

Giusi PISANO

Influence de l'écriture hugolienne sur Serge Pimenoff dans sa collaboration à l'adaptation des *Misérables* par Jean-Paul Le Chanois, 1957

Cette recherche a été effectuée dans le cadre d'un projet ANR intitulé **Cinémarchives**. Ce projet agréé en décembre 2007 réunissait des chercheurs, des universitaires, des étudiants en master ou en doctorat et des archivistes des institutions suivantes : l'Université Paris Diderot (CERILAC), l'ENS Ulm (ARIAS), l'Université Paris III, la Cinémathèque française, l'Université Paul Valéry, l'Institut Jean Vigo. « Cinémarchives » entendait contribuer :

- à une meilleure définition des documents « papier » du cinéma conservés dans les archives, bibliothèques et cinémathèques (typologie, catalogage, indexation) ;
- à une meilleure contextualisation de ces documents dans l'histoire du cinéma, l'histoire des métiers et des techniques du cinéma ;
- à une visibilité et à une accessibilité accrue de ces documents pour les chercheurs ;
- à une valorisation scientifique de ces ensembles documentaires.

Le projet portait sur des documents (essentiellement des fonds d'archives dites « non-film ») conservés par des centres d'archives, la plupart du temps catalogués, mais inexplorés. Deux types de fonds ont été retenus : le fonds d'archives de la Triangle (1915-1918) conservé à la Cinémathèque française et les fonds documentaires de trois décorateurs de cinéma (Lazare Meerson, Serge Pimenoff de la Cinémathèque française et Max et Jacques Douy de l'Institut Jean Vigo). Mais au cours des investigations, d'autres institutions ont été sollicitées aussi bien en France qu'aux États-Unis. Ma recherche s'est orientée vers le fonds d'archives le plus méconnu car non inventorié et donc inaccessible depuis presque 50 ans. Il s'agit du fonds Serge Pimenoff.

La découverte du fonds Serge Pimenoff

Les archives – 19 carnets et 845 maquettes – de Serge Pimenoff intègrent les collections de la Cinémathèque française le 6 avril 1961. Du point de vue documentaire, une partie de ces archives – les dessins – a été traitée, le reste est en cours de traitement. Les carnets comportent des documents exceptionnels susceptibles d'intéresser plusieurs axes et

domaines de recherche. D'une manière générale, les recherches sur l'histoire du cinéma français portant sur la période 1920/1950 mettront à jour dans ce fonds des archives inédites. Tout particulièrement, les études sur l'apport fondamental des techniciens et artistes étrangers à la réalisation de films français pour la même période, notamment pour déterminer l'apport esthétique des Russes dans la conception des décors du cinéma français, trouveront ici un fonds incontournable. Le fonds Serge Pimenoff donne accès à toute une investigation autour du métier de décorateur à une époque donnée : les étapes, les sources d'inspiration, les contraintes, les relations avec le reste de l'équipe, l'étude historique et esthétique de l'espace au cinéma à travers l'étude des matériaux en amont (le travail de repérage et de construction) et en aval (les films), etc., toutes ces questions sont analysables à partir des pièces qui composent ce fonds. Depuis juin 2011, la présentation de ce fonds est désormais accessible en ligne^[1], sur Internet, à travers un site de la Cinémathèque française entièrement consacré à ce décorateur. C'est pour mieux saisir la méthode de Pimenoff que j'ai choisi de prendre appui sur un exemple : celui du film *Les Misérables* de Le Chanois et dans ce cas précis il a été nécessaire de suivre un parcours allant du texte de Victor Hugo à son adaptation à l'écran.

