

Les adaptations cinématographiques de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo.
Étude comparée du roman et des adaptations de Wallace Worsley (1923), William Dieterle (1939), Jean Delannoy (1956), Michael Tuchner (1982), Gary Trousdale et Kirk Wise (1996) et Peter Medak).

Le champ artistique du XIX^{ème} siècle a subi diverses révolutions caractérisées par des interactions nouvelles. Le roman, genre central de cette période, devient un matériau pour toutes sortes d'adaptations. Victor Hugo s'est identifié à son siècle et la diversité créative ambiante peut être symbolisée par le roman *Notre-Dame de Paris* qui se voit enrichir de transpositions dramatiques et picturales.

À l'aube du XX^{ème} siècle, naît un nouveau médium : le cinéma, et de nombreux cinéastes ont été tentés par le roman de Hugo. Si nous considérons le caractère hybride du genre romanesque, la diversité de ses codes, etc., le roman développe des liens de plus en plus étroits avec le film.

L'importance numérique des adaptations cinématographiques invite à une démarche comparative permettant de mieux comprendre les différentes instances et procédures propres aux deux genres. Pour cela, nous avons fait le choix d'adaptations représentatives des divers courants qu'a connu le cinéma au cours de ce siècle : film muet en noir et blanc (*The Hunchback of Notre-Dame*, Wallace Worsley, 1923), film parlant en noir et blanc (*The Hunchback of Notre-Dame*, William Dieterle, 1939), film en couleur (*Notre-Dame de Paris*, Jean Delannoy, 1956), téléfilms (*The Hunchback of Notre-Dame*, Michael Tuchner, 1982 ; *The Hunchback*, Peter Medak, 1997), film d'animation (*The Hunchback of Notre-Dame*, Gary Trousdale et Kirk Wise pour les studios Disney, 1996). En outre, ce corpus permet de mettre en parallèle l'évolution des techniques et celle des idées ainsi que d'apprécier les originalités apportées à la matière du roman.

Il ne s'agira pas de démontrer la supériorité d'un genre ou de l'autre mais d'établir leurs divers codes, contraintes et leur traitement lors de la transposition. *Notre-Dame de Paris* requiert tous les éléments permettant d'analyser les modes de transposition au cinéma et la diversité de ses adaptations offre un large support à cette étude. Il conviendra de comparer les histoires, l'aspect esthétique et les valeurs textuelles devenues images. Comment les différentes structures narratives et les cadres spatio-temporels ont-ils été transposés ? Quelle valeur est accordée à la part esthétique ? Comment ont été perçus les personnages, l'intrigue et les données diégétiques ? L'histoire a-t-elle conservé la même importance et le même intérêt que dans le roman ? Ceci tuera-t-il cela ? Le film tuera-t-il le livre ?

Le roman, génétiquement hybride, comporte une diégèse formellement narrative tout en manifestant des caractéristiques propres au genre dramatique et qui vont jouer un rôle essentiel lors de la transposition. Cette dernière répond à une triple exigence générique, sémiotique et intertextuelle. Hugo avait une conception bien personnelle du roman : « *Après le roman pittoresque de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque, mais poétique, réel, mais idéal, vrai...* »¹. Ainsi, notre roman répond à une double visée historique et romanesque. En conséquence, il acquiert une certaine complexité narrative et générique qui va inévitablement se répercuter sur ses adaptations

¹ Article de Victor Hugo sur Walter Scott.

cinématographiques. Les structures temporelles et spatiales (premiers éléments de cadrage de l'intrigue) se trouvent étroitement liées à cette singulière construction.

