

Mireille Gamel : *L'Homme qui rit* à l'écran : Du bon usage de l'infidélité

Communication au Groupe Hugo du 26 avril 2003.

Ce texte peut être téléchargé au format [pdf](#)

Dea dit à Gwynplaine dans *L'homme qui rit* : “Voir, cela cache”^[1]. Si l'on reconnaît là un thème récurrent chez Hugo et même depuis l'Antiquité, qui fait de la cécité symbolique une condition de la voyance, on peut se demander ce qui a pu pousser le cinéma à tenter une transposition visuelle d'un texte où s'affirme aussi clairement la vanité du visible, d'un roman dont Hugo précise aussi que “c'est un drame qu'on ne peut pas jouer”.

Il y a pourtant eu quelques cinéastes pour affronter le défi. Les adaptations cinématographiques de *L'homme qui rit* sont certes moins nombreuses que celles des *Misérables* ou de *Notre-Dame de Paris*, mais elles présentent un intérêt pour l'étude du travail d'adaptation, par la difficulté même de l'entreprise et par la diversité de leur style.

Le corpus des adaptations de *L'homme qui rit* se compose donc de quelques films que nous présenterons rapidement selon le degré de référence au roman de Hugo qu'ils affichent.

La première catégorie comporte deux films qui mentionnent au générique le nom de Hugo et qui disent explicitement être des adaptations :

Le premier s'intitule *The man who laughs*, il est de l'allemand Paul Leni, décorateur de théâtre puis cinéaste dans les années 20, qui a émigré aux Etats Unis en 1926. L'adaptation qu'il a faite de *L'homme qui rit* date de 1928 et fut produite par les studios Universal, spécialisés très tôt dans le film d'épouvante. Ce cadre générique a son importance, on le verra. Le film de Leni a été longtemps invisible. Le fait qu'il date de la fin de l'époque du muet a sans doute joué en sa défaveur. Il vient néanmoins d'être restauré et a été assez largement diffusé pendant l'année du Bicentenaire. Il est sorti en salle à Paris en mars 2003.

Le deuxième s'intitule *L'Homme qui rit*, il a été réalisé par Jean Kerchbron pour la télévision, et diffusé en trois épisodes sur la 2^e chaîne en novembre et décembre 1971. Chacun des épisodes porte un titre, deux sont empruntés à Hugo : “Les comprachicos” et “Par ordre du roi”; mais le deuxième épisode a un titre qui ne vient pas du roman : “Les grands de ce monde”, formule où le démonstratif est sans doute signifiant. Jean Kerchbron, est assurément un des réalisateurs qui ont le plus adapté Hugo, si l'on excepte Albert Capellani dans les années 10, et son oeuvre commence à sortir de l'oubli grâce au travail fait par Arnaud Laster avec le CRDP. Jean Kerchbron vient de mourir (en février 2003) et cet exposé se veut aussi un hommage à sa mémoire.

Bien d'autres films entretiennent avec *L'homme qui rit* de Hugo des rapports plus lointains.

La deuxième catégorie serait celle de ce véritable cas tératologique qu'est *L'uomo che ride* de Sergio Corbucci, sorti en 1965. Certes le titre italien et le titre de la version américaine, *The man who laughs*, semblent en faire une adaptation au sens plein du terme, mais il est significatif que ni le nom de Hugo, ni la moindre référence explicite au roman ne figurent au générique. D'ailleurs le titre de la version française est différent : *L'imposture des Borgia*. Est-ce là de la prudence? Le lien de ce film avec le roman de Hugo étant extrêmement ténu, c'est possible. C'est malheureusement la seule adaptation de *L'homme qui rit* que la télévision, Canal + exactement, a jugé bon de diffuser lors du Bicentenaire.

Une troisième catégorie se dessine avec, en 1988, le *Batman* de Tim Burton, qui se dit officiellement inspiré par *L'homme qui rit*, ou plus exactement par l'adaptation de Paul Leni, pour le personnage du Joker. On a là un cas d'adaptation de deuxième génération, en quelque sorte.

Pour le reste, signalons simplement quelques traces, sur lesquelles il faudrait se pencher davantage :

Au tout début, il y aurait eu une adaptation autrichienne de Julius Herska, intitulée *Das Grinsende Gesicht*, datée de 1921, dont il ne reste apparemment qu'une affiche qu'a dénichée Delphine Gleizes.

Il est possible également qu'il existe un scénario d'Abel Gance qui n'aurait jamais été tourné.

A. Laster signale un projet de film de Raymond Bernard en 1928 et une réalisation britannique de 1935

Enfin il y aurait un travail considérable à faire, pour analyser comment Hugo a sans doute influencé de nombreux films qui ne revendiquent pas cette paternité, mais qui manifestement reprennent des motifs et des archétypes hugoliens. En ce qui concerne *L'homme qui rit*, on peut penser en particulier à toute une série de films qui exploitent le thème du visage fixe.

*

Je me suis prudemment abstenue jusqu'ici de classer les films selon le critère de la « fidélité » au roman, parce que je ne crois pas que la notion soit suffisamment éclairante pour comprendre ce qui se passe quand la machine cinématographique se lance dans l'adaptation d'un auteur tel que Hugo. De plus, le seul critère de la fidélité ne permet pas de bien définir ce qui fait la valeur d'une adaptation. Je dirai donc quelques mots de ce problème avant d'aborder l'étude de cas concrets.

On admet généralement, quand il s'agit d'œuvres comme celle de Hugo, que l'adaptation cinématographique s'accompagne obligatoirement d'une perte d'information par rapport à l'œuvre romanesque. C'est pourquoi on étudie souvent les coupes opérées par les films. Mais partir de ce principe, c'est admettre qu'on sera toujours déçu par les adaptations qui ne seront, au mieux, que de bons condensés.

On peut avoir cependant un autre point de départ si l'on considère qu'une bonne adaptation est tout de même capable, sinon de fidélité à l'œuvre source, du moins d'un certain respect de son esprit. C'est ainsi qu'André Bazin invite à chercher “non pas l'équivalence des signes et des formes, mais l'équivalence du sens des formes”^[2] ; cette recommandation est en fait, pour lui, une façon de définir ce qui constitue une bonne

adaptation et vise à redonner ses lettres de noblesse à une catégorie de films souvent méprisée. Mais, là encore, on se résigne à admettre que même l'intelligence de l'esprit ne rendra jamais compte du tout de l'œuvre qu'on adapte, parce qu'il y manquera précisément le foisonnement de la forme. C'est un peu la critique que fait Jean Mitry à l'un des films dont il sera question ici, celui de Paul Leni, auquel il reproche, malgré sa qualité, de ne pas rendre "le style épique de Hugo", ni sa "richesse verbale".¹³¹

Pour éviter cet a priori négatif, on peut emprunter à André Bazin une autre formule, celle de "respect créateur", oxymore qui a le mérite d'indiquer que, dans ce domaine, le seul respect ne suffit pas et que la création est nécessaire, et même que le respect n'est possible que dans la création. On dira alors qu'une bonne adaptation est celle qui est capable de "réactualiser" les significations du texte. L'adaptation idéale serait celle qui résulterait de la convergence de deux consciences, la deuxième dans le temps réactualisant la première : ainsi Shakespeare se réincarnant chez Welles, ou Maupassant chez Renoir, exemples de réussites du travail d'adaptation, selon Bazin, parce que s'y produit, dit-il, "la réfraction d'une œuvre dans l'esprit d'un autre créateur".

Cette "réfraction" suppose que l'adaptation ne sera pas qu'une illustration, mais plutôt la réincarnation de certains éléments de l'œuvre source dans des formes nouvelles. Il y a là un aspect important pour l'analyse : dans une adaptation de Hugo en effet, tout ne vient pas de Hugo; de nombreuses séquences, le choix de certains motifs trouvent leur origine dans d'autres lieux, qui relèvent en grande partie de l'intertextualité filmique, des problématiques du réalisateur et des producteurs et de l'horizon d'attente du public.

Mais, dans un tel cadre, la frontière est flottante entre les exemples précédents et des films qui s'accordent toute liberté par rapport au sujet qu'ils adaptent. Dans certains cas, le lien avec l'œuvre source n'est plus que l'emprunt de quelques motifs recomposés autrement. C'est le cas du film de Corbucci. Peut-on encore parler ici d'adaptation? Ne vaudrait-il pas mieux dire qu'on a affaire alors, comme on le fait par ailleurs, à des phénomènes d'intertextualité, de citation, d'influence?

L'objet de l'étude qui va suivre laissera volontairement de côté ces cas limites, pour se concentrer sur les deux *Homme qui rit*, qui se présentent explicitement comme des adaptations du roman de Hugo, celui de Leni et celui de Kerchbron. Deux raisons justifient cette restriction.

