, car il tient à explorer le lien atemporel de l'histoire. Pour débiter ce travail Lelouch s'inspire d'une citation de la romancière américaine Willa Cather qui écrit dans son roman *O Pioneers!* : « Il n'y a que deux ou trois histoires dans la vie de l'être humain et elles se répètent aussi cruellement que si elles n'étaient jamais arrivées » (citée dans Chatrier préface). Lelouch explique : « j'ai souvent rêvé de pouvoir porter à l'écran l'une d'entre elles. C'est donc naturellement que je suis allé vers Victor Hugo et son Jean Valjean ; cet homme simple qui s'efforce de

traverser un monde compliqué » (cité dans Chatrier préface). Lelouch prend l'histoire de Hugo, le narrateur, et il l'adapte au XX^e siècle, il fait sortir les personnages du roman au monde réel, ce qui fait le travail un processus laborieux. Avec plus de détails Lelouch exprime clairement le but de son film :

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 XX^e siècle pour raconter Valjean, Thénardier, Javert, Marius, Cosette et les autres, et répéter une fois encore que l'être humain est le plus beau des spectacles, même quand il a le mauvais rôle (cité dans Chatrier, préface).

La répétition de cette histoire est prévue par le narrateur même, car dans la préface des *Misérables* il écrit :

Tant qu'il existera [...] 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 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, [...] tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles.

Pour Lelouch la misère se manifeste pendant la Deuxième Guerre Mondiale et cette période est aussi cruelle que l'histoire que présente le narrateur. Lelouch s'inspire du roman ou autrement dit, le film est dérivé du roman. Le film devient l'hypertexte, car l'hypertexte est un « texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou

par transformation indirecte » (16). Si le verbe « dériver » veut dire « tirer son origine de quelque chose » (Larousse), le film de Lelouch par définition provient du roman. D'après la définition de Genette, l'hypertextualité veut que le texte B ne doit pas faire référence au texte A, « mais [il] ne pourrait cependant exister tel quel sans A » (13). Dans la transformation qui a lieu, l'hypertexte (texte B) « résulte au terme d'une opération [la transformation], et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de [texte A] et le citer » (13). Alors, le texte B dépend du texte A, mais chaque texte dépend d'un autre, car la théorie de Barthes démontre qu'aucun texte n'est original, que tous les textes sont des réécritures.

Dans *Palimpsestes*, Genette affirme que les cinq types de transtextualité qu'il propose ne sont pas « des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques » (16). Au contraire, il déclare que tous les types se rattachent les uns aux autres, « l'architextualité générique se constitue presque toujours, [...] par voie d'imitation [l'hypertextualité] ; l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuelles [...] et encore ; l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel » (17). Ce dernier point est plus facile à observer car le paratexte lance le dialogue entre le texte et le lecteur. C'est avec l'aide d'un paratexte que le lecteur peut identifier le texte. Le paratexte le plus visible et unique c'est le titre de chaque texte.

Dans le cas du film de Lelouch, il se sert du même titre que l'œuvre hugolienne, *Les Misérables*. Cette répétition du titre déclare donc qu'il existe un lien fort entre le roman et le film. Par conséquent, il est possible que le spectateur, s'il connaît l'histoire, entre dans le processus de révision et de comparaison. Mais, si le second titre est ajouté, « au XX^e siècle », le spectateur est prévenu que l'histoire n'est pas entièrement représentée, qu'elle est plutôt réinventée. Il est important de noter que le paratexte n'est pas le seul lien qui donne l'indice que le film vient du roman. Le charme du film est que Lelouch peut se servir de tous les différents moyens d'expression pour mettre en relief le texte hugolien dans son adaptation. Ces moyens d'expression incluent les films et l'extrait du ballet, ainsi que le roman. Le roman qui est physiquement présent dans le film est un objet symbolique qui guide les personnages et qui aide le spectateur à se rappeler des liens communs entre l'histoire de Lelouch et le texte hugolien. C'est une mise en abyme et le roman est la toile originale avec laquelle le film de Lelouch interagit.

La présence du texte sert aussi à mieux exposer l'idéologie de la misère qui envahit la société du XX^e siècle. Pour évoquer plus vivement la relation entre le texte et le roman, Lelouch choisit de montrer quelques extraits du roman. Ce montage a lieu grâce à la lecture que la famille Ziman fait à travers le film. Ainsi, le texte de Hugo n'est jamais oublié, jamais effacé de la mémoire du spectateur, il est toujours cité et récité comme le montre la scène où M. Ziman tient le roman dans ses mains et le lit à haute voix (Fig. 1). La lecture du roman et l'adaptation de ses extraits peuvent se catégoriser comme un exemple de l'intertextualité, telle qu'elle est définie par Genette. Il voit l'intertextualité

comme « la pratique traditionnelle de la citation » (8) et alors les scènes où Lelouch adapte le texte peuvent se concevoir comme des citations. Nous pouvons conclure cela, car Lelouch montre les extraits du roman lorsqu'un personnage en fait la lecture. De cette manière, au lieu de n'écouter que la voix, Lelouch présente aux spectateurs des images de la vraie histoire des *Misérables*. Les passages du roman que Lelouch choisit d'adapter sont les grandes lignes de l'histoire. Ce sont des scènes élémentaires qui donnent une idée aux spectateurs qui ne connaissent pas l'histoire de quoi il s'agit dans le roman. La scène la plus importante est celle de l'arrivée de Jean Valjean chez l'évêque de Digne et son arrestation pour soupçon de vol (Fig. 2). Cette scène est importante puisque c'est le début de la transformation du personnage de Valjean.



Figure 1: M. Ziman lit *Les Misérables*



Figure 2: Valjean rencontre l'évêque

Claude Lelouch a déclaré que le but de film était la transposition de l'histoire de Hugo au XX^e siècle. Même si Lelouch avait décidé de ne pas faire référence au roman, le film pourrait se voir comme une œuvre autonome. Puisque ce n'est pas une histoire indépendante, pour réussir, le scénario doit dresser un parallèle entre le roman et le film. La modernisation de l'histoire permet au réalisateur de changer la séquence du récit hugolien ou de choisir seulement quelques éléments du roman qui suffiront à démontrer le parallèle entre les deux histoires. Par exemple, dans le roman, Valjean et Cosette entrent au couvent pour se cacher, mais dans le film c'est seulement la jeune Salomé qui y est envoyée pour se cacher des Nazis. Il y a aussi l'exemple de la mère, Catherine et Fantine. Dans le roman, Fantine meurt à cause de la perte de sa fille suite à des actes qu'elle doit faire pour que sa fille survive. Dans le film par contre, le personnage de Catherine se suicide parce qu'elle perd son mari (il est tué), et non son enfant. La modernisation de l'histoire n'est pas fidèle au roman, ce qui est normal.