Nous pouvons dégager deux procédés de structuration temporelle conduisant à deux chronologies parallèles au sein du roman. Le premier procédé concerne l'Histoire. De Walter Scott, et plus spécifiquement de *Quentin Durward*, Hugo ne conserve que le médiévisme (qui affirme ses divergences à l'encontre des classiques) ainsi que le règne de Louis XI (souverain particulièrement complexe correspondant aux besoins de son intrigue par sa figure d'instrument de démolition de l'édifice féodal). De plus, il choisit pour cadre historique une époque bien particulière, à la fois troublée et pleine d'espoir, qui se réduit à cette période où le Moyen Âge décadent s'efface progressivement devant l'émergence de la Renaissance. Cette temporalité première fait fonction de cadre général, c'est elle qui justifie le cadre spatial, les personnages et la dimension idéologique du roman. Nous la désignerons par le terme de "macrochronologie". Toutes les adaptations, quelles qu'elles soient, ont retenu cette temporalité ; mais si ce maintien est souvent synonyme de fidélité au roman, nous pouvons y percevoir quelquefois un moyen d'exorciser les événements contemporains à la réalisation. La lutte entre les lumières de la Renaissance et l'obscurantisme médiéval métaphorisant le spectre de la Seconde Guerre Mondiale (version de Dieterle, 1939) comme les troubles naissant à l'aube du XXI^{ème} siècle (version de Medak, 1997). Le symbole de ce combat nous apparaît sous la forme d'une presse à imprimer, étape fondamentale de l'humanité qui cherche à s'éveiller mais qui demeure encore marquée par le monde médiéval comme en témoigne l'historicité et le pittoresque du roman.

Le second procédé s'applique à l'histoire, ou plus exactement à l'intrigue proprement dite. Ce système temporel est beaucoup plus complexe car il régit toutes les actions. Nous l'appellerons "microchronologie" car il concerne une temporalité plus restreinte. L'auteur ne décompose pas son roman en simples chapitres, il fait dérouler l'action « *en quelques journées, qui sont comme les actes du drame* »². C'est ainsi que chaque subdivision du roman (livres et chapitres) renferme une action bien précise, limitée dans le temps et l'espace, assez indépendante de ce qui l'entoure pour se voir attribuer un titre. Cette autonomie permet d'isoler un découpage dramatique, véritable synopsis que l'on peut diviser en trois grandes séquences. Les épisodes concernant les digressions idéologiques (comprenant notamment les réflexions de l'auteur) et historiques (qui retracent généralement l'enfance des principaux personnages) sont volontairement traités à part car ces différents épisodes correspondent à la partie non constante du roman (puisque'ils ne sont pas systématiquement développés dans les adaptations). A partir de ce découpage, nous pouvons examiner les différentes parties de l'histoire ainsi que leur traitement dans le roman de Victor Hugo et les films de notre corpus. Il ressort que le roman est considéré tel une banque de données dans laquelle les scénaristes viennent choisir les différentes séquences de l'adaptation. *Notre-Dame de Paris* semble se réduire à une suite de moments forts que l'on retrouve invariablement dans chaque film et la spécificité de chacun est révélée par l'originalité des liens unissant les différentes scènes, leur chronologie ainsi que la portée souhaitée.

A ces deux formules correspondent deux expressions de la spatialité marquées par une métaphorisation certaine. La première est développée du point de vue de la symbolique visionnaire. Aux différents aspects historiques répondent le cadre rémois du début chronologique du roman et le dénouement parisien, la Cour des Miracles et Notre-Dame qui préfigurent respectivement le peuple et la Bastille (l'assaut de la Cathédrale par les truands présageant la prise de l'illustre prison). Mais en dépit de cette perspective révélatrice, les scénaristes ont préféré limiter le cadre à une capitale française qui tend à se neutraliser ou, plus exactement à s'internationaliser de sorte que le public s'identifie aux habitants et à leur confusion. A côté de ces milieux publics, coexistent divers lieux, privés et restreints, qui forment un système particulier, refuges intermédiaires entre l'espace de la ville et leur hôte. Métaphoriquement, ces espaces clos

² Jacques Seebacher, note pour *Notre-Dame de Paris*. - Paris : Gallimard (Pléiade), 1975. - p.1062.

sont une manifestation de l'hybridité des personnages et contribuent à leur pétrification. Coupés du monde extérieur, témoins muets des diverses émotions ressenties par les personnages au fil de l'intrigue, éléments de l'occultisme ou empreints de dévotion, lieux de réclusion ou scènes d'extériorisation, ces habitats suivent fidèlement l'évolution de leurs habitants. Ce sont également des lieux déterminants de l'action. Cela expliquerait pourquoi ce motif a davantage captivé les adaptateurs qui se sont efforcés d'en rendre compte, dans les limites posées par la fidélité au roman.