La première est que, bien qu'ils suivent d'assez près l'intrigue du roman, ces deux films ont ceci de remarquable qu'ils contredisent tous deux la première évidence énoncée plus haut : ils ne se bornent pas à retrancher des épisodes, ce que tout le monde trouve normal, mais ils ajoutent, dès le départ, une scène inexistante dans le roman. Ce sont ces scènes qui nous serviront de fil d'Ariane pour explorer comment les deux films interprètent Hugo. Je tenterai de montrer par là que c'est peut-être grâce à ces "infidélités" qu'ils parviennent à retrouver certains des sens du roman. Cela illustrerait assez bien la notion de "respect créateur" évoquée plus haut.

L'autre raison qui m'a conduite à me limiter à ces deux films tient au contenu des ajouts : très curieusement, alors que le deuxième réalisateur ne connaissait pas l'adaptation du premier, les scènes ajoutées proposent un motif assez semblable dans les deux cas.

*

Leni

Le film débute par une séquence ajoutée, qui constitue une sorte de genèse explicative des malheurs de Gwynplaine. On y voit en effet le roi Jacques II et son bouffon Barkilphedro apprendre à lord Clancharlie père, revenu d'exil pour retrouver son enfant, que celui-ci a été livré aux comprachicos qui l'ont défiguré en fendant sa bouche en un rire permanent. Le lord est condamné à mourir par le supplice de la "Dame de fer", sorte de sarcophage intérieurement hérissé de pointes dans lequel le condamné est enfermé vivant. Rien de tel dans le roman et on est en droit de s'interroger sur l'utilité de cette scène dont la narration aurait fort bien pu se passer.

Mon hypothèse est que cette scène dépasse largement la seule fonction narrative et qu'elle est intimement liée à ce que le film signifie, en jouant le rôle d'une situation archétypale; la façon dont elle est filmée, mise en espace, aura en effet des répercussions sur la suite, par tout un système d'analogies et d'oppositions dans la manière d'organiser l'espace de l'action.

I - Le changement d'espace

On a pu remarquer qu'après que le roi a donné l'ordre aux gardes d'enfermer lord Clancharlie dans la "Dame de fer", une cloison se referme sur la scène comme une sorte de volet optique qui se déplace latéralement, tandis que le roi et Barkilphedro se replient en avant de cette cloison, en reculant au premier plan. Leur expression épouvantée surprend d'autant plus qu'ils avaient jusque là fait preuve d'un humour cruel et sadique. L'étrangeté tient aussi au fait que ce lieu où nous étions entrés par l'ouverture d'un rideau se referme, exactement au même endroit, par un mur coulissant, comme s'il s'agissait de signifier que nous changeons d'espace.

Cette impression se confirme dans la scène suivante qui montre l'enfermement du lord dans la "Dame de fer". Le plan en effet nous donne donc à voir, à nous spectateurs, ce qui ne peut pas être vu des personnages; cet aspect est souligné par l'étrangeté de l'atmosphère et par l'absence de décor ainsi que par la façon de cadrer qui prive l'objet central (la Dame de fer) de repères spatiaux et par le mouvement de l'objectif qui semble faire émerger cet objet de nulle part. Quand, dans le même plan, lord Clancharlie vient se placer debout dans le sarcophage, dont deux hommes referment les couvercles comme des portes, la scène est filmée en contre-plongée, ce qui achève de brouiller les axes spatiaux au point qu'on ne sait si le supplicié est debout ou couché. La séquence se clôt ainsi sans autre explication ni prolongement explicite.

Isolée au début par le volet coulissant, isolée par sa facture très différente du reste du film et isolée enfin, par une ellipse, de la séquence suivante (l'embarquement des comprachicos qui vont abandonner Gwynplaine), la scène de la "Dame de fer" semble située hors espace et donc un peu hors temps : comme c'est le père qui est supplicié, on peut déjà prévoir que la scène fonctionne comme un mythe des origines.

A. Difficulté cinématographique du visage de Gwynplaine

La première justification de l'ajout de cette séquence tient sans doute à la différence de fonctionnement du verbal et du visuel. La transposition à l'écran du visage de Gwynplaine paraît en effet impossible : comment incarner un visage qui est un "naufrage"¹⁴¹, une face qui est

une “disparition^[51]”, une figure qui est un “évanouissement”^{>5} ? Le texte dit que tout cela constitue pour Gwynplaine un “faux lui-même”^{>5}, et que le problème d’un tel visage est que “le dehors ne dépend pas du dedans”^[61]. Hugo ruine ainsi par avance toute la force d’expressivité du visage qui est une des fiertés du métier d’acteur. Ce sera néanmoins un des phénomènes caractéristiques d’une partie du cinéma que de prôner l’inexpressivité, comme le démontre l’effet Koulechov par exemple.^[71]

Or, chez Leni, on est frappé par le fait que le visage de l’acteur qui joue Gwynplaine, Conrad Veidt, n’est pas vraiment épouvantable. Les vrais monstres avaient pourtant déjà fleuri au cinéma et il eût été facile au maquilleur de défigurer bien davantage son “Homme qui rit”. On avait déjà fabriqué des Nosferatu, des fantômes ou des Quasimodo tout à fait hideux. Lon Chaney avait fait le succès du *Bossu de Notre Dame* de Worstley en 1923, succès qui avait dû jouer en faveur du projet d’adaptation d’un nouveau roman de Hugo. Les prouesses de maquillage monstrueux et les horribles métamorphoses de cet acteur étaient tellement célèbres et appréciées qu’on disait de lui à Hollywood : “Si vous voyez une araignée, ne l’écrasez pas, c’est peut-être Lon Chaney”.

1 - Dissociation des affects

Malgré le goût dominant donc, il semble que Leni, ait tenu à donner une figure à peu près humaine à son “homme qui rit”. Comme me l’a fait remarquer Guy Rosa, cela s’explique sans doute en partie par la complexité du personnage de Hugo qui doit à la fois terrifier, faire rire et inspirer de l’amour. Si cette multiplicité de sentiments est envisageable dans un roman qui n’est fait que de mots, cela paraît vite impossible au cinéma pour la simple raison que, contrairement à Dea, le spectateur, lui, voit Gwynplaine. Le fait d’incarner le personnage dans une forme visible compromet la pluralité des effets que son visage est censé produire. La séquence initiale trouverait peut-être là une explication, la nécessité de décomposer les différents affects provoqués par le personnage de Gwynplaine. D’ailleurs c’est le même acteur qui joue les deux rôles. Ainsi l’horreur serait renvoyée dans le passé, dans le monde du père, puisque c’est lui qui subit le supplice qui en fait un être “pétrifié”; l’amour et le rire seraient donnés au fils, au prix d’une édulcoration de la mutilation, qui reste supportable dans la mesure où le personnage peut garder figure humaine, peut donc faire un amoureux à peu près présentable pour Dea. Il peut, du même coup, exprimer des sentiments, ce à quoi Conrad Veidt s’efforce selon ses propres dires. C’est sans doute aussi pour cela que, lors des duos amoureux avec Dea, la bouche de Gwynplaine est souvent cachée, par un livre, par sa main ou par le cadrage.

2- Tel père, tel fils

Cette interprétation se confirme si l’on considère la suite du film. Dans un plan ultérieur, Gwynplaine adulte est dans la Green-Box, en compagnie de Dea. Tandis que, à l’extérieur, la foule avide de spectacle réclame “L’homme qui rit”, Gwynplaine se plaint d’être laid et souffre de n’être qu’un objet de risée générale. En disant cela, il se regarde dans un miroir dont il rabat les portes.

La façon dont les portes se referment rappelle, par son cadrage et son mouvement, la façon dont se referment les portes de la “Dame de fer” dans la première séquence, sauf que, cette fois, celui qu’on voit dans l’encadrement des portes, c’est Gwynplaine. Tel père, tel fils, pourrait-on dire. D’ailleurs le roi Jacques II l’avait prédit dès le début, quand un intertitre lui faisait dire : “Un chirurgien comprachico a sculpté un rictus sur la face (de votre fils) afin qu’il rie à jamais de son fou de père”.

Ainsi la séquence initiale fait bien office de genèse, la grimace du fils étant la trace des choix du père et comme la marque ou la cicatrice de son supplice. Le fils porte ainsi sur lui un stigmate qui est un souvenir de la faute politique qu’est la rébellion. Du coup, l’effet de surprise dû à la découverte de la véritable identité de Gwynplaine disparaît. Il n’y a d’ailleurs pas de bouteille à la mer dans ce film, et on n’assiste pas à ce qui se passe dans la prison. C’est Hardquanonne qui, devenu montreur de monstres à la foire, reconnaît Gwynplaine et déclenche la catastrophe en voulant en informer Josiane.

B. Déplacement de l’épisode du pendu

Mais cette mise en scène d’un père supplicié est plus qu’un subterfuge de représentation. La séquence de la “dame de fer” permet aussi de retrouver la dimension mythique du roman. Les éléments qui composent l’épisode semblent en effet les mêmes que ceux qui sont à l’œuvre dans le roman à propos de la rencontre avec le pendu. Or, dans le film, la rencontre avec le pendu est assez différente de ce qui se passe dans le roman.

Alors que l’enfant vient d’être abandonné par les comprachicos, dont on ne verra pas le voyage ni le naufrage, la séquence suivante relate son errance dans la neige.