Lelouch ne cherche pas la fidélité, mais les éléments éternels de l’histoire. Dans le cas de Catherine, la cause de sa mort n’est pas le fait le plus important. Catherine, comme Fantine, est devenue impuissante. Elle essaie de sauver une personne, mais en faisant cela elle meurt. Dans les deux cas, un enfant devient orphelin. À travers son film, Lelouch compte sur des éléments universels du récit hugolien pour mettre en lumière le rapport entre les deux histoires.

Dans son film, Claude Lelouch ne cite pas seulement le roman. Il fait référence aux autres formes artistiques qui ont adapté l’œuvre, notamment les films et le ballet. Lelouch incorpore deux films dans son film, un film muet « qui se révèle être la toute première version des *Misérables* » (Chatrier 65), et la version de Raymond Bernard de 1934. L’inclusion de ces extraits n’est faite ni arbitrairement ni par hasard. Il choisit les films qui suivent la progression du temps, car le premier extrait apparaît en même temps que le cinéma, l’époque de l’introduction du septième art. Dans l’auberge, où tout le monde s’est rassemblé, le premier film est projeté sur un drap tendu. Derrière ce drap se trouve le petit Henri qui est illuminé par la lumière et sur son visage se voit le reflet du film. Le film de Raymond Bernard apparaît plus tard dans le film, pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Cette fois-ci, le film est projeté dans une salle de cinéma où Henri Fortin se souvient d’avoir déjà vu un film pareil.

Les extraits des films que Lelouch utilise sont stratégiquement placés. L’inclusion des extraits des films sert à accentuer, à souligner l’histoire du film. Autrement dit,

l'extrait du film lance un dialogue avec l'intrigue de Lelouch. Le premier extrait que Lelouch utilise nous mène à deux interprétations. La scène « Évasion de Jean Valjean - 7 mai 1817 » (Lelouch) illustre un groupe d'hommes qui sautent le mur et un homme (Jean Valjean) qui est en train d'enlever ses menottes. À ce moment-là, le film revient à l'histoire d'Henri Fortin père, qui discute le plan d'évasion. L'extrait du film muet sert de clin d'œil pour souligner ce qui va se passer. Les actions des deux personnages sont mises côte à côte et les deux personnages, Jean Valjean et Henri Fortin vieux, semblent se mêler. L'extrait du film est un intertexte dans le film de Lelouch, un extrait qui démontre la répétition de l'histoire. Dans l'adaptation de Claude Lelouch, Henri Fortin père incarne Jean Valjean, car les deux vivent des moments similaires. Les deux sont en prison et les deux essaient de s'évader. À travers cet extrait, Lelouch montre comment le personnage d'Henri Fortin « cite » le personnage de Valjean, son hypotexte.

Dans le paragraphe précédent l'extrait annonce ce qui arrivera, mais il est possible de regarder l'extrait comme un avertissement pour ceux qui regardent le film, notamment le jeune Henri Fortin. Avant de montrer le film dans l'hôtellerie, la mère, Catherine, rend visite à son mari, qui lui demande de l'oublier, de continuer à vivre comme si elle n'avait pas de mari. Catherine demande quoi dire à leur fils et Fortin répond : « Dis lui qu'il se méfie de tout le monde » (Lelouch). Ce qui suit cette conversation, c'est la projection de la scène où le prisonnier s'évade et s'enlève les menottes. Symboliquement, les menottes signifient non seulement le manque de liberté, mais aussi un sujet impuissant face à l'autorité ou au pouvoir. En enlevant les menottes, l'autorité est brisée et l'homme est

libre. Lorsque le petit garçon regarde cette scène, les mots de son père résonnent à l'arrière plan et les images sont projetées sur son visage (Fig. 4). C'est comme si l'extrait du film parlait du petit Henri. La scène préfigure le futur, car quand sa mère meurt, il est pris en main par la famille Guillaume. Cependant, celle-ci ne s'intéresse pas à lui comme un enfant qui a besoin d'être nourri. Au lieu de cela, Henri Fortin fils est exploité jusqu'à l'âge de maturité, quand enfin il se sépare de la famille Guillaume. De plus, la déclaration du père Fortin s'adresse à la période où les gens s'enfuient pour ne pas être soumis à la misère de la guerre. Ce petit extrait que Lelouch montre dans son film joue un rôle important dans le récit et évoque intertextuellement des événements à venir.



Figure 3: Petit Henri regarde le film

La création des personnages du film reflète l'inspiration hugolienne. Dans son roman, les personnages ne sont pas des êtres fixes ; ils ne sont pas limités à un seul rôle. Les personnages dans le roman évoluent et se répètent. Myriel Roman introduit la notion du doublement, ce qui veut dire que les personnages se reflètent entre eux, qu'ils prennent

la forme des autres. Le film de Claude Lelouch produit aussi des personnages qui sont le doublement les uns des autres et qui sont les doubles des personnages du roman. Ainsi, Henri Fortin père et fils sont comme Jean Valjean. Ces deux personnages reprennent différents aspects du personnage de Valjean. Henri Fortin père est aussi condamné à mort, il fait des travaux forcés au bagne et il essaie de s'évader. Quant au fils, il reflète le personnage de Valjean après sa rencontre avec l'évêque de Digne. Henri fils devint un homme honnête et juste. Pendant la Deuxième Guerre Mondiale il aide une famille juive à s'échapper. Puis, c'est lui qui « adopte » Salomé quand la guerre est finie. Il est prêt à être son gardien, car personne ne sait ce qui s'est passé avec ses parents. Il est le seul qui ne se laisse pas détruire par la misère de la guerre. Sur le personnage de Fortin fils Lelouch note : « 'Fortin se passionne tellement pour cet ouvrage où le héros, effectivement, lui ressemble, qu'il met tout en œuvre pour s'identifier à lui plus encore...' » (cité dans Chartier 25).