***Les Misérables* : du texte à l'adaptation à l'écran**

Parmi tous les décors de film réalisés par Serge Pimenoff, ceux pour *Les Misérables* de Jean-Paul Le Chanois (1957) constituent sans nul doute son œuvre la plus aboutie et la plus complexe. Les (presque) quatre heures qui composent le film de Le Chanois donnent une place d'honneur aux décors et avant tout à ceux de la ville de Paris, au centre du texte de Victor Hugo. Outre la reconstitution de ce travail, qui en soit est importante car elle permet de connaître les méthodes de travail de ce décorateur et ses relations avec le cinéaste, ce film se présente comme un cas assez intéressant pour analyser la portée du regard « distancié » d'un immigré russe sur la ville de Paris dans l'adaptation d'un *monument* de la littérature française pour un film jugé médiocre par la critique « savante », mais qui recevra des louanges unanimes pour sa « fidélité » au texte de Victor Hugo. Dans le fonds Pimenoff, deux carnets de trois cents pages rassemblent les annotations du décorateur. D'emblée, ces notes frappent par la minutie des recherches iconographiques en vue de la reconstitution en studio des quartiers mentionnés par Victor Hugo. Pour ce faire, Pimenoff a effectué des recherches dignes d'un archéologue. Par ailleurs, l'analyse des pièces qui composent la documentation de Pimenoff et la genèse du texte des *Misérables* à travers le manuscrit lui-même et les documents annexes conservés à la Bibliothèque nationale de France, au Musée Carnavalet, à la Maison Victor Hugo, mettent en évidence des similitudes dans la méthode employée par l'écrivain et le décorateur pour retrouver les *traces* et les *indices* du « Paris disparu », décrit avec bon nombre de détails foisonnants autant par l'un que par l'autre. Et cela,

malgré la transformation œuvrée par le baron Haussmann et la distance des regards d'un exilé à Guernesey et d'un émigré russe à Paris. Comme on va le voir, on remarque même des parallélismes troublants entre la réception du texte et la réception des décors du film. Commençons donc par la méthode hugolienne.

Choses vues, choses lues : la méthode de Victor Hugo

Un dessin à la plume de Victor Hugo, met en scène l'actualité internationale et un homme à l'œil hypertrophié observant, à travers la lucarne d'une lanterne magique, Constantinople. Il symbolise, certes, le pouvoir de ce dispositif technique, mais il souligne également le caractère illusoire des vues qu'il propose : c'est avant tout l'œil démesuré qui permet de voir ce qui n'est pas accessible. Ce dessin de Victor Hugo suggère, en définitive, la « fièvre de vision » [21] qui hante le XIX^e siècle. Non pas, certes, que ce siècle ait inventé la relation de l'image à la littérature, mais, comme l'affirme Philippe Hamon, le XIX^e siècle « a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle imagerie – terme qui se généralise au XIX^e siècle – faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques » [3]. Plusieurs travaux, dont un colloque organisé en septembre 2002 au Musée d'Orsay, intitulé « L'œil de Victor Hugo », ont mis en évidence la relation entre l'écriture hugolienne et l'image. Les descriptions microscopiques que fait Hugo de la ville de Paris puisent dans toutes les images que son expérience visuelle avait pu cumuler : tableaux, gravures et estampes évoquant un passé tributaire des canons esthétiques reconnus, mais également images proposées par les médias les plus modernes (la photographie, la presse illustrée, les lithographies) représentant un monde entre passé et présent. Hugo n'a pas pour autant eu directement recours aux instruments d'optique (nous savons par exemple que, tout en côtoyant de près la photographie, il n'a jamais lui-même réalisé de prises de vue).

Et cependant, comme l'affirme David Charles :

Médiatisée dans la saisie du réel, la vue de Victor Hugo l'est pourtant – mais comme celle de tout écrivain – par les textes des autres, littéraires, scientifiques ou de voyage, et les images, tableaux, affiches ou réclames qui interposent, entre cette vue et le réel, un « déjà vu » ou « déjà lu » ramenant l'expérience visuelle au déploiement d'une culture constituée en dehors d'elle [4].