Dans cette séquence, plastiquement assez belle, on est loin cependant de l’horreur de l’épisode du pendu dans le roman. La rencontre paraît très édulcorée : quelques gibets assez schématiques, des pendus qui se balancent dans le vent comme des pantins de carton. Certes les surimpressions donnent aux images un caractère onirique, mais tout cela reste un décor de fond et surtout l’enfant ne fait pas l’expérience du face à face, si impressionnant chez Hugo. L’épisode de la rencontre avec la femme morte est encore moins effrayant, car la femme, assise dans la neige, semble endormie et son visage est paisible et beau. Seul le vent peut-être donne aux scènes une coloration de tourmente qui rappelle un peu le “décor de ce drame terrible de la vague et de l’hiver” que décrit Hugo au chapitre “Solitude” avec “ses tournolements de spirales blêmes” et son “vent froissant le brouillard”^[81].

Mais on est en droit de penser que l’expérience de la rencontre avec le pendu s’est déplacée dans la scène de la “Dame de fer”. Il y a là une des spécificités de l’adaptation cinématographique (au sens strict défini plus haut), quand elle traite une oeuvre classique, en tous cas : le spectateur qui connaît le roman a forcément des attentes et l’absence de certains motifs attendus l’incite à les chercher ailleurs. Et même si tous les spectateurs n’ont pas cette connaissance, l’adaptateur sait que l’horizon d’attente se compose aussi de la référence à l’oeuvre source. C’est pourquoi on ne peut évacuer totalement la question de la fidélité. Certes il y a des adaptations très libres, mais le fait même d’affirmer qu’on adapte crée certaines contraintes ou, comme je le disais plus haut, une obligation de respect. Cela n’empêche pas les écarts, comme le fait d’ajouter des péripéties nouvelles. Or il se trouve qu’ici l’ajout vient opportunément compenser le manque, selon un principe de vases communicants. Reprenons tout d’abord ce que dit le roman.

1- La pointe de Portland et la représentation de l’indicible chez Hugo

De nombreux commentateurs ont souligné la parenté entre la vision du pendu et le mythe de la Gorgone^[91]. Dans les deux cas il s’agit en effet d’une vision qui pétrifie. On lit dans le roman : “L’enfant était devant cette chose, muet, étonné, les yeux fixes”

Ou encore : “Peu à peu l’enfant devenait lui-même terrible. Il ne bougeait plus, la torpeur le gagnait. Il ne s’apercevait pas qu’il perdait

conscience. Il s'engourdissait et s'ankylosait (...) L'enfant était presque statue."^[10]

Le lieu de cette rencontre dans le roman est semblable aux Enfers de l'Antiquité, dont, selon Homère et Hésiode, les Gorgones barrent l'entrée : ainsi dans la *Théogonie* elles habitent "loin des dieux et des hommes", "dans les régions souterraines, au delà d'Océan, à la frontière de la Nuit, épouvantails barrant l'accès des lieux interdits". Dans le roman, le paysage est "un désert", au bord de la mer, le décor se compose d'un "ciel sans astres" et de "tournoiements de spirales blêmes", l'ensemble "s'élargiss(ant) comme l'infini et se tais(ant) comme la tombe."^[11]

Dans un ouvrage consacré aux dieux au masque, intitulé *La mort dans les yeux*, J.P. Vernant fournit une information qui confirme encore la ressemblance: il explique que les représentations visuelles de la Gorgone la montrent "tout entière comme masque" et que "ce masque, exclusivement facial, est fendu d'une bouche ouverte en rictus, qui s'allonge jusqu'à couper toute la largeur du visage découvrant les rangées de dents."^[12] Dans le roman, la face du pendu, véritable Méduse, regarde avec "une fixité indicible" et ses dents "ont conservé le rire".

Ce pendu a donc, très explicitement les traits de la Gorgone et, ce qui est encore plus frappant, ceux de Gwynplaine, tels qu'ils nous seront révélés plus tard, comme si d'ailleurs cette défiguration résultait de ce face à face.

2- La fascination : comparaison du roman et du film

Or, dans l'épisode de la Dame de fer, on retrouve tous les traits constitutifs de l'expérience de Gwynplaine face au pendu, tous, sauf le rire de la victime.

Tout d'abord il s'agit d'une pétrification : dans le film de Leni, le supplicié, outre qu'il doit être déchiqueté par les pointes de la "Dame de fer", est comme statufié par son supplice, puisque l'instrument de torture est une sorte de sarcophage en forme de femme. Dans la scène précédente il avait été présenté au roi, recouvert d'un drap noir; cette étoffe, retirée comme lors de l'inauguration d'une statue, semble annoncer l'autre statue qu'il devient, pour l'éternité, dans la "Dame de fer". La même pétrification envahit le décor de la chambre royale avec ses statues gothiques et les visages du roi et de Barkilphedro qui ressemblent à des figures de cire.

Ensuite la scène de la Dame de fer comporte, parce qu'elle est à la fois montrée et cachée, ce caractère d'exhibitionnisme macabre que le roman développe en ces termes :

"Ici ni pudeur ni voile. La putréfaction cynique et en aveu. Il y a de l'effronterie à la mort à montrer son ouvrage. Elle fait insulte à toutes les sérénités de l'ombre quand elle travaille hors de son laboratoire, le tombeau"^[13].

De plus cette obscénité de la mort tient aussi à son caractère de mort non naturelle, de mort politique . Les pendus de Hugo sont en effet des "exemples" qui ponctuent les côtes "comme de nos jours les réverbères" et qui "éclair(ent), à leur façon, (leurs) camarade(s) les contrebandiers". Ces suppliciés sont des "avertissements", des "momies de peuple" que l'ordre tient à conserver le plus longtemps possible. Cette conservation et la dimension politique qu'elle révèle contribuent à rendre encore plus épouvantable le mort ainsi exposé. Il en va bien de même dans le film pour la condamnation de lord Clancharlie, dont la mort a bien évidemment des causes politiques; et de la même manière obscène, cette mort sera lente et nous est donnée à voir, malgré l'interdit.

Enfin si l'on reprend les conclusions de J.P. Vernant selon lesquelles la Gorgone est une figure de "l'extrême altérité, du pur chaos, de l'impensable, qui représente non pas l'homme autre, mais l'autre de l'homme"^[14] , la scène de la Dame de fer prend, elle aussi, la dimension mythique d'un spectacle du chaos, comme l'est le spectacle du pendu dans le roman, tel que le décrit Hugo : " Etre un reste, ceci échappe à la langue humaine. Ne plus exister, et persister, être dans le gouffre et dehors, reparaître au dessus de la mort, comme insubmersible, il y a une certaine quantité d'impossible mêlée à de telles réalités. De là l'indicible."^[15]

3- Fortune cinématographique de la momie

Cet exhibitionnisme de la mort dont Hugo commente le caractère innommable dans les termes que je viens de citer est ici figuré par un motif qui reviendra souvent dans le cinéma d'épouvante des années 30 : ce motif est celui du sarcophage égyptien et de la momie. On est frappé par toutes sortes de ressemblances entre la scène de la Dame de fer et les scènes d'un film de 1932, *La momie*, de Karl Freund, qui montre l'embaumement d'un homme vivant et son enfermement dans un sarcophage, thème qui fera l'objet de nombreux remakes. Ainsi la "Dame de fer" de Paul Leni, avec sa forme de sarcophage dans lequel on enferme des hommes vivants, inaugurerait une thématique qui semble avoir eu une fortune cinématographique considérable. Il faut dire que la description du pendu dans *L'homme qui rit*, et plus particulièrement l'image de la "momie de peuple" ont dû trouver leur écho dans un événement qui avait défrayé la chronique de 1922 à 1932, la découverte d'une momie de roi, dans le tombeau de Toutânkhamon. Les nombreuses morts de membres de l'expédition archéologique alimentèrent alors, même chez des savants très sérieux, l'idée d'une malédiction venue du fond des âges.

4- La vraie monstruosité

Quelle que soit la genèse de ce motif, il n'en demeure pas moins qu'il permet de rendre un aspect important de la monstruosité dans le roman de Hugo : avec la dissociation d'une horreur absolue vécue par le père et d'une horreur adoucie héritée par le fils, le film signale que la monstruosité n'est pas tant dans la défiguration du fils que dans les causes qui l'ont produite, c'est-à-dire les tyrans. On reconnaît l'un des thèmes du discours de Gwynplaine : "je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite" et l'analyse que fait Hugo, intitulée "sur les bouffons et la société" du reliquat de *L'Homme qui rit* : "La société, tant qu'elle a été monarchique, a été si joyeuse qu'il lui fallait des monstres... On cherchait des monstres dans la populace; on y trouvait des à-peu-près, qu'on perfectionnait."