La nécessité d'imiter la meilleure personne est un thème universel, comme note Chartier : « pour Lelouch, cette identification suivie d'imitation est un processus qui concerne chacun de nous » (25). De plus, il y a le personnage de Cosette qui est parfois Salomé, mais aussi Henri fils lorsqu'il était petit. Dans le film Lelouch fait ressortir la scène de l'eau qui fait allusion à Cosette et le travail qu'elle doit faire.



Figure 4: Henri fils cherche de l'eau



Figure 5: Cosette cherche de l'eau

De plus, quand Henri fils entend l'histoire de Cosette il dit : « Quand je suis arrivé chez M. Guillaume avec ma mère j'avais cet âge-là [presque le même âge que Cosette].

Comme ça me ressemble cette histoire-là » (Lelouch). Henri fait référence à l'histoire de Cosette qui est devenue orpheline, et au traitement qu'elle reçoit chez les Thénardier. Les personnages sont intertextuellement liés aux personnages du roman. Les personnages

qui sont présentés à une époque précise sont, à travers l'imagination de Lelouch, transportés et visuellement présentés au XX^e siècle.

Cependant, ces personnages ne sont pas les reflets des personnages du roman. Il se trouve un élément autobiographique dans l'esthétique de Lelouch, et un élément codé chez les personnages. En effet, les personnages que Lelouch a créés sont les représentations de la famille Lelouch. Le personnage de M. Ziman ressemble au père de Claude Lelouch et Mme. Ziman un peu à sa mère. Le père de Lelouch était un juif et la mère s'est convertie au judaïsme, comme le personnage de Mme. Ziman (Chartier 16). Puis, Salomé représente Claude lui-même. Plus qu'une adaptation au hasard, le scénario se situe pendant la Deuxième Guerre Mondiale puisque la famille de Lelouch a survécu à cette période et elle a vécu quelques événements que Claude introduits dans son film, notamment la séparation avec son père (Chartier 16). En gros, « le véritable objectif de Lelouch est de montrer que « ses » juifs contiennent en eux tous les personnages des *Misérables* », conclut Chartier (44). Le film de Claude Lelouch montre aussi un groupe de gens rejetés de la société. Ce sont des êtres marginalisés de façon criminelle. Cependant, les personnages principaux du film ont l'air d'être des gens justes et honnêtes. Par exemple, la famille Ziman confie sa vie au personnage de Fortin. Ils savent qu'il peut les dénoncer, mais ils ont confiance en lui. Le narrateur du roman ne montre pas le personnage de Valjean aussi à l'aise avec les gens. Même Fantine ne fait plus confiance au genre humain. À la fin, la famille survit, mais elle est marquée par les brutalités qu'elle a vécues, mais elle reste ensemble à la fin.

Adaptation de Bille August

Il y a plusieurs façons de soumettre un livre à la transformation cinématographiques. Claude Lelouch réalise une œuvre qui ne ressemble pas à une adaptation traditionnelle. Pour mettre le travail de Lelouch dans son contexte esthétique véritable, nous devons examiner une adaptation des *Misérables* qui reste très proche du texte hugolien. La dernière adaptation anglophone du roman a été réalisée par Bille August, le réalisateur danois. C'est un réalisateur établi et reconnu. Ses deux films *Pelle le conquérant* (*Pelle Erobreren*, 1988) et *Les Meilleures intentions* (*Den Goda viljan*, 1992) sont reconnus par les critiques et les historiens du cinéma. *Pelle le conquérant* est aussi une adaptation – d'un roman de Martin Andersen Nexø. Le film a gagné la Palme d'or en 1988 à Cannes, ainsi que l'Oscar et le Golden Globe du meilleur film étranger en 1989. Son autre film, *Les Meilleures intentions*, a aussi gagné la Palme d'or en 1992.

Bille August n'est pas uniquement le réalisateur. Parfois, il prend le rôle de scénariste, comme il l'a fait pour *Pelle le conquérant*. Ses autres films, *Zappa* (1983) et *La Maison aux esprits* (*The House of the Spirits*, 1993) sont aussi des adaptations de romans, le premier d'après un roman de Bjarne Reuter et le deuxième d'après le roman *La Casa de los Espíritus* d'Isabel Allende. Il est peu surprenant que Bille August ait réalisé une autre adaptation, mais le scénario des *Misérables* a été confié à Rafael Yglesias, auteur et scénariste américain. *Les Misérables* de Bille August est sorti en 1998 mettant en vedette des acteurs hollywoodiens. Le rôle principal, celui de Jean Valjean, a été attribué à Liam Neeson. L'inspecteur Javert a été joué par Geoffrey Rush et Uma

Thurman a joué le rôle de Fantine et Claire Danes celui de Cosette. Sous la direction de Bille August ces acteurs ont incarné ces personnages dans une adaptation traditionnelle.

Les Misérables de Bille August est un film complètement différent de celui de Claude Lelouch. Bille August traite le roman comme la source principale du film. Dès les premières images, le film ressemble à une imitation, car tous les éléments principaux du roman semblent être respectés dans le film : l'époque, les costumes, le paysage, le langage, les personnages principaux. Ainsi, le film de Bille August englobe la deuxième catégorie d'adaptation de Linda Hutcheon, « adaptation as product » (Hutcheon 16). Il s'agit de la transposition du texte hugolien au cinéma, comme si c'était une traduction. Un fait intéressant dans ce film c'est qu'il y a deux niveaux de traduction : la traduction de la langue et la traduction du moyen d'expression. Comme le texte original est écrit en français, le scénariste a dû travailler avec une traduction du texte en anglais. Ainsi, il est question de la qualité de la traduction qui a été utilisée pour le film ; puis, du montage des scènes du film.

Évidemment, comme le texte original est long, pas toute l'intrigue est racontée dans le film. Par exemple, le film commence avec le personnage de Valjean déjà sorti de prison se trouvant chez l'évêque et se termine avec le suicide de Javert. De plus, certains personnages n'ont pas une aussi grande importance que dans le roman. Par exemple, les Thénardier sont seulement montrés comme les gardiens de Cosette et pendant le reste du film ils ne sont plus mentionnés. Tous ces remaniements reflètent les contraintes du film,

notamment la longueur. Il s'agit ici d'une adaptation qui prend les moments essentiels du roman et les simplifie pour les spectateurs. Ainsi, pour Bille August, les deux points importants du roman sont la relation entre Cosette et Valjean et la relation entre les personnages de Javert et Valjean. Ce sont ces deux intrigues qui sont développées dans le film.