L'écrivain est bien conscient de cette impossibilité de séparer l'expérience visuelle – la vue – de la culture qui la constitue – le regard – ; il en fait même son programme. Ses modèles iconographiques l'attestent [5], ses textes nourris de toute l'imagerie de son époque (y compris l'imagerie optique) en témoignent, comme sa volonté de léguer à la Bibliothèque nationale tout ce qui a été écrit et dessiné par lui-même.

Éléments sur la réception des *Misérables*

Rappelons d'abord qu'avant même la publication complète des cinq parties qui composent *Les Misérables* des illustrateurs se sont inspirés de ses personnages pour proposer au public des portraits-types des parisiens qui connaîtront une large diffusion grâce notamment à la photogravure.

Lors de la sortie du roman, Adèle Hugo écrit depuis Paris à son mari en exil : « Le livre est dans toutes les mains ; les personnages devenus types sont déjà cités à toute occasion et à tout propos. Les images de ces personnages sont à toutes les vitrines des marchands d'estampe »^[6]. En effet, la première partie du roman est sortie le 30 mars à Bruxelles, le 4 avril à Paris, les deuxième et troisième le 15 mai, les quatrième et cinquième le 30 juin. Gustave Brion, premier illustrateur des *Misérables*, a vraisemblablement commencé à travailler sur la planche illustrant les personnages du roman bien avant la sortie des quatrième et cinquième parties. En 1864, une édition illustrée sera proposée par l'éditeur officiel du roman, Jules Hetzel associé pour l'occasion à Albert Lacroix et avec l'accord de son auteur. Par la suite les éditions illustrées se multiplient, jusqu'à nos jours^[7]. Par ailleurs, l'aspect visuel du roman a été déjà souligné dès sa publication par les premiers commentaires critiques. Paradoxalement cet élément est tantôt jugé comme l'une des grandes valeurs du livre, tantôt comme son défaut.

Dès 1862 la *Revue des deux mondes* publie un très long article sur *Les Misérables*, où Émile de Montaigut reconnaît ici et là un « dessin tout trouvé pour Gavarni, avec une légende toute faite », et fait l'éloge de tel « paysage d'aspect misérable et lugubre qui est décrit en quelques traits où l'on reconnaît le maître dans l'art de peindre »^[8]. Bien moins positif, le critique de *L'Année littéraire et dramatique* parue en 1863, écrit : « Quelques coups de pinceau, dignes de M. Victor Hugo, révèlent à peine un tableau esquissé vingt fois par des romanciers de second ordre »^[9] ; mais à propos de la bataille de Waterloo, l'article devient nettement plus élogieux : « dix-neuf chapitres nous arrêtent devant ce terrible spectacle : dix-neuf tableaux où les lieux, les hommes et les faits sont reproduits avec une puissance de fascination que les arts plastiques envieraient à la poésie. Jamais peut-être M. Victor Hugo ne s'est montré plus grand peintre. »^[10]. Le même article reproche à Hugo « l'hardiesse, d'autres diront [la] grossièreté » qu'il y a à « déposer du sublime dans l'histoire à coups de peinture » et à oublier « de plus en plus l'action pour les peintures et les études de mœurs [...] Cette peinture est originale ; mais elle n'a aussi qu'un rapport éloigné avec l'action »^[11]. Ses confrères écrivains ne l'ont pas non plus épargné : citons seulement les frères Goncourt qui affirmaient que l'écriture du roman ayant la prétention de rivaliser avec la peinture aboutit à un « poésie peinte, empâtée [...] à un lyrisme friperie »^[12]. Et plus tard, ils écrivaient : « Hugo a des idées sur tout », dit quelqu'un à notre table. « Des idées, non, des images " seulement " »^[13], reprend l'autre.