Il faut remarquer la subtilité de Paul Leni qui, grâce à l'ajout de scène fait d'une pierre deux coups : il évite l'écueil du réalisme morbide (le spectacle des monstres est en effet toujours ambigu et souvent complaisant); et, en concentrant l'horreur sur la figure du père, il désigne les coupables, les tyrans dont le décor de statues et de rideaux de théâtre traduit la double force maléfique : la pétrification et la bouffonnerie, permettant d'associer le rire et l'effroi, comme chez Hugo.

II - Le destin de Gwynplaine

On a vu que la séquence de la Dame de fer est d'une facture différente du reste du film. Cependant on a déjà signalé cette scène où Gwynplaine adulte se regarde dans un miroir. Cette scène établit une analogie entre le père et le fils, selon un principe de montage typiquement

expressionniste qui consiste à établir des effets d'échos entre les plans. Outre cela, ce plan comporte un aspect qui n'a pas encore été commenté : les portes du miroir sont décorées de deux masques. Ces deux masques figurent aussi au générique de la copie restaurée du film, la récurrence du motif étant une manière de le souligner. Si nous résumons ce qui se passe dans ce plan du point de vue symbolique, nous pouvons dire que par le procédé de l'analogie visuelle, ce plan nous renvoie à la scène originelle, mais en opérant une double mise à distance.

La première est un adoucissement : le reflet est moins terrifiant que la réalité, ce qui nous rappelle d'ailleurs que, dans le mythe de la Gorgone, c'est en regardant Méduse dans un miroir que Persée arrive à la vaincre.

La seconde est un dépassement : les deux masques sont les emblèmes de cet art dramatique qui permet à Gwynplaine de surmonter sa malédiction. Il semble qu'on puisse lire ici une sorte de résumé symbolique d'une partie du destin de Gwynplaine tel que l'envisage le film : le rapport entre le supplice du père et le visage du fils qui en garde comme la cicatrice est symbolisé par cette autre forme de trace adoucie qu'est la représentation dans le miroir; quant aux masques qui décorent les portes, ils cachent le visage comme pour signifier que la monstruosité a été sublimée par l'art dramatique, permettant au monstre de se transfigurer en clown génial.

Ce plan fonctionne un peu comme ce que Rudolf Arnheim appelle, en peinture, un "microthème" : ce microthème désigne une partie du tableau qui fait écho à la composition principale, et donne une version concentrée de l'ensemble.^[16]

Nous sommes ici assez proche du texte de Hugo qui souligne à plusieurs reprises le paradoxe qui allie dans le même personnage "fatalité" et "providence"^[17], une part de cette providence tenant à son succès de clown, à tel point qu'Ursus déclare à Gwynplaine : "On a fait ta fortune"^[18]. Mais Hugo insiste sur le fait que les deux contraires sont coexistants, ce qu'il résume dans l'expression énigmatique de "providence démon" : chez lui le renversement de la fatalité en providence n'est pas un changement, mais une conjonction simultanée des contraires, décrite par l'image de la "Méduse gaie" ou du "sombre masque mort de la comédie antique"^[19]. Le film, lui, établit une chronologie, en montrant une malédiction originelle en partie surmontée par un Gwynplaine-Persée et sa métamorphose cathartique dans le spectacle.

Mais à ce moment, nous n'en sommes qu'au premier quart du film et manifestement Gwynplaine n'est pas heureux de son sort. Sa laideur le fait souffrir et son succès aussi, car il est conscient de n'être qu'un monstre de foire. Il lui reste donc encore tout un chemin à parcourir pour achever ce que la scène du miroir a commencé.

III - Implications de sens pour la suite du film

A - L'émancipation de Gwynplaine

A partir de là, le sens du film va considérablement diverger par rapport à celui du roman, même si on peut remarquer très souvent d'ingénieuses équivalences. La suite des aventures de Gwynplaine va également le mener à la chambre des lords, où il va également faire un scandale. Mais tous ceux qui connaissent le film déplore l'appauvrissement du discours qui se résume à trois phrases : "Un roi m'a fait clown, une reine m'a fait lord, Dieu m'a fait homme". Certes on imagine mal comment le long discours de Gwynplaine aurait pu être transposé dans un film muet, mais il est sûr qu'il y a là une faiblesse. Certes l'absence du discours est en partie compensée par la révolte du peuple qui aide Gwynplaine à rejoindre Ursus et Dea. L'accent est mis en effet sur la soudaine solidarité de la foule avec celui dont elle n'avait fait que rire jusque là. On pourrait dire que, par la mise en espace, le discours prophétique est devenu réalité.

Mais on peut surtout remarquer ici un de ces phénomènes d'intertextualité filmique signalé plus haut : les exploits acrobatiques de Gwynplaine fuyant la chambre des lords et l'émeute populaire rappellent en effet des scènes semblables soit dans les adaptations des *Misérables*, déjà nombreuses à cette époque (au moins dix de 1906 à 1925, dont quatre américaines), soit, de façon plus évidente, dans *Le bossu de Notre Dame* de Worstley : même foule vibrionnante filmée en plongée vertigineuse, mêmes acrobaties dans les airs du personnage monstrueux. Si ce n'est une scène de *L'homme qui rit*, c'est au moins une scène de Hugo, du moins de ce que le cinéma avait déjà fait de Hugo.

Le film finit bien et le rictus qui rendait Gwynplaine malheureux est devenu un rire assez semblable à un large sourire de bonheur (comme on peut le voir sur l'affiche du film), permettant ainsi de résorber la contradiction entre l'intérieur et l'extérieur du personnage. Mais en lui faisant trouver le bonheur sur terre, Leni semble avoir renoncé à la conjonction du sublime et du grotesque. Il les a même totalement séparés : le grotesque est passé entièrement du côté des puissants, un grotesque odieux ou ridicule, tandis que le peuple semble destiné à n'incarner le sublime, dans la souffrance et dans la libération.

Cet optimisme sans doute un peu trop appuyé paraît assez superficiel et même suspect : on dit souvent que ce dénouement résulte de pressions exercées par les producteurs d'Hollywood qui exigeaient un happy end. En l'absence de sources attestant de tels faits, on est obligé de se demander s'il n'y a pas une cohérence plus profonde dans ce film qui paraît si lugubre au début et si sucré à la fin.

B. L'émancipation du spectateur

On peut penser que la fin du film était déjà en germe dans le début. On a vu que la scène ajoutée de la "dame de fer" permettait de trouver des équivalents intéressants du propos de Hugo. Mais si le spectacle de la pétrification dans le film est bien semblable dans son contenu à ce que dit le roman, il ne l'est pas dans ses conditions de visibilité : c'est le spectateur en effet, et non plus le personnage, qui a fait l'expérience du face à face avec la monstruosité des crimes royaux. Privé de cette médiation que constitue le point de vue interne, le spectateur est directement exposé au spectacle. La façon de filmer a donc opéré un glissement du propos : une autre histoire se dessine alors sous la précédente, celle de l'émancipation du regard, de *notre* regard de spectateur, émancipation parallèle à celle du monstre qui accède à la dignité d'homme et au bonheur.

Cette analyse se confirmerait par l'étude comparée de la mise en scène de *Chaos vaincu* et de celle de son double fantôme, quand Ursus fait un numéro d'illusion auditive pour Dea. Disons tout de suite que la première déçoit beaucoup et qu'on pouvait attendre autre chose d'un cinéaste comme Leni. En effet, dans *Le Cabinet des figures de cire*, film de sa période allemande qui avait incité le producteur d'Universal à l'embaucher, Leni parvenait, d'après ce qu'en dit le commentateur allemand Rudolf Kurtz, à provoquer "des catastrophes de l'espace" grâce à "une lumière distillée de mille sources, une superposition de prises de vue qui libèrent les formes de leurs attaches conventionnelles, atteignant ainsi à "une sphère métaphysique"^[20]. Voilà un cinéaste qui ressemblait fort à l'Ursus du roman avec les "magies d'éclairage" dont il est le "poète" :

"Il produisait toutes sortes de choses inattendues, des chocs de lumière et d'obscurité, des formations spontanées de chiffres ou de mots à volonté sur une cloison, des clairs-obscur mêlés d'évanouissements de figures, force bizarreries, parmi lesquelles, inattentif à la foule qui

^[21]

s'émerveillait, il semblait méditer"

Disons pour résumer que loin d'exploiter ses talents de nouvel Ursus, Leni multiplie les connotations négatives lors de la représentation de *Chaos vaincu*, qu'il place sous le signe des forces de la fascination et de la rigidité : tout y est mis en film d'une manière qui rappelle les débuts du cinéma, du temps où celui-ci ne s'était pas encore affranchi des schémas du théâtre : plan large, point de vue frontal, symétrie, absence d'effets proprement cinématographiques et de merveilleux.