Dans son adaptation, Bille August se concentre sur le triangle « familial » qui est formé par Valjean, Fantine et Cosette. L'histoire de ces trois personnages devient une histoire d'amour, non pas seulement une histoire de rapports fraternels. La première rencontre entre Fantine et Valjean démontre des actions d'affection. Ce sentiment est évident puisque lorsque la caméra fait un zoom, le spectateur les remarque bien. La scène de leur déjeuner ensemble, une scène qui n'existe pas dans le roman, est l'exemple le plus évocateur de l'amour qui vient de naître dans le film. Pour un spectateur contemporain cette scène peut se décrire comme un rendez-vous amoureux, car Fantine est habillée dans « sa meilleure robe » et Valjean prépare la table en attendant (Fig. 6). De plus, cette scène ne contient pas de dialogue. Seulement la musique est utilisée, ce qui crée une atmosphère amoureuse. La focalisation de la caméra reste aiguë et elle encadre ces moments romantiques ; les regards qu'ils se donnent et le lien physique, les mains qui se touchent (Fig. 7, 8).



Figure 6: Le déjeuner



Figure 7: L'affection

Figure 8: L'affection

Vers la fin du film, Bille August expose explicitement cette interprétation lorsque Valjean déclare à Cosette qu'il a aimé Fantine. Encore une fois, le scénariste utilisa sa liberté artistique pour illuminer et peut-être pour rendre la relation entre Valjean et Cosette plus vraisemblable. Dans le roman, comme dans le film, Cosette appelle Jean Valjean son père tout en sachant qu'il ne l'est pas. Si Valjean proclame avoir eu une relation intime avec Fantine, Cosette peut « légitimement » enfin devenir son enfant adopté. Ce changement de récit est peut-être le produit des circonstances. Bien des romans qui sont adaptés à Hollywood doivent avoir une intrigue sans ambiguïté et une fin heureuse, tout pour plaire aux spectateurs. Il semble que la présentation d'une vision idéalisée rend le

film plus « rentable. » C'est pourquoi le film de Bille August se termine par le suicide de Javert et qu'après il y a Valjean qui se promène sur le quai avec un sourire (Fig. 9). La scène montre Valjean vainqueur ayant détruit le méchant, Javert.



Figure 9: Le vainqueur

Même si dans son adaptation August manipule le texte pour arriver à faire plaisir au public, par rapport à certains éléments du roman, il essaie de rester fidèle aux images. Dans son adaptation Bille August cherche à accentuer certains traits du roman qui portent sur la description, surtout chez les personnages. En étudiant le texte hugolien, plusieurs critiques ont discuté des similarités entre le personnage de Jean Valjean et celui de Javert. La ressemblance entre les deux personnages est aussi évoquée dans le film. « This version emphasizes more than previous ones the fact that both men were raised in the lower classes [...] and that ultimately both live in fear ; Valjean of getting caught, Javert of becoming a criminal » (Levy). L'indice principal de cet effet « doppelgänger » est évoqué à travers l'apparence physique et l'encadrement. Chaque fois que Valjean et Javert se trouvent l'un en face de l'autre, leur positionnement est comme un reflet dans le

miroir (Fig. 10, 11). La scène où Valjean arrive dans la préfecture est aussi un indice du doublement. Le personnage de Valjean, qui n'est pas au point, semble être un fantôme de Javert (Fig. 12). La ressemblance entre Valjean et Javert est incomparable quand les deux personnages ne se trouvent pas au point. De plus, leur interaction est rapide comme si c'était une seule personne qui parlait. Sans regarder l'écran le spectateur pourrait imaginer que le dialogue était un monologue, mais un monologue où la personne présentait les deux côtés de l'argument. Et encore, les personnages sont aussi habillés de la même façon. Par exemple, dans certaines scènes, Javert porte un chapeau, mais lorsque Valjean arrive sans en avoir un, il l'enlève et vice versa.



Figure 10: Valjean parle à Javert



Figure 11: Javert parle à Valjean



Figure 12: Le fantôme

Le grand thème du roman est la lumière. Lorsque il s'agit du cinéma, les couleurs sont un élément très utile. Dans les films, les réalisateurs peuvent transmettre ces images, ces motifs plus clairement que par les mots écrits. Dans son adaptation, August joue sur la luminosité, la lumière et l'ombre, le noir et le blanc dans son film. Plus précisément, il démontre cette technique chez les personnages de Valjean et Javert, qui sont la lumière et l'ombre respectivement. Premièrement, il emploie le contraste des vêtements que les deux personnages portent. Javert est toujours habillé en noir et ses cheveux sont teints en noir. Le costume donne à Javert une image très sinistre. Par contraste, Valjean a les cheveux blonds et ses vêtements sont moins foncés. Quand les deux personnages se rencontrent Valjean est encadré par beaucoup plus de lumière que Javert comme le montrent les figures onze et douze. Cette lumière ou ce manque de lumière est la représentation de la personnalité des deux personnages, de leurs comportements. L'un est amical et l'autre est hostile.

Le film de Bille August se base sur un texte, le texte original. Cela dit, ses références sont uniquement prises du roman, ce qui fait que sur le plan transtextuel il n'a pas beaucoup de richesse. Les éléments intertextuels sont les images du roman, mais nous pouvons observer que Bille August n'était pas entièrement fidèle au récit. Le spectateur peut observer seulement les textes qui sont présentés déjà dans le roman. D'ailleurs, pour la majorité des spectateurs l'adaptation anglophone ne montre pas d'interprétation particulière du roman. Les critiques trouvent eux aussi que « the film is structured and presented in a way that makes Hugo's thematic concerns of love, forgiveness and redemption palatable to contempo[rary] audiences » (Levy). Ainsi le film se base sur ces grands thèmes de l'histoire et ils sont accentués par les personnages de Jean Valjean et Javert, car le film met en relief leur relation. Si le film se présente comme la réplique du roman, cela permet aux spectateurs de former leurs propres interprétations par rapport aux images diffusées et l'histoire racontée. Il n'est plus question de l'interprétation du roman.