Enfin les critiques portent également sur la longueur du roman, mais aussi sur sa complaisance à l'égard des révolutionnaires, comme dans ce passage du *Monde* du 17 août 1862 : « on ne peut lire sans dégoût invincible tous les détails que donne Victor Hugo de cette savante préparation des émeutes ». Or, si les commentaires des chroniqueurs sont si imagés lorsqu'ils décrivent l'écriture de Victor Hugo, c'est que celle-ci, tout comme les dessins du poète, n'a pas comme référent un « réel » direct mais les diverses représentations qui s'offraient à son regard, notamment lorsque ce réel était lointain et donc insaisissable – tel que le Constantinople évoqué dans le dessin plus haut cité, ou Paris pour l'exilé. Toutes les choses « dont tout le monde parle [...] que tout le monde visite [...] que tout regard effleure »^[14] se projettent dans l'écriture de Hugo, « vaste miroir reflétant le genre humain » jusque dans ses particularités les plus microscopiques, telles que les appareils d'optique les offrent à la vue. C'est ainsi que le microcosme du couvent des *Misérables* est présenté comme « un des appareils d'optique appliqués par l'homme sur l'infini ». La lucarne par laquelle le lecteur a accès au monde décrit par le roman de Victor Hugo est celle de ses représentations, photographiques, picturales, architecturales, textuelles, caricaturales, médiatisées par le regard sélectif de l'écrivain et par ses souvenirs personnels.

Il faut souligner ce dernier aspect : Victor Hugo, dont la minutie dans les détails historiques est notoire, au point qu'il envoie depuis l'exil des questionnaires à ses informateurs afin d'établir une topographie exacte de Paris^[15], ne sous-estime pas pour autant la dimension affective que l'image possède. Il en mesure l'impact en ces termes : « Comment une petite estampe encadrée de noir, accrochée au-dessous d'un lit d'un enfant, devient pour lui, quand il est homme, une grande et formidable vision »^[16]. De nombreux travaux, en particulier de Guy Rosa, Jacques Seebacher, Nicole Savy ont étudié l'immense travail documentaire effectué par Hugo pour *Les Misérables*, et ont souligné l'importance des images dans ce travail. L'exposition sur *Les Misérables* organisée entre 2008 et 2009 au Musée Carnavalet proposait également une mise en parallèle entre tableaux, estampes, caricatures, ouvrages historiques et les descriptions de Paris dans le texte de Victor Hugo.

Retour sur Serge Pimenoff

Le texte des *Misérables* à l'appui, Serge Pimenoff traduit par des croquis les objets et les lieux évoqués. Des recherches iconographiques complètent ces premières esquisses : estampes (parfois les mêmes que celles qu'avaient pu utiliser Hugo), plans de Paris de 1850 conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, cartes postales, reproductions de tableaux et surtout photographies du Paris contemporains – photographies auxquelles Victor Hugo n'a vraisemblablement pas eu accès pour la plupart, du fait de son exil. Pimenoff a procédé à des repérages dans les lieux parisiens évoqués par Victor Hugo et encore visibles en

1956, comme en témoignent ses nombreuses photographies ou celle reproduites d'après les clichés de photographes tels que Eugène Atget (« Le Vieux Paris ») et Charles Lansiaux ou d'agences comme l'Union photographique française. Par ailleurs, pour le « Paris disparu », il a eu recours à l'œuvre de Charles Marville. Rappelons que ce dernier, « le photographe de la Ville de Paris » », avait été chargé par la "Commission historique de Paris" créée par Haussmann, de photographier, en 1865, les rues appelées à disparaître, puis, en 1877, les rues nouvelles. Les plus de 800 plaques réalisées par Charles Marville et conservées à la Bibliothèque historique de la ville de Paris ont constitué, pour Serge Pimenoff, une excellente source d'inspiration pour les décors cinématographiques du Paris de Victor Hugo.