Mais il en va autrement lors de la représentation fantôme d'Ursus, c'est-à-dire quand l'absence de public lui donne l'occasion de faire un autre spectacle. Contentons-nous de mentionner le fait que, cette fois, la représentation déploie tous les moyens que le cinéma a créés en s'affranchissant du théâtre : angles et points de vue variés, tailles de plans multiples, vision des lieux habituellement cachés (les coulisses), surimpressions, par exemple. Bref, nous avons ici une représentation qui résulte d'un découpage de l'espace, c'est-à-dire une représentation de cinéma. Ajoutons à cela que le rideau, devant lequel joue Ursus, devient aussi une surface où se projettent les ombres des quelques comparses qui l'aident dans son numéro d'illusion auditive : une telle surface, c'est un écran. Et, sans doute pour souligner que ce deuxième spectacle a la faveur du réalisateur, l'illusion produit l'effet recherché : elle trompe Dea.

Enfin c'est la première fois dans le film que le spectacle porte le titre de *Chaos vaincu*. Jusque là nous n'avions eu qu'une affiche annonçant une attraction : *The laughing man*, et des inscriptions sur le rideau de scène : *The man who laughs*, ce qui nous avait fait passer du spectacle de foire à la fiction de théâtre. Avec l'apparition du titre *Chaos vaincu*, un nouveau pas est franchi, comme pour dissocier ce qui était confondu : le titre du film de Leni et le titre de la pièce d'Ursus. Il semble ainsi que le cinéma mette à distance le théâtre en donnant à la pièce un titre distinct de celui du film. Ce dernier en profite d'ailleurs pour retrouver la structure du roman où il y a aussi deux titres différents.

Mais si c'est seulement là que l'expression *Chaos vaincu* apparaît, c'est sans doute pour signifier que la nouvelle représentation est plus apte à vaincre le chaos, du moins dans ses formes spectaculaires, ou, en d'autres termes, pour rappeler au spectateur qu'il a été convié dès le début du film à faire une expérience du regard qui doit le mener de la pétrification à la libération.

Le passage du verbal au visuel a sans doute amené le cinéaste à renverser la mise en abyme de telle sorte que s'opère un nouvel emboîtement : le roman donne la représentation d'Ursus comme un reflet allégorique emboîté dans l'histoire de Gwynplaine; le film emboîte le tout à un troisième degré dans une mise en scène de l'émancipation du regard du spectateur.

Le cinéma étant par nature un spectacle, il doit transférer cette expérience au niveau de son propre fonctionnement, et c'est donc le spectateur réel du film qui est convoqué pour éprouver, par la vision du film, comment on s'affranchit de la fascination au cinéma, et sans doute aussi du genre du film d'épouvante, dont Universal s'était fait une spécialité.

L'idée que Leni a fait du roman de Hugo une nouvelle histoire qui raconte comment le regard du spectateur se libère se confirme si l'on regarde ses autres films. Ils semblent tous raconter comment on déjoue les ressorts traditionnels de l'épouvante : *Le cabinet des figures de cire* fait déjà en 1924 une démythification de ce type puisque les tyrans (par exemple Yvan le Terrible) n'y sont plus que des "figures de cire" justement, animées momentanément par l'imagination d'un écrivain, mais exorcisées par le retour à la réalité. Dans son dernier film, *Le dernier avertissement*, en 1929, Leni parodie *Le fantôme de l'Opéra*, grand succès d'Universal en 1925, en situant l'action dans les mêmes décors de l'Opéra de Paris reconstruit entièrement dans les studios d'Universal : toute l'histoire consiste à découvrir que les manifestations qu'on croyait d'origine surnaturelles et fantomatiques ne sont en fait que les machinations de deux propriétaires mal intentionnés.

Bref, pour Leni, il s'agit toujours d'en finir avec les vieilles terreurs et avec les spectacles qui les alimentent, de rejouer, pourrait-on dire, la lutte des Lumières contre l'obscurantisme.

En conclusion sur ce film, retenons que *L'homme qui rit* a sans doute fourni à Leni de quoi alimenter une problématique personnelle et il est certain que cette adaptation propose quelques beaux équivalents visuels de certains aspects du roman. De plus, s'y trouve réactivé le rapport qui est au cœur des préoccupations de Hugo et qui unit, dans un même geste, émancipation politique et émancipation esthétique.

Mais ces réussites laissent tout de même un peu insatisfait, peut-être parce que disparaît la conjonction du sublime et du grotesque dans le personnage de Gwynplaine. Les deux termes contradictoires se trouvent renvoyés dos à dos et l'histoire est alors celle des souffrances sublimes du peuple qui triomphe de l'odieuse bouffonnerie des tyrans. On en conviendra, chez Hugo, c'est plus compliqué.

Kerchbron

C'est 43 ans plus tard, en 1971, que J. Kerchbron réalise pour la télévision un *Homme qui rit* en 3 épisodes. Il a déjà adapté trois pièces de Hugo : *Mangeront-ils?*, *Hernani* et *Marion Delorme* et fera encore *Torquemada* en 1974.

Curieusement, alors que le réalisateur ne connaissait pas l'adaptation de Leni, c'est aussi sur l'image d'un homme enfermé que s'ouvre le film de Kerchbron, sauf que cette fois il s'agit d'Ursus.

Au début du film, on voit donc surtout Ursus qui est montré à plusieurs reprises en train de discourir devant un public clairsemé de villageois. Ces scènes alternent avec d'autres qui montrent les réalités dont parle Ursus, essentiellement les plaisirs des lords, leurs jeux avec des nains ou des singes, et leurs châteaux et leurs parcs. Dans ce début, à part Ursus, on ne voit pas de personnages de l'histoire, ce qui fait qu'on a une sorte d'ouverture générale destinée à camper le décor et les rapports de forces sociaux. Cette séquence joue peut-être un peu le même rôle, par son absence d'ancrage dans l'intrigue, que les chapitres préliminaires du roman.

I - Présentation d'Ursus

La posture d'Ursus quand il parle, sa réaction aux menaces policières et la façon dont il se déplace présentent des points communs qui définissent le personnage et sa parole.

A - L'homme-tortue

Ursus dépassant de sa cahute semble enveloppé d'une sorte de coquille. De plus il est enfermé dans sa peau d'ours comme pour redoubler sa carapace. On pense bien sûr à Diogène, le philosophe qui vivait dans un tonneau et à qui Ursus, dans le roman, se compare lui-même.

L'image du film renchérit donc sur le côté homme tortue, ou bernard-l'hermite d'Ursus qui ne pointe la tête hors de sa coquille qu'occasionnellement, et encore, toujours muni de sa double carapace, comme s'il fallait cela pour affronter le monde. Les carapaces ont donc d'abord une fonction protectrice, comme celle qu'a la Green Box pour ses habitants dans le roman, où elle est comparée à une "forteresse" qui les coupe du monde et qui apparente la vie du comédien à celle d'un "mort" : "Tous les soirs ils faisaient leur sortie de ce monde. C'étaient comme des morts qui s'en allaient, quittes à renaître le lendemain"^[22]. Cette structure emboîtée se confirme par le fait que la vieille cahute est "rencognée à l'arrière" de la Green Box où elle "sert de chambre et de vestiaire à Ursus et à Gwynplaine". Dans le film de Kerchbron elle est portée sur un des côtés, ce qui permet de la voir de l'extérieur, sans doute parce que l'image ne peut montrer en même temps le dedans et le dehors.

Ce motif de l'homme pris dans une carapace rappelle également les paroles du chant de Dea dans *Chaos vaincu* : "Quitte, monstre, ta noire carapace". Le motif est explicite au niveau de l'allégorie : la carapace appartient aux forces du chaos qui risquent de "résorber l'homme"^[23] tant que "la pénétration de l'âme dans la matière" ne s'accomplit pas. La carapace est donc dans le roman la figure visible de cette idée d'un homme qui ne serait encore qu'une "ébauche". Dans le film, c'est curieusement Ursus qui est l'incarnation de cette incomplétude. A moins que le motif n'ait changé de sens, ce que nous allons tenter d'analyser.

B - La cahute comme instance d'énonciation

On a vu qu'Ursus était protégé par sa maison et que cette protection était redoublée par la peau d'ours. Cette dernière permet à l'Ursus du film de dire, comme l'Ursus du roman, que c'est sa "vraie peau" et quand la police le menace de l'arrêter c'est la tête de l'ours qu'Ursus brandit en disant que c'est l'ours qui parle et qu'il ne sait pas ce qu'il dit. Cette dernière réplique, qui n'est pas dans le roman, dit cependant assez bien ce qu'est l'Ursus de Hugo et que Guy Rosa résume ainsi : un homme "dont la parole n'est jamais sienne : ventriloque il en cache le lieu, érudit, il l'emprunte aux livres."^[24] Retenons pour le moment que les enveloppes concentriques d'Ursus ne servent donc pas qu'à le protéger, mais font de sa parole quelque chose qui est sans cesse délégué, ou plutôt font de ce personnage un être insaisissable comme origine de ce qui se dit. Le film renchérit d'ailleurs sur cette indétermination quand,

grâce aux possibilités du doublage, on a l'impression que c'est le loup qui parle.

C - Espace ouvert ou espace fermé?

Insaisissable, Ursus l'est aussi parce qu'il est toujours en mouvement.