La seconde expression de la spatialité métaphorisée est révélée de manière plus abstraite. *Notre-Dame de Paris* repose essentiellement sur la vue et la mise en scène de cette vue. Le regard prend tout son sens dans ce roman dans la mesure où il donne à voir aussi bien le visible que l'imperceptible, l'immatériel. C'est précisément cette suprématie de la perception visuelle qui devient source d'inspiration pour les adaptations picturales et surtout scéniques où l'ouïe est en rivalité avec la vue. Dans notre roman, l'esthétique visuelle est marquée par le clair-obscur (héritage émanant du Caravage, de Rembrandt et de Goya), un subtil jeu des couleurs et de leur symbolique ainsi qu'une dramatisation certaine des lieux poussant les personnages, les lecteurs et les spectateurs au voyeurisme. Dans la plupart des adaptations, il ne s'agissait pas de se contenter de restituer ou reproduire (pour le dessin animé) cette lumière directe qui projette les ombres mais de composer un décor assez évocateur afin de plonger le spectateur dans une atmosphère conforme à l'intrigue, de sorte que la narration se retrouve symboliquement dans les lieux et les situations. Non seulement la mise en couleurs révèle l'expressivité des lieux et des séquences mais elle montre également que le clair-obscur n'est pas seul à exacerber la force du roman. Notons que la "pré-spectacularisation" du texte facilite la mise en images de l'intrigue. Le lieu, chez Hugo, est un lieu théâtral.

Si le roman *Notre-Dame de Paris* se prête à l'adaptation, c'est qu'il renferme une théâtralité intrinsèque qui se manifeste à travers les trois unités de temps, de lieu et d'action. L'unité de temps se partage entre deux temporalités : une macrochronologie qui permet d'appréhender la valeur historique du roman et une microchronologie dévoilant une construction ternaire de l'intrigue. De même, l'unité de lieu manifeste deux aspects des *topoi* romanesques : un macrocosme qui rejoint l'Histoire ainsi qu'une série de microcosmes manifestant la relation habitants-habitats ainsi que sa dimension esthétique. Demeure l'unité d'action qui est tout aussi complexe que les deux précédentes et qui permet d'examiner les acteurs de l'intrigue, leurs relations ainsi que la dimension idéologique qui provoque l'action, évolue en fonction des actes perpétrés et propose un champ de réflexion au spectateur.

De même qu'il n'y a pas d'intrigue sans structure temporelle et spatiale, il n'y a pas de diégèse sans actants. « *Autour [du personnage] et par rapport à lui s'organise le récit en même temps qu'il est généralement source et support d'une intense activité d'identification. Cela est probablement plus sensible encore au cinéma puisque, à la différence du roman où il n'existe que sous la forme de traces typographiques - où il n'est, suivant l'expression de Philippe Hamon, qu'un "être de papier" -, il est présent sous la forme de sa réalité analogique d'images et de sons* »³. Sur le plan littéraire, le personnage est un être de fiction qui tend à s'appropriier les différents traits caractérisant l'être humain. Par sa figure humaine, il est anthropomorphe, mais il se construit principalement autour des acquis socioculturels du lecteur (son imaginaire) et dans la durée du récit (l'auteur construit son personnage sur la totalité du roman).

Sur le plan cinématographique, il a tendance à se complexifier, particulièrement dans le cas d'une adaptation. Il ne s'agit plus d'une traduction des structures narratives, actantielles, linguistiques et langagières, mais d'une création, voire d'une recréation à partir d'un roman devenu banque de données. « *Le réalisateur puise dans le texte qu'il décide de porter à l'écran un ensemble d'instructions qu'il peut tout à loisir retenir,*

³ André Gardiès .- *Le Récit filmique* .- p.53.

sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts »⁴. Ainsi naît un personnage à triple facettes. La première tient compte du protagoniste romanesque en tant que signe avec un signifiant (descriptions physiques et psychologiques fournies par l'auteur, relations avec les autres héros, etc.) et un signifié (la valeur idéologique et la psychologisation mises en relief par l'auteur). La seconde se rapporte au comédien (dont les affinités avec le rôle sont révélées lors du casting). Enfin, la troisième facette reprend la première puisqu'il s'agit du personnage en tant que signe mais sur un plan cinématographique car il présente une sensibilité idéologique et psychologique propre au scénariste et/ou au réalisateur.