Le point de vue du cinéaste : choses vues, choses lues

La transcription visuelle du roman de Victor Hugo complétée par des recherches iconographiques effectuées par le décorateur répond aux désirs du cinéaste, Jean-Paul Le Chanois. Celui-ci voulait « non seulement être en accord avec le récit, mais le traduire visuellement à la manière de Victor Hugo »^[17]. Et il précisait : « j'ai compris qu'il fallait donner un ton, un style au film, qu'il fallait s'écarter d'une certaine réalité pour être vrai. Sur le plan de la couleur par exemple considérant que l'époque des *Misérables* est celle de la gravure, j'ai demandé à mon chef opérateur Jacques Natteau, une prédominance du noir et blanc, enrichis de teintes douces, dans les tons de l'estampe »^[18]. Or, si à la sortie du film, le public a apprécié ces options prises par le cinéaste et son équipe, la critique, quant à elle, a été bien plus sévère. Tous les titres de l'époque saluent à l'unanimité la fidélité au texte de Victor Hugo. Mais sur le plan de sa mise en scène les commentateurs placent le film parmi l'une des adaptations des *Misérables* les plus décevantes. On lui oppose presque systématiquement – même dans des articles bien plus récents – la version de Raymond Bernard. Pourtant le film de Bernard a été la version de référence pour Le Chanois. Il en « admire la ferveur, la qualité et l'esprit »^[19]. Il y a d'ailleurs participé en tant qu'assistant, et du film de Bernard au sien certaines reprises sont explicites, comme les plans observant la foule devenue incontrôlable. D'après la critique, les grands défauts du film se résument à quatre : n'être qu'une illustration du livre au point d'être trop proche du dessin au détriment de l'action ; avoir trahi Paris par des décors en studio et de surcroît allemands ; être complaisant avec les révolutionnaires ; et être trop long pour tout spectateur « normal ». Ainsi, dans *Le Monde*, sous la plume de Baroncelli, on pouvait lire en 1958 : « ce n'est pas du cinéma, au sens où nous entendons ordinairement ce mot, mais de l'illustration cinématographique [... mais] il serait trop facile de se moquer d'un film qui n'est et ne veut être qu'une adaptation imagée de ce livre »^[20]. *Radio cinéma et télévision* est plus positif : « Ni franchement mélo, ni imagerie d'Épinal, ni pamphlet, cette nouvelle version des « Misérables » a tantôt le trait épais des bandes

dessinées, tantôt le fin tracé des imageries romantiques »^[21] . Quant à Claude Mauriac, il parle dans *Le Figaro littéraire*, en avril 1958, de « trahison de Paris », en raison du fait qu'on aurait pu tourner le film en décors réels :

Il paraît qu'on n'aurait pas pu tourner en décors réels : ce n'est pas si sûr, certaines des rues nommées par Hugo existent encore. Et il y a de toute façon dans Paris maintes anciennes façades, maintes vagues subsistances de vieux toits.

À la suite, Claude Mauriac Puis, pour rendre encore moins crédible le choix de Le Chanois et de son équipe, fait allusion à Berlin-Est, lieu où le film a été tourné. En réalité, le choix de ce lieu de tournage est le résultat des accords entre Pathé et une société berlinoise, la Defa, qui possédait à l'époque les célèbres studios de Babelsberg où les conditions étaient propices à construire les décors du quartier des barricades de Paris de 1832 et d'autres rues parisiennes^[22]. Cependant, le choix de Berlin-Est pour un monument de la littérature française avait toutes les chances d'être mal perçu... De fait, comme en témoigne la correspondance que Le Chanois a envoyée systématiquement aux divers journaux, il a dû défendre ce choix des insinuations politiques concernant ses sympathies avec le Parti Communiste français en le justifiant non seulement par des motifs d'alliances économiques, mais aussi par des raisons strictement pratiques – impossible en effet de simplement imaginer pouvoir bloquer une ville comme Paris à la circulation pendant plusieurs semaines. À ces critiques portant sur le choix de Berlin-Est comme lieu de tournage, certains commentateurs – tel que Charles Ford – ajoutent la place trop importante donnée par le film à l'épisode des barricades, manifestant la complaisance du cinéaste – et de Victor Hugo – aux événements révolutionnaires que celui-ci raconte. Il faut rappeler qu'au moment du tournage du film, la guerre d'Algérie et la fameuse semaine de barricades n'est pas loin et que le film sort sur les écrans deux mois avant la grande manifestation à Paris du 28 mai 1958, rassemblant toute la gauche pour s'opposer à l'investiture du général de Gaulle. Mis à part ces événements qui ont, de fait, eu une influence sur les critiques du film, et plus globalement les enjeux politiques du film, les choix et partis pris esthétiques de Le Chanois ne pouvaient pas avoir la faveur d'adeptes de genres aux règles bien établies. Avant même le premier tour de manivelle, son projet était très personnel en même temps cependant très proche de l'esprit du roman :