Les plans consacrés à ses pérégrinations, outre qu'ils disent la rudesse de son existence, constituent cependant eux aussi un espace fermé. Les décors sont identiques : une lande au bord de la mer, battue par la pluie ou écrasée sous le soleil, un lieu anonyme et dépourvu des points de repère qui pourraient suggérer une progression ou un changement. Les deux plans montrent Ursus évoluant de gauche à droite, puis de droite à gauche, ce qui, au cinéma, signifie inmanquablement que le personnage tourne en rond. Le cadrage généralement serré sur Ursus attelé à sa roulotte et luttant contre les éléments renforce l'impression de répétition, comme si la vie du personnage n'était qu'un long supplice de Sisyphe, condamné à refaire éternellement les mêmes efforts. L'espace ouvert en principe du décor naturel est donc devenu, par le montage, un espace fermé.

Les efforts d'Ursus sont-ils vains? Ne sont-ils qu'un supplice sans issue? Peut-être. Il y aurait là une figuration de la vanité de ses efforts qui redoublerait l'idée de la vanité de ses discours, puisqu'il ne s'adresse qu'à des sourds, ce que le film montre par les regards vides des auditeurs de ses harangues, ou plus exactement par l'impression de surdité que donnent ces regards dirigés légèrement plus haut que la caméra et ces visages impassibles.

Si Ursus semble prêcher dans le désert, il n'en demeure pas moins que cet homme marche de façon obstinée, comme s'il avait un but. Lequel?

La scène ajoutée va peut-être nous éclairer et cristalliser le sens, comme plus haut la "Dame de fer".

II - Scène ajoutée : la démolition de la cahute

Le fait qu'Ursus se dérobe et refuse de se présenter comme l'auteur de ses paroles explique peut-être pourquoi la violence policière s'exerce contre sa maison et non contre lui.

Cette scène paraît se justifier de deux manières : d'une part cette démolition sert à nous montrer l'envers de la maison et donc les inscriptions sur les privilèges des lords. Notons que l'une d'elles bénéficie d'un gros plan, ce qui est une façon de souligner son importance pour le spectateur. D'autre part il est significatif qu'elle soit suivie d'un long silence d'Ursus (environ deux minutes, ce qui est beaucoup). Ce qui révèle le plan rapproché sur les inscriptions, c'est d'ailleurs une partie du texte dit par Ursus quelques scènes auparavant ^[25].

A - Figuration de la parole

Une fois la cahute démolie, tout se passe comme si Ursus ne pouvait plus que se taire. Se confirme ainsi ce que nous avons déjà compris : c'est la cahute qui est l'instance d'énonciation et non le moi du personnage qui semble ne jouer que le rôle d'un prête-voix ou d'un haut parleur de ce qui était écrit.

Comme pour renchérit sur cette idée, après la démolition, Ursus reconstruit sa cahute. Les choix de cadrage sont tout à fait significatifs : en plongée, on découvre Ursus au milieu de ses planches et un zoom arrière nous le montre oeuvrant dans une ruine circulaire qui fait une seconde forteresse autour de lui. Ursus se caractérise donc une fois de plus comme une espèce d'homme-oignon, qui multiplie les couches concentriques autour de lui, comme pour figurer la structure concentrique de sa voix et la façon dont le propos parvient à la parole, c'est-à-dire en s'entourant de multiples couches à la fois protectrices et résonnantes.

Mais cette scène appelle d'autres remarques.

B - Lisibilité des textes

La démolition de la cahute permet de rendre compte du mode de lisibilité des textes que porte la cahute dans le roman où, curieusement, elles sont toutes plus ou moins incompréhensibles. Prenons l'exemple de l'inscription "Ursus philosophe". Le texte dit : "Les passants pouvaient, par le trou de la lucarne de l'arrière, lire au plafond de la cahute cette enseigne, écrite à l'intérieur, mais visible du dehors et charbonnée en grosses lettres : URSUS PHILOSOPHE"^[26]. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il y a là un casse tête pour le cinéma. Comment rendre compte visuellement des contorsions que cette inscription exige d'un éventuel lecteur? La démolition de la cahute me paraît proposer un équivalent assez complet de ce qu'écrit Hugo : on comprend en effet qu'il y a quelque chose à lire à l'intérieur

parce que l'attaque policière permet de retourner la cahute comme un gant. Mais, une fois de plus, le cinéma doit découper chronologiquement ce qui, dans le texte, est présenté comme simultané, et doit donc rajouter une péripétie. Ce choix a le mérite en tout cas de rendre compte du motif récurrent chez Hugo du "recto-verso", motif qu'on retrouve par exemple avec le message de la bouteille à la mer.

Notons à ce propos l'originalité de Jean Kerchbron : il est sans doute exceptionnel qu'un film de télévision des années soixante-dix donne une telle place à une problématique de l'écriture, problématique assez complexe, en particulier dans les rapports qu'elle entretient avec la parole. Sans doute y a-t-il ici la preuve que le réalisateur lu Hugo et qu'il ne s'est pas contenté de lui emprunter des péripéties. Sans doute aussi est-ce la conséquence du regard quasi mathématique que Jean Kerchbron portait sur la littérature : les textes, disait-il, se traduisent pour lui en termes de forces et de rapports, lesquels se traduisent aussitôt en tailles de plan et en cadrages. Cela explique peut-être la tonalité assez abstraite de certains moments de cette adaptation de *L'homme qui rit*.

Revenons aux plans qui montrent Ursus traînant sa cahute sur la lande : ceux-ci prennent rétrospectivement une signification nouvelle. Cette cahute est bien, comme dans le roman, porteuse de textes plus ou moins énigmatiques, qui sont comme en attente d'une voix. Pour le moment le message des textes est encore partiellement illisible, comme l'est, dans le roman, l'inscription sur l'usure de l'or. Mais les voyages d'Ursus transportent le texte contre vents et marées, d'où cette marche obstinée qu'on a signalée plus haut. Comme dans le roman, on ne comprend pas tout de suite le sens du mouvement, mais comme dans le roman, on devine qu'il n'est pas vain. Bien plus, c'est même le caractère insaisissable du texte qui le désigne comme subversif.

C - Valeur prophétique des inscriptions

Reprenons ce que Hugo écrit à propos de l'inscription sur l'or : comme Ursus, cette inscription est insaisissable parce qu'elle est à la fois mobile et incompréhensible. L'écriture en est "effacée et biffée" par la pluie et seul l'artifice du narrateur omniscient peut nous en restituer le contenu : "L'or perd annuellement par le frottement un quatorze centième de son volume ; c'est ce qu'on nomme le *frai* ; d'où il suit que, sur quatorze millions d'or circulant par toute la terre, il se perd tous les ans un million. Ce million d'or s'en va en poussière, s'envole, flotte, est atome, devient respirable, charge, dose, leste et appesantit les consciences et s'amalgame avec l'âme des riches qu'il rend superbes et avec l'âme des pauvres qu'il rend farouches"^[27]. Mais le texte dit cependant que si l'inscription avait été lisible, elle "n'eût pas été du goût (...) des porteperruques de la loi". Pourquoi? Le texte ne le dit pas. D'ailleurs, même quand elle était visible cette inscription était "énigmatique et transparente".

On constate cependant que ce texte est fait de telle sorte que l'énoncé y dit la même chose que l'énonciation : l'or est censé s'user comme l'inscription qui le dit et "s'amalgame" aux âmes, opération de mélange qui réitère l'aspect visuel des caractères de l'inscription, qui sont "mêlés et confondus". Ce qui est dérangeant dans cette loi des pérégrinations de l'or est sans doute l'absence de discrimination sociale qu'elle comporte : la poussière, en effet, "s'amalgame avec l'âme des riches *et* avec l'âme des pauvres". Certes le résultat n'est pas d'uniformiser les deux catégories, mais de rendre l'une "plus superbe" et l'autre "plus farouche". Or, le discours de Gwynplaine devant les lords fait écho à cette mystérieuse alchimie, par exemple quand il dit : "Vous augmentez la pauvreté du pauvre pour augmenter la richesse du riche". Et c'est l'accentuation de cette tension qui est lourde de menaces : "Il viendra une heure où une convulsion brisera votre oppression, où un rugissement répondra à vos huées"^[28].

Rugissements contre huées. L'inscription dit la même chose avec "le farouche contre le superbe".

Si, dans le roman, cette inscription prédit par écrit ce que prédira oralement Gwynplaine, dans le film c'est la qualité d'homme-marcheur-moulé-dans-sa-maison-texte qui remplit cette fonction : Ursus transporte inlassablement le texte prophétique des révolutions à venir, un texte que Gwynplaine rendra explicite, un texte qui est encore caché, brouillé, mais qui agit déjà un peu, par sa volatilité. Mais, comme dans le roman, ce n'est pas l'homme Ursus qui assume le message, mais sa carriole, son loup, son ours, n'importe laquelle des peaux qui l'enveloppent ou qui lui servent de double. Comme les héros du théâtre, tels que les a analysés Annie Ubersfeld^[29], Ursus, comme le peuple, ne peut parler que masqué. Et sa maison est l'un de ses masques. Comme l'inscription sur l'or, elle est "illisible" parce qu'elle cache, mais, comme l'or, elle "s'amalgame aux âmes", parce qu'elle roule. Elle protège, mais elle propage.