Steven Carr soutient l'idée que le film de Bille August « briefly and implicitly evokes Holocaust imagery while ostensibly remaining faithful to the text » (52). Carr identifie un certain nombre de codes qui définissent un film de l'Holocauste. Ses codes incluent « duration, colour (or lack thereof), and [...] certain thematic motifs in the plotting of the story » (56). Il signale que le film dure plus de deux heures, ce qui montre l'importance du sujet, comme d'autres films qui parlent de l'Holocauste : *La Liste de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) qui dure 195 minutes, et *Le Pianiste* (*The Pianist*,

2002), qui dure 150 minutes. En ce qui concerne la couleur Carr note qu'August utilise « a grainy, high-contrast and washed out image to denote Valjean's harsh prison labor » où le « blue tint [...] connotes the image of the black and white photograph » (Carr 56) (Fig. 13). Il remarque que cette technique se voit aussi dans les vidéos que les Alliés ont filmées il y a cinquante ans. Ce même sentiment se voit aussi dans le film *La Liste de Schindler* qui « recalls the same photographic stock through its use of black and white photography » (56). Les thèmes narratifs que Carr identifie dans le film sont le travail dans les prisons, l'identification par le tatouage chiffré et le passeport jaune. En observant les faits relevés par Carr, le film de Bille August peut se lire comme un texte qui répète l'Histoire, et non seulement le texte.



Figure 13: Le travail à la prison

En lisant le roman, le lecteur contemporain peut associer certains éléments comme l'évocation de l'Holocauste. Dans son article, Carr évoque le travail en prison et le tatouage des nombres pour l'identification des prisonniers comme des similarités entre le

roman et la période historique. Il y a aussi le passeport jaune qui rappelle l'image de l'étoile jaune, la marque d'identification des Juifs. Ce ne sont pas seulement les références historiques qui peuvent être interprétées, il y a un autre niveau de transtextualité dans le film de Bille August. Le lien à l'Holocauste peut se faire à travers l'acteur Liam Neeson. Neeson, qui joue le rôle de Valjean, a aussi joué le rôle d'Oskar Schindler, un industriel allemand qui a sauvé des Juifs promis à la mort, dans le film *Liste de Schindler* qui est une adaptation du roman de Thomas Keneally. Dans le film, Schindler fait travailler les Juifs dans son usine pour qu'ils ne soient pas envoyés aux camps. Par cet acte il montre sa vertu, son âme. Pareillement à Valjean, il ouvre une usine, donne du travail aux citoyens, et fait prospérer la ville et améliorer les conditions de vie de ses habitants. Les deux sont des représentants de la bonté. Par sa ressemblance, non pas physique, mais morale, le personnage de Valjean peut être considéré comme celui d'Oskar Schindler.

Pour les spectateurs qui n'ont pas lu le roman, l'adaptation de Bille August leur donne une version de l'histoire, mais ce n'est pas la vraie histoire. Le film s'ouvre avec le paratexte « Based on the novel *Les Misérables* by Victor Hugo », mais c'est trompeur. La longueur du film ne permet pas aux réalisateurs de tout montrer, mais le problème avec le film d'August n'est pas l'élimination de certains éléments du roman, mais la façon dont certains éléments sont retravaillés pour plaire aux spectateurs contemporains. Ceux qui ont vu le film peuvent penser qu'il y a une histoire d'amour entre Valjean et Fantine dans le roman, mais le narrateur n'a pas écrit cette intrigue-là. De plus,

l'adaptation littérale du roman permettra encore aux spectateurs d'interpréter l'histoire d'après leur propre compréhension. Ils sont libres de décoder ce qu'ils voient. De cette manière, Steve Carr trouve que le visuel de Bille August ressemble aux éléments qui rappellent l'Holocauste. Son interprétation du film de Bille August n'est pas sans précédent, car même Lelouch a retravaillé le roman et l'a transposé au XX^e siècle, pendant la Deuxième Guerre Mondiale. À la fin, les deux styles des adaptations réussissent à montrer la même histoire, mais encore chacune à sa manière.

Conclusion

L'étude de l'adaptation restera un domaine qui provoquera toujours des discussions. Les premières études de l'adaptation, qui présupposaient une relation très étroite entre le texte écrit et le film/l'œuvre dérivée du texte, ne sont plus adéquates pour l'analyse critique de l'adaptation. Ces discours qui mettent en valeur l'honnêteté, l'authenticité et la fidélité des adaptations cinématographiques reflètent une vision démodée. L'adaptation englobe de multiples connotations. Ces connotations correspondent aux connaissances individuelles de chaque spectateur. Chaque personne forme son propre point de vue sur les films qui s'inspirent des textes. Il existe plusieurs styles d'adaptation, différentes approches, différentes raisons de faire ce travail. Linda Hutcheon étudie cette problématique dans son livre *A Theory of Adaptation* où elle présente deux catégories principales de l'adaptation. Hutcheon introduit l'idée de l'adaptation soit comme produit soit comme processus. La première de ces deux catégories inclut les adaptations qui représentent plus fidèlement le texte et la deuxième comprend les adaptations qui prennent une certaine liberté artistique. Pour ceux qui s'intéressent à l'adaptation comme processus, le film ne doit pas ressembler au roman. Les différences entre les deux peuvent se créer par rapport au temps, au lieu et aux personnages. Ces adaptations montrent une autre dimension du roman par la transformation. Ainsi, l'adaptation peut être très différente du texte original, mais il y a des échos du texte original. Ces échos sont des éléments intertextuels. Comme Genette l'affirme, aucun texte n'est, en fait, un texte « original » ; les textes sont des assemblages de citations, de références qui sont tirées des textes qui les ont précédés. Par conséquent,

la notion de l'auteur comme maître de son œuvre n'existe plus, comme le note Barthes. L'écrivain est comme un tisseur qui mêle différents textes pour construire une nouvelle histoire. Enfin, l'intertextualité peut être considérée comme la base de chaque adaptation.