Ce ne sera pas un film historique, mais on y verra de l'histoire. Ce ne sera pas un film de reconstitution, mais on y verra le Paris d'autrefois. Ce ne sera pas un film de costumes, mais on y retrouvera une époque. Ce ne sera pas un film colorié parce que « c'est la mode », mais un film où la couleur apportera au sujet ses éléments indispensables, de même que le cinémascope lui apportera la large fenêtre par où passera le souffle de la grandeur et de la générosité^[23].

Lorsque le film sortira sur les écrans, en réponse aux critiques, Le Chanois écrira : « je ne discute pas les appréciations des décors, leur

interprétation, leur style, que j'ai voulu, avec mes collaborateurs, fidèles aux gravures et aux estampes de l'époque »^[24]. Certains articles semblent avoir saisi tout l'enjeu de ce choix. Dans le *Combat* de 17 mars, on peut lire :

Le Chanois et ses collaborateurs ont choisi la méthode la moins critiquable de toutes. [...] Ils ne tentent jamais de nous mettre dans l'action. Un commentateur file l'histoire citant le plus souvent le texte réel, ne craignant donc ni les digressions ni les descriptions. L'image montre l'essentiel, comme une belle gravure en hors-texte. Si l'on pouvait douter de ce parti pris, le travail de Pimenoff le confirmerait. Il n'essaie que rarement de construire des décors « vrais » qui fassent croire à un vrai faubourg. Il donne plutôt corps et relief à un dessin, à un lavis, à une toile, parfois à une eau-forte colorée et douceâtre, comme le jardin des amours. [...] Le Chanois n'essaie jamais de faire croire, il montre, ce qui est très différent : il trace des tableaux, il illustre ».

Le même article se termine avec une note négative : « quatre heures c'est beaucoup »^[25] !

D'autres réactions, plus « militantes », vont au contraire mettre en évidence la qualité du travail de Serge Pimenoff, parmi lesquelles celle de Georges Sadoul, de certains des membres du Comité Central du Parti Communiste français, et de Maurice Thorez lui-même^[26]. En définitive, à travers ce film, la presse de l'époque fait état d'un débat plus général sur la question de la représentation d'une ville symbolique imprégnée d'Histoire et d'événements présents.

Un débat qui n'a pas été seulement suscité par sa mise en scène à l'écran, puisque le récit original, *Les Misérables* de Victor Hugo, l'avait déjà suscité. En effet, presque un siècle avant la sortie du film, on avait déjà rapproché aux *Misérables* les mêmes défauts qu'à son adaptation à l'écran : du plus banal – la longueur – à la présence encombrante des *images* et pas assez de l'action, en passant par la complaisance pour les révolutionnaires.

Ces échos entre Hugo et Le Chanois ne sont pas les seuls. Comme Hugo avait décrit le Paris des *Misérables* essentiellement à partir de ses souvenirs et d'images conservant la trace de leur présence dans l'exil de Guernesey, Le Chanois, par son film, cherchait à retrouver les souvenirs du lecteur qu'il avait été de l'édition populaire des *Misérables* « dont les remarquables illustrations » serviront « pour les décors et les costumes »^[27]. Il écrit à ce propos :

Heureusement, je m'aperçus assez vite que mes producteurs et moi nous ne parlions pas tout à fait le même langage. Pour eux il s'agissait de faire un grand film en couleur, en costumes, avec beaucoup de figuration [...]. Ils faisaient appel à moi parce que j'avais la réputation d'être un bon travailleur [...]. C'était le technicien qu'on appelait. Ce n'était pas, grandi, mûri, le lecteur des Misérables d'autrefois. Ce lecteur-là, j'étais le seul à le connaître, et c'était de lui que je voulais être digne. Il était mon premier spectateur^[28].