Ainsi Ursus prépare Gwynplaine. Cela se confirme encore par la place dans le film de la scène de la démolition : elle se situe en effet quasiment à la fin de cette longue séquence du début du film dont on a vu qu'elle constituait une sorte d'ouverture générale avant que ne commence le récit des aventures de Gwynplaine. La séquence qui suit montre en effet la fuite des comprachicos et l'abandon de l'enfant. Le silence d'Ursus crée un vide, un moment de suspension : tout se passe comme si sa parole allait devoir être relayée, comme si le texte que porte la cahute attendait une nouvelle voix. D'ailleurs, symboliquement, la démolition de la cahute peut déjà se lire comme une explosion de la parole, qui annonce que le destin du texte sera d'être porté au grand jour. Ce sera le rôle de Gwynplaine dont les aventures commencent juste après.

On aborde ici un point central dans l'adaptation de Kerchbron qui dit avoir conçu ce film entièrement en fonction du discours de Gwynplaine : toute l'histoire devait préparer ce moment. On vient d'en voir la confirmation. Mais l'idée est préparée aussi par une analogie au premier abord assez paradoxale.

III - La représentation du mal

Alors qu'il vient de soigner un malade à qui il a souhaité, comme dans le roman de "marcher longtemps dans cette vallée de larmes"^[30], Ursus, dans le film de Kerchbron parle à Homo pour dénoncer la misère de la vie humaine. Mais le film opère une sorte de décrochage qui va permettre d'introduire les comprachicos alors que jusque là Ursus n'avait parlé que des lords.

La séquence montre ce que les comprachicos font subir aux enfants. Précisons qu'il s'agit d'enfants anonymes, Gwynplaine n'entrera en scène que plus tard. Cette séquence retient l'attention par les rapports d'analogie qu'elle entretient avec ce qui précède et par la manière dont elle est introduite.

A. Analogie paradoxale

Tout d'abord, il semble évident que la manière dont les enfants sont emprisonnés dans des caisses ou des espèces de tonneaux est semblable à celle dont Ursus est emboîté dans sa maison, comme le montrent les premiers plans. Seules la tête et les mains émergent et l'objet qui enferme semble être de la même matière et de la même texture, avec ses lattes de bois brut. Le film prend ainsi au pied de la lettre les formules qui, dans le roman, comparent l'art des comprachicos à celui des Chinois : "le moulage d'un homme vivant", permettant d'avoir "un homme ayant la forme d'un pot"^[31]. Signalons que la conception des décors et des accessoires est le fait du dessinateur Jean Gourmelin, auteur en particulier d'une série de dessins intitulés *Prisons*, explicitement en référence à Piranèse, bien connu de Hugo.

L'analogie de formes avec les enfants mutilés semble dire qu'Ursus est fait de la même matière qu'eux, qu'il est, lui aussi, d'une certaine façon, un mutilé. Le son et l'image cependant se contredisent : tandis que la voix off d'Ursus dénonce l'existence de cette pratique qui fait des enfants des "joujoux", l'image suggère qu'il est comme ces joujoux, qu'il n'est lui aussi qu'un bouffon et qu'une victime, même si Ursus n'en souffre pas comme les enfants.

B. Ursus-Gwynplaine

En tout cas cela prépare le lien de père et fils qui unira Ursus et Gwynplaine. On retrouve ici l'idée qui structure le film, selon laquelle Ursus serait une ébauche de Gwynplaine. Ainsi on peut penser qu'Ursus est relié au destin de son futur fils adoptif, d'une part parce que ce qu'il dit semble préfigurer, sur un mode brouillé, ce que Gwynplaine dira ensuite explicitement, d'autre part parce que, dans sa manière d'être enfermé, il est identique à ce que sont tous les malheureux, des êtres enfermés en eux-mêmes.

Cette ressemblance du fils et du père adoptif, qui passe ici par l'analogie visuelle, le roman la suggère aussi: Ursus est un solitaire, il aime se parler à lui-même et aimerait vivre dans un "antre"^[32]. De même Gwynplaine est enfermé en lui-même : "c'était avec sa propre chair que Gwynplaine était masqué"^[33], ce dont il ne se plaint pas, et si "de temps en temps il lève(e) la tête par dessus le mur"^[34], c'est par curiosité et non par envie. Ce qui est sûr c'est qu'il vit comme "muré" en lui-même. L'identité dans le mode de vie, se retrouve dans les propos et les métaphores de l'un et l'autre. De même qu'Ursus explique à Gwynplaine que "des taupes qu'on écrase, c'est le genre humain"^[35], de même Gwynplaine dit au lords : "vos pieds marchent sur des têtes"... "le genre humain est au cachot"^[36].

Comme chez Leni de ce point de vue, il y a bien un lien tissé par les analogies visuelles entre Ursus et Gwynplaine. Sans doute le roman le justifie-t-il, mais il pourrait aussi justifier le contraire : Gwynplaine est aussi celui qui n'écoute pas les conseils d'Ursus.

La raison pour laquelle le cinéma choisit de souligner la filiation tient, chez Leni, à la difficulté de donner une forme visible à la monstruosité de Gwynplaine et à la volonté de montrer que ce qui est encore plus monstrueux que sa face, c'est ce qu'il y a derrière : les auteurs de la mutilation.

Chez Kerchbron, c'est surtout ce deuxième aspect que souligne l'analogie du fils et du père adoptif. En montrant dès le début l'homme emboîté qu'est Ursus et que sont les enfants mutilés le film crée donc une sorte de métaphore de la condition de tous les miséreux, quel que soit leur destin particulier et désigne les coupables de cette misère.

Pour résumer tout ce que nous avons dit d'Ursus et de sa cahute, on peut dire que nous avons affaire ici à ce que Suzanne Liandrat-Guigues appelle "une idée-forme", c'est-à-dire une forme qui est aussi une idée, qui structure le film et qui peut prendre plusieurs sens. Ici l'idée forme serait celle de l'homme gigogne, de l'homme moulé dans sa carapace, laquelle est à la fois le symbole de son aliénation et de sa capacité à devenir le porte-parole de la misère. N'oublions pas que la carapace d'Ursus porte des textes sur son verso, qu'elle remplit donc la double fonction du masque de théâtre : il cache et il fait résonner la voix. De même, dans le roman, le visage de Gwynplaine est une surface qui cache son âme, mais aussi une surface qui dit la vérité du peuple asservi. Nous sommes là très proches de Hugo.

Mais le dernier enfant qui nous est montré est différent des précédents. Le son synchrone est supprimé et fait place à une musique étrange et plutôt douce qui souligne le contraste. Le mouvement de balancier du tonneau qui l'enferme et l'air "pensif" de l'enfant, qui ne semble même plus souffrir, signalent que ce plan se situe à un autre niveau, symbolique et universel.

C. Dénonciation du mal universel

La séquence des comprachicos est précédé par une phrase d'Ursus empruntée au roman : "Le diable est à ressort, le bon dieu s'est trompé, il a lâché la détente"^[37]. Mais, en disant cela, Ursus s'adresse non plus à son loup, ni au malade qu'il vient de soigner, mais aux spectateurs du film, comme le signale le regard à la caméra. Ce procédé, généralement exclu du cinéma, est fréquent à la télévision. Jean Kerchbron le pratique d'autant plus volontiers qu'il en est quasiment le théoricien : fondateur en effet d'un style qu'on a appelé "l'Ecole des Buttes Chaumont", il explique dès les années cinquante que le public de télévision est beaucoup plus difficile à capter que celui du cinéma : il peut éteindre à chaque instant ou bien il est simplement distrait. Les réalisateurs de télévision doivent donc trouver les moyens de faire comme si le personnage du film s'adressait à chaque téléspectateur en particulier, en établissant des conditions de communication semblables à celles du dialogue, même si c'est toujours sur le mode du "comme si".

Mais ce procédé est peu employé dans l'adaptation de *L'homme qui rit*. Il est donc important de repérer quand il l'est et de déterminer pourquoi. Un deuxième regard de ce type se produit peu de temps après, quand Ursus, haranguant les villageois, s'écrie en regardant la caméra : "voici le spectacle de l'exploitation des malheureux par les heureux"^[38]. La séquence suivante montre des lords s'amusant avec des nains. Elle

est donc une sorte de prolongement de la séquence des comprachicos. Après la cause, Ursus nous montre la conséquence.