Dans cette thèse le travail de l'adaptation a été étudié dans deux films, tous les deux s'inspirant du même roman. Ces deux films qui reprennent le roman *Les Misérables* démontrent les façons différentes dont la même histoire peut être racontée. Bille August a créé une adaptation qui reprend le texte hugolien et le répète. Le film résume les points culminants de l'histoire avec la plus grande concentration sur la relation Jean Valjean-Inspecteur Javert. Puis, il y a le long métrage de Claude Lelouch, qui ne ressemble pas beaucoup au roman. Le roman y sert de point de départ. Son interprétation présente une transposition complète de l'histoire du XIX^e au XX^e. Le film de Lelouch atteint un autre niveau, et son histoire dépasse les nuances du roman. Le film de Lelouch reprend le grand thème, la misère, et il transpose ce thème à une autre époque. Comme le film n'est pas une adaptation « traduite » du roman, Lelouch se sert de plusieurs passages et fragments du récit pour dévoiler les liens entre l'histoire originale et son scénario. Par exemple, la sortie de Valjean de la prison, la chute de Fantine, la vie de Cosette chez les Thénardier, sont des histoires qu'il trouve pertinentes dans la représentation des deux époques. Le film de Lelouch ressemble à un collage de textes, de citations, devenant l'exemple d'une œuvre tissée. Le film de Lelouch est un bon exemple d'une adaptation qui a transformé le texte original alors que le film de Bille August essaie de représenter l'écrit à travers le visuel.

Le domaine de l'adaptation change. Nous pouvons dire qu'aujourd'hui l'adaptation est devenue un travail plus collaboratif entre les écrivains, les réalisateurs et les scénaristes. Aujourd'hui, certains romans populaires et contemporains sont réécrits en scénarios par leurs auteurs mêmes. Par exemple, l'écrivain anglais Nick Hornby a écrit le scénario de son roman *Fever Pitch (Carton jaune)*. Évidemment, cette approche ne marche pas toujours. Pour les auteurs qui sont décédés, c'est un inconnu qui réécrit l'histoire pour le film et qui donne son interprétation du récit. Parfois, les auteurs sont intégrés au processus même s'ils ne travaillent pas sur le scénario. Par exemple, une adaptation récente d'un roman de Kazuo Ishiguro a été écrite par son ami Alex Garland. Kazuo Ishiguro est un des producteurs exécutifs du film, mais en parlant du scénario il disait dans une interview : « I wouldn't want to try to adapt something of my own. It would be like going back to school and doing all my exams again » (Macdonald). Écrire un scénario est réécrire le roman, et ce travail est répétitif. Ces collaborations sont exceptionnelles, car elles montrent que certains auteurs n'ont pas peur que leurs récits reçoivent une autre vie, que leurs idées soient personnalisées et concrétisées par d'autres.

Chaque adaptation est unique et elle est une représentation des conditions dans lesquelles elle est produite. Par exemple, l'adaptation américaine des *Misérables* en 1935 montre la conséquence de la dépression de 1929. Martin Barnier note que « Zanuck [le producteur] veut clairement un parallèle avec la grande dépression qui sévit [...] aux Etats-Unis » (41). Dans le roman il voit que le thème est universel et qu'il s'applique à la

situation, « un homme qui vole un morceau de pain s'il est obligé de le faire pour nourrir ses enfants – c'est un thème aujourd'hui » (41). Ainsi, en examinant les adaptations il est nécessaire de voir les choses avec un point de vue plus large, non pas limiter le film (l'adaptation) à un objet dont l'existence dépend uniquement du roman. Certaines histoires sont éternelles ; elles peuvent se lire et se relire. En outre, avec le temps, elles se développent, se modernisent, progressent. Par exemple, la série télévisée *Sherlock* de la BBC est une modernisation des histoires d'Arthur Conan Doyle. Ce sont les mêmes récits, sauf que maintenant, le détective Holmes vit au XXI^e siècle et il mène ses enquêtes en utilisant la technologie qui existe aujourd'hui. Il est peut-être difficile pour certains lecteurs d'accepter des changements dans les adaptations, mais une adaptation ne doit pas être le simple reflet du roman. Les lecteurs ne doivent pas avoir peur des adaptations, car rien ne peut remplacer le texte original. L'écrit et le visuel sont deux arts différents et dans les deux il y a des limites dans leur production. Ainsi, le roman et le film ne peuvent pas se remplacer l'un l'autre. Mais, ils peuvent se compléter. Par exemple si dans le roman le narrateur dit que les personnages dansent et que le narrateur ne dise pas autre chose, c'est au réalisateur d'insérer cette pièce de musique dans le film, mais laquelle ? Ce sont les petites nuances auxquelles le lecteur ne pense pas, mais qui existent toujours. Les trous incomplets existent dans les œuvres écrites ainsi que dans les films, mais jusqu'à présent ce sont les films qui éclairent ces lacunes.

Certainement, les adaptations ne vont pas disparaître du cinéma ou de la télévision. Même si, c'est le cas des *Misérables*, il existe un grand nombre de films

réalisés à partir du même roman, il y aura toujours un travail d'adaptation à faire dans la production. À Hollywood, il est question d'une autre adaptation du roman *Les Misérables*. Cette fois-ci, c'est l'adaptation de la comédie musicale *Les Misérables* qui a été jouée à Broadway et ailleurs dans le monde. Ce sera une grande production, car le bruit court que l'acteur australien Hugh Jackman pourrait interpréter le rôle de Jean Valjean et que le film serait réalisé par Tom Hooper, le réalisateur anglais (le réalisateur du *Discours d'un roi*) (Reuters). On sait peu de détails concernant cette nouvelle adaptation, mais elle sera sans doute une œuvre qui reflétera le style et l'esthétique de Tom Hooper (il cherche l'effet du réel dans le visuel). Mais, rien d'autre n'est dit sur le scénario. Donc, jusqu'à présent, onze ans sont passés entre l'adaptation de Bille August et celle à venir de Tom Hooper. En outre, XXI^e siècle continue à vivre des moments miséreux – des guerres, l'effondrement économique. Donc, il reste à voir quelles sortes de références seront visibles dans la nouvelle adaptation.

Appendice A - Le résumé du film de Claude Lelouch

Le film *Les Misérables* de Claude Lelouch est un amalgame d'histoires différentes. Le film commence par une scène du roman où Jean Valjean demande pardon au jeune homme à qui il a volé de l'argent. Puis la scène change : c'est le réveillon ; les gens dansent et fêtent l'arrivée du nouveau siècle. Pendant la fête, un homme, dénommé Henri Fortin, vient chercher son maître, le comte. Le comte s'enfuit avec Henri, son chauffeur, parce que la police le cherche. Lorsque le comte et Henri s'arrêtent pour remplacer un pneu, le comte se tue. Henri, choqué, s'en va en prenant le fusil et le portefeuille du comte. En même temps un policier sort de la forêt et accuse Henri du meurtre. Henri est accusé et il est mis en prison.