Ainsi, les personnages évoluent en fonction des valeurs développées dans les différentes versions. Certains personnages gagnent en importance du fait de leur humanisation et de leur intérêt symbolique (Quasimodo), d'autres perdent leur fonction de bouffons pour devenir contestataires, même s'ils demeurent poètes faméliques (Gringoire). Si le rôle d'Esmeralda demeure plus ou moins fidèle au roman, Frolo pose encore problème aux adaptateurs, lesquels hésitent toujours entre la scission du personnage et le maintien à l'identique. Les personnages collectifs, qu'il s'agisse de la Cour des Miracles, du peuple ou de la noblesse, semblent délaissés au bénéfice des personnages singuliers. La truculence et le pittoresque sont largement réduits à une fonction de cadre temporel.

Ainsi, les adaptateurs s'attachent davantage aux héros de l'intrigue, s'attardant plus spécialement sur Quasimodo, Esmeralda et Frolo, multipliant les scènes intimistes qui permettent non seulement d'explorer plus avant le psychisme des personnages mais également de motiver le traitement de certaines séquences ainsi que le système relationnel familial et passionnel, très souvent maintenu (bien que le pathétisme de la Sachette fasse trop souvent défaut aux films). En revanche, le principe d'éducation et de transmission du savoir est traité irrégulièrement puisqu'une fois sur deux cet aspect du roman est mis de côté. Néanmoins, certains scénaristes ont compris qu'en ces temps d'obscurantisme et de défiance envers des connaissances qui dépasseraient celles des seuls initiés, il était intéressant de se pencher sur les relations que les principaux personnages entretiennent avec l'instruction. En principe, celle-ci passe pour être un rempart contre l'intolérance, la superstition et autres croyances pernicieuses. C'est pourquoi seules les versions attachées à la dimension historique du roman construisent l'intrigue et les relations entre personnages autour d'un double savoir. Le premier, théorique, est celui auquel se voue Claude Frolo et qu'il dispense en vain à son frère ou à ses condisciples. L'autre savoir, pragmatique cette fois, est celui qu'Esmeralda transmet à sa chèvre Djali ainsi qu'à son "époux" Pierre Gringoire et qui se révèle indispensable pour survivre sans recourir à la mendicité (*Qui non laborat non manducet*)⁵. Si les relations parentales et amoureuses sont presque toujours vouées à l'échec, il ressort que le savoir est la seule réponse à la fatalité, qu'elle soit personnelle ou historique, singulière ou collective : le savoir, c'est le pouvoir.

Jusqu'à présent, nous avons pris en considération ce que nous pourrions qualifier de signifiant du roman, par analogie au mot. De même que les systèmes graphiques et phonétiques d'un mot permettent son expression, l'intrigue, les personnages et le cadre spatio-temporel sont indispensables à la compréhension d'un roman ou d'un film. Néanmoins, pourraient-ils se réaliser pleinement ? Pourrions-nous les appréhender véritablement s'il n'y avait une autre face de ce signe : le signifié ? Ce deuxième aspect, quoique davantage obscur, n'en demeure pas moins indispensable et indissociable des autres puisqu'il révèle le fond de l'intrigue, sa signification profonde, sa justification en quelque sorte.

Une oeuvre d'art, quelle qu'elle soit, n'est pas fortuite. Elle répond à une démarche bien particulière de son auteur, c'est pourquoi elle renferme un aspect

⁴ *Ibidem*, p.5.

⁵ « *Qui ne travaille pas, qu'il ne mange pas !* ». *N-D P*, L. VII, Ch. 4, p. 273.

essentiel qu'on ne peut occulter : sa relation avec l'idéologie. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo nous offre un triple voire un quadruple regard sur les différentes réflexions de son roman. D'un point de vue chronologique, nous avons la vision "classique" et "sceptique" de Pierre Gringoire qui vient relativiser la vision contemporaine à l'intrigue (celle du peuple parisien du XV^{ème} siècle), elles-mêmes confrontées à la vision "moderne" de l'auteur. Nous serions tentés d'ajouter la vision du lecteur puisque ce dernier est sollicité à maintes reprises par le narrateur. Une approche aussi riche ne peut que mettre en valeur la portée idéologique de l'œuvre. Notons que la face signifiante s'y trouve étroitement mêlée dans la mesure où la vision que nous avons du monde du XV^{ème} siècle nous est donnée en partie par l'établissement du cadre spatio-temporel, dont les choix constitutifs ne sont pas fortuits, et par l'introduction de personnages forts dont le statut narratif n'est pas exempt de symbolisme. La vision du monde se fait par la vision de soi (vision de l'homme du XIX^{ème} siècle) et par la vision des autres (celle du peuple du XV^{ème} siècle), d'où les différents regards portés sur la part idéologique du roman. L'auteur ne se contente pas d'évoquer un passé tumultueux, il le dénonce et prend son lecteur à témoin.