Dans les deux cas on a donc un élargissement de l'auditoire d'Ursus qui déborde des cadres de la fiction pour s'adresser au spectateur réel, par dessus la tête du spectateur diégétique. Curieusement cet élargissement de l'espace se produit quand la dénonciation se fait plus directe et plus explicite. Il est probable que le film trouve par ce moyen une force de conviction plus grande, mais aussi qu'il se pose d'emblée comme quelque chose de plus qu'une fiction : la fiction a beau être située historiquement, elle déborde de son cadre historique, pour dire le mal universel. Tout se passe alors comme si Ursus était une sorte de narrateur délégué, pour autant qu'on puisse parler de narrateur au cinéma. En tout cas, on peut y voir une figure du cinéaste qui donne à voir, qui montre du doigt le mal. Telle est bien d'ailleurs la conception que Jean Kerchbron se faisait de son métier : donner aux gens des images qui soient des repères pour qu'ils puissent s'y reconnaître, les mettre face à des contradictions pour qu'ils fassent ce travail de réflexion qu'est la recherche de la vraie justice. C'est un Ursus cinéaste donc qui s'adresse parfois à nous pour nous obliger à regarder le monde et sans doute à voir dans l'histoire des comprachicos fabricants de joujoux humains l'archétype de ce que Kerchbron appelle les "artisans du mal".

Cette volonté de faire servir la fable historique à la compréhension du monde actuel se confirme par d'autres aspects du film, en particulier par l'ambiguïté du titre que Kerchbron a donné au deuxième épisode : "Les grands de ce monde". Dans cette formule il semble bien que le démonstratif puisse être compris aussi comme un déictique désignant le monde du téléspectateur.

Kerchbron fait ainsi un film de fiction qui emprunte parfois quelques uns de ses traits au film documentaire. Les déictiques que sont le démonstratif "ce", le présentatif "voici" et le regard à la caméra sont là pour nous signaler que l'espace du film, comme le personnage d'Ursus, est gigogne : les images de la fiction sont emboîtées dans des séquences qui les désignent subrepticement comme des images de type documentaire. Ce n'est pas un hasard si le film qu'admirait le plus Jean Kerchbron était *De Nuremberg à Nuremberg* de Frédéric Rossif, qu'il qualifiait de véritable "Opéra du mal".

Cet emboîtement complique, comme chez Leni, le rapport que l'histoire entretient avec son reflet allégorique, *Chaos vaincu*. D'ailleurs, comme chez Leni encore, la représentation de l'interlude est assez décevante et n'a pas l'effet magique qu'elle a dans le roman. C'est que la mise en abyme est redoublée du fait que c'est toute l'histoire qui devient le spectacle du chaos. Kerchbron retrouve ainsi ce que souligne J.P. Reynaud : le rire de Gwynplaine risque d'être inopérant dans un monde où le grotesque, qui devait dénoncer le monde d'en haut, a été confisqué par les puissants qui se mettent à faire les bouffons. On assiste alors à "la démence universelle d'une société qui glisse au chaos"^[39]. En mettant toute la fiction en spectacle, Kerchbron paraît exprimer un pessimisme identique : c'est le monde qui est en proie aux forces du chaos et d'un chaos qui est encore loin d'être vaincu.

Cette construction se justifie aussi logiquement dans la perspective d'ensemble du film qui oriente toutes les séquences en fonction de la fin et qui prépare le rôle dénonciateur du discours de Gwynplaine. Kerchbron a choisi d'adapter ce roman, essentiellement pour faire entendre ce discours, qu'il qualifiait de "cri", sans doute parce que lui-même a souffert de la terreur nazie et que, en tant que résistant, il savait ce qu'est l'interdiction de la parole.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette interprétation du personnage, tout entier résumé dans l'idée de cri. Notons simplement que c'est un "cri" et non plus un "rire".

Conclusion

Ces analyses tendent à démontrer que le travail d'adaptation cinématographique ne consiste pas simplement à trouver des équivalents visuels du roman de Hugo, si visuel que puisse être celui-ci. D'ailleurs il n'y a sans doute pas d'adaptation qui ne soit qu'une traduction ou, plus exactement, qu'une transposition neutre. Le processus consiste plutôt à prélever dans l'œuvre source ce qui répond à des questionnements contemporains du film : Leni y trouve de quoi nourrir une problématique de l'émancipation du regard doublée d'une émancipation politique; Kerchbron s'intéresse surtout à la dénonciation du mal et au difficile cheminement de l'idée qui devient parole. Le premier est beaucoup plus optimiste que le second, mais tous deux réalisent parfois (il y a des moments plus ou moins réussis) la conjugaison du "respect" et de la "création".

Ce n'est pas le cas de toutes les adaptations. Certaines se contentent de voler à Hugo quelques situations rocambolesques, c'est le cas de Corbucci. D'autres, paradoxalement fidèles à l'intrigue du roman, ne parviennent pas à établir, avec l'oeuvre-source, un dialogue suffisant pour faire entendre en même temps la voix du roman et celle du film. On peut penser surtout ici à certaines adaptations de *Notre-Dame de Paris* ou des *Misérables*.

On pourrait reprocher à cette position de définir une fois de plus un cadre normatif qui enferme l'étude de l'adaptation dans des typologies hiérarchisantes, mais cette optique se justifie si cherche, par delà l'analyse qui justifie les écarts, à faire aussi une analyse qui les juge.

C'est pourquoi notre étude était centrée sur des écarts par rapport au roman, écarts qui paraissent mieux faire revivre le texte de Hugo que ne le font des adaptations réputées fidèles.

[1] *HQR*, II, livre 2, ch. 7, p. 398. Les références au texte de Hugo sont faites dans l'édition du Livre de Poche procurée par Myriam Roman (Hachette, 2002).

[2] André Bazin, "Pour un cinéma impur", *Revue des Lettres modernes*, n° 36-38, été 1958.

[3] Jean Mitry, *La gloire de Victor Hugo*, sous la direction de Pierre Georget, RMN, Paris, Grand Palais, 1985.

[4] *HQR*, II, livre 2, ch. 4, p. 384.

[5] *HQR*, II, livre 2, ch. 3, p. 380.

[6] *HQR*, II, livre 2, ch. 1, p. 373.

[7] L'effet Koulechov désigne le fait qu'un visage totalement inexpressif semble tout de même exprimer des émotions en fonction du montage. Hitchcock utilise cet effet dans *Fenêtre sur cour* avec le visage de James Stewart.

[8] *HQR*, I, livre 1, ch. 3, p. 103 et 104.

[9] En particulier Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Gallimard, 1991.

[10] *HQR*, I, livre 1, ch. 6, p. 110 et 114.

[11] *HQR*, I, livre 1, ch. 3, p. 103.

[12] J.P. Vernant, *La mort dans les yeux, Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Hachette, 1985, p.32.

[13] *HQR*, I, livre 1, ch.5, p.111.

[14] *Op. cit.*, p. 8 et 9.

[15] *HQR*, I, livre 1, ch. 5, p. 110.

[16] Rudolf Arnheim, *Vers un psychologie de l'art*, 1966, tr. franç. Seghers, 1973.

[17] *HQR*, II, livre 2, ch. 4, p. 384.

[18] *HQR*, II, livre 2, ch. 6, p. 393.

- [19] *HQR*, II, livre 2, ch. 1, p. 374.
- [20] Rudolf Kurtz, *Expressionismus und film*, éd. Hans Rohr, Zurich, 1965.
- [21] *HQR*, II, livre 2, ch. 8, p. 405.
- [22] *HQR*, II, 2, ch. 12, p. 433.
- [23] *HQR*, II, 2, ch. 9, p. 409.
- [24] Guy Rosa, "Critique et autocritique dans *L'homme qui rit*", "*L'homme qui rit*" ou la parole-monstre de Victor Hugo, SEDES, 1985.
- [25] On peut y lire notamment des phrases qu'Ursus a prononcées dans les plans précédents : "Qui frappe un lord a le poing coupé", "Un lord est à peu près roi, un lord est à peu près Dieu". On devine vaguement quelques autres morceaux de phrases : "Le Baron porte un tortil à six pointes" et "La garenne commence au vicomte."
- [26] *HQR*, I, chap. préliminaire 1, p. 65.
- [27] *HQR*, I, ch. préliminaire 1, p. 57.
- [28] *HQR*, II, 8, ch. 7, p. 758 et 764.
- [29] Annie Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, José Corti, 1991.
- [30] *HQR*, ch. préliminaire 1, IV, p. 65.
- [31] *HQR*, I, chap. préliminaire 2, IV, p. 77.
- [32] *HQR*, I, chap. préliminaire 1, p. 65.
- [33] *HQR*, II, livre 2, ch. 2, p. 380.
- [34] *HQR*, II, livre 2, ch. 10, p. 418.
- [35] *HQR*, II, livre 2, ch. 11, p. 426.
- [36] *HQR*, II, livre 8, ch. 7, p. 757.
- [37] *HQR*, ch. préliminaire 1, IV, p. 63.
- [38] Cette réplique fait dire à Ursus ce que l'auteur dit dans le roman pour expliquer le sens du chapitre préliminaire consacré aux comprachicos : "Qu'ébauchons-nous dans ces quelques pages préliminaires? un chapitre du plus terrible des livres, du livre qu'on pourrait intituler : l' *Exploitation des malheureux par les heureux?*" (p. 68).
- [39] J.P. Reynaud, "Le rire monstre", in "*L'homme qui rit*" ou la parole monstre de Victor Hugo, SEDES, 1985.