Henri a une femme, Catherine, et un fils, Léopold, dénommé Henri. Les deux quittent Paris et arrivent en Bretagne. Là, la femme cherche du travail et elle est engagée comme bonne dans une auberge. Les conditions dans lesquelles ils vivent ne sont pas les meilleures, mais ils survivent. La femme fait la connaissance du curé et de son « fils. » Le fils essaie de séduire Catherine. En prison, Henri Fortin père fait la connaissance d'un prisonnier dénommé Toureiffel. Henri ne sait ni lire ni écrire. Il demande donc à Toureiffel d'écrire des lettres à sa femme. Leur attachement devient de plus en plus fort et enfin, les deux montent un plan pour s'enfuir. Ils soudoient un policier et pour payer le pot-de-vin, la femme d'Henri doit se sacrifier. Elle se coupe les cheveux et elle se prostitue. Henri et Toureiffel ne réussissent pas à s'évader. Toureiffel abandonne la fuite et Henri se tue quand il voit que c'était un piège. Quand Catherine reçoit la lettre qui

annonce la mort de son mari, elle se suicide. Enfin, Henri fils, orphelin, est élevé par les Thénardier, les aubergistes.

L'histoire avance de quelques années. C'est presque la fin de la première guerre mondiale, Henri Fortin a vingt-trois ans et il est boxeur. Son entraîneur, Monsieur Thénardier, l'exploite pour faire de l'argent puisqu'Henri est analphabète. Henri gagne le titre de champion de France des poids moyens et il arrête de faire de la boxe. En même temps, une autre histoire est introduite. Un homme va au ballet où il regarde une scène des *Misérables*. Après la performance, la danseuse vient le voir et elle le remercie de ses compliments. Treize ans ont passé. C'est la deuxième guerre mondiale. Henri Fortin a un camion et son propre commerce ; il travaille comme déménageur. Pendant un déménagement, Henri montre sa force quand il soulève un piano pour sauver deux hommes. Il reçoit le surnom « Jean Valjean » et à cause de cela il cherche le roman *Les Misérables* pour en savoir plus sur Jean Valjean.

L'histoire sera maintenant celle de la famille Ziman. Il y a la ballerine, Elise, et l'époux, André. La femme ne peut plus danser parce qu'elle est juive. Les deux décident donc de s'échapper avec leur fille, Salomé. Henri Fortin est leur déménageur et pendant le transport il leur demande s'ils peuvent lui lire le roman *Les Misérables*. Henri apprend le malheur et la misère de Jean Valjean ainsi que ceux des autres personnages. Cette même misère suit les personnages du film de Claude Lelouch. Henri entre dans la Résistance. Salomé est envoyée au couvent. Elise Ziman est envoyée à un camp de

concentration. Enfin, André Ziman est captif chez les Thénardier du XX^e siècle, mais il se libère à la fin. La famille Ziman est réunie et Henri Fortin se trouve parmi eux. À la fin, une histoire malheureuse et épouvantable se termine par un heureux dénouement.

Appendice B - Le poème

J'ai vu une Fantine
Qui étendait là-haut
Sa robe nébuleuse
Aux Crête de Bariound.
Un serpent la suivait,
De la couleur de l'arc-en-ciel,
Et sur les rocs elle venait
Vers la cime du Castel,
Comme une fleur de clématite,
Comme neige du col
Elle passait sur la côte,
Sans appuyer au sol.
J'avais perdu ma brebis ;
La Fantine me dit :
Viens avec moi sur la colline ;
Et je la trouvai là.

Le poème est cité dans l'article « De Fantine aux Vaudois d'Arras » de Jean Gaulmier,
86.

Ouvrages cités

- « Adaptation. » *Le Robert Micro*. 2nd ed. 1998. Print.
- « Bille August. » *Internet Movie Database*. Amazon.com, n.d. Web. 16 mars 2011.
- « Claude Lelouch. » *Internet Movie Database*. Amazon.com, n.d. Web. 23 nov. 2010.
- « Dériver. » *Larousse*. Web. 15 mai 2011.
- « *Les Misérables*. » *Internet Movie Database*. Amazon.com, n.d. Web. 23 nov. 2010.
- « *Les Misérables*. » *Rotten Tomatoes*. Flixster, n.d. Web. 25 nov. 2010.
- « *Les Misérables*. » *uniFrance*. uniFrance, n.d. Web. 25 nov. 2010.
- Les Misérables*. Dir. Claude Lelouch. Perf. Jean-Paul Belmondo. TF1Video, 1995.
DVD.
- Les Misérables*. Dir. Bille August. Perf. Liam Neeson. TriStar Pictures, 1998. DVD.
- Bach, Max. « Critique et Politique : La Réception des *Misérables* en 1862. » *PMLA*.
77.5 (1962) : 595-608. *JSTOR*. Web. 12 avril 2011.
- Barnier, Martin. « *Les Misérables* de Raymond Bernard (1933) et de Richard
Boleslawski (1935) dans leurs contextes de production français et américain. »
L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres. Dir. Delphine
Gleizes. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 35-46. Print.
- Barthes, Roland. « De l'œuvre au texte. » *Roland Barthes œuvres complètes*. Ed. Eric
Marty. Vol. 2. Paris : Seuil, 1993. 1211-1217. Print.
- _____. « La Mort de l'auteur. » *Roland Barthes œuvres complètes*. Ed. Eric Marty.
Vol. 2. Paris : Seuil, 1993. 491-5. Print.

_____. « Texte (théorie du). » *Roland Barthes œuvres complètes*. Ed. Eric Marty.

Vol. 2. Paris : Seuil, 1993. 1677-89. Print.

Boussinot, Roger, dir. « Adaptation. » *L'Encyclopédie du cinéma*. Paris : Bordas, 1967.

Print.

Burke, Sean. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes,*

Foucault and Derrida. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. Print.

Carr, Steven Alan. « The Holocaust in the text: Victor Hugo's *Les Misérables* and the

allegorical film adaptation. » *Film Criticism* 27.1 (2002): 50-65. *Academic*

OneFile. Web. 13 avril 2011.

Chanois, Jean-Paul Le. « Pourquoi j'ai tourné *Les Misérables*. » *Europe*. 40:394/395

(1962) : 163-175. *ProQuest*. Web. 26 mai 2011.