C'est cette même édition illustrée des *Misérables* dont plusieurs pages sont reproduites dans le carnet ALB 221 et l'ensemble des recherches iconographiques conservées dans le même carnet qui constituent la documentation utilisée par Serge Pimenoff pour des décors éveillant les souvenirs du lecteur et le plaisir du spectateur cinématographique.

Au terme de cette recherche sur un fonds d'archives spécifique, je suis parvenue à la conclusion que l'étude approfondie d'un fonds inédit concernant tel ou tel autre décorateur de cinéma ne peut se limiter à l'analyse des documents présents dans le fonds en question. Il faut partir à la recherche d'autres sources extérieures, y compris celles constituant la genèse du texte à partir duquel un scénario a été tiré. C'est bien évidemment loin d'être une tâche facile car ces documents bruts mis à disposition du spécialiste sont loin d'être explicites. L'expérience montre que bien souvent « On n'y voit rien » (Daniel Arasse, 2000), d'autrefois qu'on y voit mais qu'on n'y comprend rien ou alors on y voit trop bien mais qu'on ne sait pas comment le traduire. En effet, l'observateur fait le plus souvent face à des pièces totalement opaques, insignifiantes et loin de la réalisation d'un film : un croquis sans ni date ni titre, une lettre manuscrite sans destinataire, une liste de courses, une photographie anonyme, un reçu de frais à l'étranger, une phrase griffonnée sur le dos d'un menu, une carte postale, etc. Pourtant, même des pièces si peu « parlantes » peuvent éclairer sur les configurations sociales et les orientations esthétiques de leur auteur. De fait, l'analyse d'un fonds inédit requiert une méthode particulière qui n'aurait rien à envier à une enquête de Sherlock Holmes par laquelle l'observateur ne parviendrait à ses conclusions qu'à travers la recherche du moindre élément documentaire. Si au début « on n'y voit rien », c'est par la persévérance et le *plaisir* – le « *serio ludere* » – d'y voir plus qu'en définitive on fait les découvertes les plus intéressantes.

Carlo Ginzburg a montré l'importance d'une attitude mettant en suspens toute connaissance antérieure du sujet abordé pour mieux atteindre une « vérité ». Pour Ginzburg, le temps de l'histoire est avant tout le temps du *souçon*, il en fait d'abord une affaire d'observation, de regard porté sur l'objet. Un regard oblique, attentif donc aux éléments qui pourraient sembler d'un premier abord périphériques, que l'on peut atteindre seulement si une « mise au noir » intellectuelle préside au commencement de l'enquête. Carlo Ginzburg nous a appris que par le goût de la quête indiciare, les détails les plus délaissés, les plus « dépourvus d'importance, voire franchement triviaux et « bas », fournissent la clé permettant d'accéder aux productions les plus élevées de l'esprit humain »^[29]. À travers des détails sur les décors il a été possible non seulement de saisir les choix esthétiques du film de *Le Chanois* mais de retracer ses relations étroites avec le texte de Victor Hugo.

[1] <http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/pimenoff/rubrique/du-decor-de-cinema.php>