Chatrier, Jean-Philippe. *Les Misérables : un film de Claude Lelouch librement adapté de*

Victor Hugo. Paris : Robert Laffont, 1995. Print.

Drouet, Guillaume. « Cosette retournepeau. » *Littérature*. 143.3 (2006) : 94-113.

CAIRN. Web. 2 mai 2011.

Dubois, Jacques. « L'affreux Javert. » *Hugo dans les marges*. Ed. Lucien Dällenbach et

Laurent Jenny. Genève : Editions Zoé, 1985. Print.

Ellis, John. « The Literary Adaptation. » *Screen* 23.1 (1982) 3-5. Print.

Ernout, Alfret et Alfred Meillet. « Texō. » *Dictionnaire étymologique de la langue*

latine. 1932. Paris : Klincksieck, 2001. Print.

Gaulmier, Jean. « De Fantine aux Vaudois d'Arras. » *Centenaire des Misérables 1862-*

1962 : Hommage à Victor Hugo. Strasbourg : 1962. 85-94. Print.

- Gauthier, Christophe. « La fortune critique des adaptations cinématographiques de Victor Hugo (1913-1934). » *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*. Dir. Delphine Gleizes. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 17-33. Print.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. Print.
- Giddings, Robert, Keith Selby et Chris Wensley. *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. New York : St. Martin's Press, 1990. Print.
- Gleizes, Delphine, dir. *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2005. Print.
- Graham, Allen. *Intertextuality*. London : Routledge, 2000. Print.
- Guidez, Guylaine. *Claude Lelouch*. Cinéma d'aujourd'hui 72. Vichy : Seghers, 1972. Print.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. 1862. Introd. Marius-François Guyard. 2 vols. Paris : Garnier Frères, 1963. Print.
- Hugo, Victor. *William Shakespeare. Œuvres Complètes de Victor Hugo, t. II, Philosophie*. Paris, 1882. Print.
- Huguet, Edmond. *La Couleur, la lumière, et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris : Hachette, 1905. Print.
- Hunt, H.J. « Le sens épique des *Misérables*. » *Centenaire des Misérables 1862-1962 : Hommage à Victor Hugo*. Strasbourg : 1962. 127-138. Print.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006. Print.

Imhoff, Guy F. « Jeux d'ombre et de lumière dans *Les Misérables* de Victor Hugo. »

Nineteenth-Century French Studies. 29.1 (2000) : 64-77. Print.

Kit, Borys. « Hugh Jackman eyes *Les Misérables* film. » *Reuters*. 15 June 2011. Web.

21 juin 2011.

Knapp, Bettina. « Victor Hugo : What the Mouth of Darkness Says. » *L'Esprit Créateur*.

16.3 (1976) : 178-197. Print.

Konigsberg, Ira. « Adaptation. » *The Complete Film Dictionary*. New York : Penguin

Reference, 1997. Print.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè: Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. Print.

Lejeune, Philippe. *L'ombre et la lumière dans les Contemplations de Victor Hugo*. Paris

: Les Lettres modernes, 1968. Print.

Lev, Peter. *Claude Lelouch, Film Director*. New Jersey : Associated University Presses,

1983. Print.

Levy, Emanuel. « *Les Misérables*. » *Variety*. 26 avril 1998. Web. 31 jul. 2011.

Macdonald, Moira. « Novelist Kazuo Ishiguro on the film adaptation of *Never Let Me*

Go. » *The Seattle Times*. 2 Oct. 2010. Web. 13 jul. 2011.

Marie, Michel. *The French New Wave : an artistic school*. Trans. Richard Neupert.

London : Blackwell, 2003. Print.

Montégut, Emile. « *Les Misérables* par M. Victor Hugo. » *La Revue des deux mondes*.

39 (1862) : 119-142. *Bibliothèque nationale de France*. Web. 28 avril 2011.

Moore, Olin H. « How Victor Hugo Created the Characters of Notre-Dame de Paris. »

PMLA. 57.1 (1942) : 255-274. *JSTOR*. Web. 1 mai 2011.

- Papin, Renée. « Un Roman de la lumière. » *Europe*. 40.394 (1962) : 21-38. *ProQuest*.
Web. 26 mai 2011.
- Perrault, Charles. « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. » *Contes des fées*. Ed.
Illustrée. Henry Emy. Paris : Delarue, 1867. 51-63. Print.
- Ricatte, Robert. « Hugo et ses personnages. » *Victor Hugo : Les Misérables*. Ed. Guy
Rosa. Paris : Klincksieck, 1995. 84-103. Print.
- Richard, Jean-Pierre. « Petite lecture de Javert. » *Victor Hugo : Les Misérables*. Ed.
Guy Rosa. Paris : Klincksieck, 1995. 143-155. Print.
- Roman, Myriam et Marie-Christine Bellosta. *Les Misérables, roman pensif*. Paris :
Editions Belin, 1995. Print.
- Roos, Jacques. « Le Thème de la régénération dans *Les Misérables*. » *Centenaire des
Misérahles 1862-1962 : Hommage à Victor Hugo*. Strasbourg : 1962. 198-205.
Print.
- Sadoul, Georges. « Victor Hugo et le cinéma. » *Europe*. 30.74 (1952) : 229-238.
ProQuest. Web. 26 mai 2011.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin,
2008. Print.
- Saurat, Denis. « *Les Misérables*. » *Europe*. 30.74 (1952) : 134-138. *ProQuest*. Web.
26 mai 2011.
- Savy, Nicole. « Cosette : un personne qui n'existe pas. » *Lire Les Misérables*. Comp.
Anne Ubersfeld et Guy Rosa. Paris : Jose Corti, 1985. 173-190. Print.

Silva, Odile. « Traduire Hugo : *Les Misérables* au Portugal. » *Revue de littérature comparée*. 3.311 (2005) : 293-300. *Cairn*. Web. 4 avril 2011.

Solntsev, Nicolas. « *Les Misérables* en Russie et en U. R. S. S. » *Europe*. 40.394 (1962) : 197-200. *Proquest*. Web. 13 avril 2011.

Webb, Patricia A. « Nodier, Hugo and the Concept of the Type Character. » *The French Review*. 45.5 (1972) : 944-953. *JSTOR*. Web. 1 mai 2011.