- [2] Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p. 43.
- [3] Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 13.
- [4] David Charles, « Instruments d'optique », *L'Œil de Victor Hugo*, Actes du colloque 19-21 septembre 2002, Musée d'Orsay/Université de Paris 7, Editions de Cendres/Musée d'Orsay, 2004, p. 29.
- [5] Parmi les travaux pourtant sur cet aspect, citons le texte de **Valérie Sueur-Hermel**, « De l'imagerie aux maîtres du noir et blanc : l'estampe au cœur du musée imaginaire de Victor Hugo », *L'Œil de Victor Hugo*, Actes du colloque 19-21 septembre 2002, Musée d'Orsay/Université de Paris 7, Editions de Cendres/Musée d'Orsay, 2004, pp. 109-147.
- [6] Lettre d'Adèle Hugo à Victor Hugo, 11 mai 1862, publiée in : Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, 1969, t. XII, p. 1169.
- Gustave Brion, premier illustrateur des *Misérables*, a vraisemblablement commencé à travailler sur la planche illustrant les personnages du roman bien avant la sortie des quatrième et cinquième parties. En 1864, une édition illustrée sera proposée par l'éditeur officiel du roman, Jules Hetzel associé pour l'occasion à Albert Lacroix et avec l'accord de son auteur. Par la suite les éditions illustrées se multiplient, jusqu'à nos jours. Voir à ce propos : Vincent Gille, « Gustave Brion, premier illustrateur des *Misérables* », dans « Les Misérables, un roman inconnu ? », Maison Victor Hugo, 10 octobre 2008- 1^o février 2009, Paris-Musées, pp. 202-209.
- [7] Voir à ce propos : Vincent Gille, « Gustave Brion, premier illustrateur des *Misérables* », Le Misérables, un roman inconnu ?, Maison Victor Hugo, 10 octobre 2008- 1^o février 2009, Paris-Musées, pp. 202-209
- [8] Émile Montégut, « Les Misérables » *Revue des deux mondes*, 1862, p. 138
- [9] « Roman », *L'Année littéraire et dramatique* parue en 1863, p. 45
- [10] Idem p. 51
- [11] Idem, p. 59
- [12] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, mémoire de la vie littéraire*, tome 2, année 1862-1865, 29 octobre 1862
- [13] Idem, tome 6, année 1878-1885, mardi 23 mai 1882, p. 199.
- [14] Victor Hugo, *Œuvres complètes*, collection « Bouquins » (1985-1990), *Préface*, vol. « Voyage », p. 3.
- [15] Notamment à Théophile Guérin, voir à ce propos : Bernard Leuilliot, *Victor Hugo publie « Les Misérables »*, Paris, Klincksieck, 1979.
- [16] Victor Hugo, *Le Rhin*, Table analytique.
- [17] Interview Jean-Paul Le Chanois, Unifrance film. Fond Archives Jean-Paul Le Chanois, dossier *Les Misérables*, LECHANOIS22-B14, BIFI
- [18] idem
- [19] « Pourquoi je vais tourner les Misérables », *Les Lettres françaises*, Paris, 16/01/1957, p. 1.
- [20] Jean de Baroncelli, « Les Misérables », *Le Monde*, 20/03/1958
- [21] « Les Misérables, l'illustration d'un chef-d'œuvre », Radio cinéma télévision, 30/03/1958
- [22] Dans le fonds Jean-Paul Le Chanois, (dossier *Les Misérables*, Boîte 22 B 14, Archives BIFI, Cinémathèque française) plusieurs pièces sont consacrées au tournage du film dans les studios de Babelsberg.
- [23] Voir Fonds Le Chanois, Boîte 22 B 14, Archives BIFI, Cinémathèque française
- [24] Lettre du 12 avril 1958 de Jean-Paul Le Chanois en réponse à Claude Mauriac pour son article paru dans *Le Figaro*. Boîte 22 B 14, Archives BIFI, Cinémathèque française
- [25] R.-M. Arlaud, *Les Misérables*, *Le Combat*, 17/03/1958
- [26] Voir le dossier de presse présent dans le fonds Jean-Paul Le Chanois, dossier Les Misérables Boîte 22 B 14, Archives BIFI, Cinémathèque française
- [27] Jean-Paul Le Chanois, « Pourquoi j'ai tourné *Les Misérables* », *Prescience du cinéma*, *Europe*, n° 394-395, fév.-mars 1962, p. 174.

[28] Idem, , p. 165

[29] Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, (1986), Paris, 1989, p. 146