Le discours particulièrement expressif de l'auteur ne suffit pas à rendre compte de la pensée développée dans *Notre-Dame de Paris*. Hugo, rappelons-le, insiste sur une inscription « *dans un recoin obscur de l'une des tours [de Notre-Dame] [...] gravé[e] à la main sur le mur : Αὐακκη⁶* ». Plus loin dans sa préface, il avoue avoir été vivement frappé au point qu'il « *se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église [...] c'est sur ce mot qu'on a fait ce livre* ». Cette fatalité devient un leitmotiv du roman et frappe aussi bien individuellement que collectivement. Face à l'intensité funeste des passions dont les héros deviennent victimes et à l'absence de toute Rédemption, on reprocha à Hugo le manque de religiosité de son roman. Certains le qualifieront même d'anticléricale. Une telle réception peut s'expliquer par le choix de mettre en scène un prêtre doublement criminel car amoureux et meurtrier, par l'introduction de sciences occultes violemment dénoncées par l'Église du temps de l'Inquisition (notamment l'alchimie et la sorcellerie). A partir de ces divers éléments, nous pourrions nous interroger quant à la réception du roman et les raisons pour lesquelles il fut mis à l'Index trois ans après sa première publication.

En dépit d'un romantisme omniprésent, une esthétique propre au roman populaire, marquée par le jeu des péripéties, des rebondissements, des malentendus (*Notre-Dame de Paris* est le drame de l'incompréhension), le roman trahit une nostalgie conservatrice. Hugo s'attache à mettre en avant un élément stable, en l'occurrence la cathédrale, autour de laquelle tout l'univers se détruit et s'écroule. Les révolutions éclatent, les hommes meurent mais l'église demeure, témoin du temps qui passe, de la folie des hommes et dont les secrets dissimulés au sein des murs de pierre n'ont toujours pas été percés. Notre-Dame est plus qu'un simple décor, elle est un personnage immortel qui vient rendre compte des dégradations engendrées par le temps et les hommes. Cette idée reprend la pensée conservatrice de Hugo qui, en prenant son roman pour prétexte, poursuit son combat pour la sauvegarde des monuments, entrepris depuis 1824, en introduisant un chapitre entièrement consacré à ce projet et portant le titre évocateur de « *Ceci tuera cela* ».

En tant qu'adaptations, les œuvres de notre corpus se doivent de maintenir le système idéologique présent dans le roman. Cette préservation s'avère d'autant plus nécessaire qu'un film répond aux mêmes critères de création que le roman. Le réalisateur, le producteur et/ou le scénariste, qui décide(nt) d'adapter *Notre-Dame de Paris*, part(ent) du principe qu'un ou plusieurs éléments du livre sont susceptibles de toucher le spectateur du XX^{ème} siècle. Ainsi, même si le film ne reprend pas la totalité de la pensée hugolienne, certains de ses aspects perdureront au gré des adaptations. La matière du roman renferme un nombre de thématiques propres à être développées dans

⁶ Fatalité.

une adaptation prochaine. Il s'agit ici de voir comment le discours hugolien se retrouve dans les versions du corpus et quel traitement est réservé à l'idéologie.

La dimension religieuse a souvent posé problème, nous l'avons vu avec le personnage de Claude Frollo. Si le thème du prêtre amoureux et criminel nous vient du romantisme anglais, ce sont les versions anglo-saxonnes qui suscitent le plus d'embarras. Les instances religieuses de ce siècle, américaines notamment, se révèlent bien plus fermes à l'égard des représentations du clergé que leurs prédécesseurs et elles ont longtemps pesé sur les choix des adaptateurs, les contraignant à délaissier une transposition fidèle pour la bienséance. Ces vingt dernières années, il semblerait que seul le public de destination soit pris en compte dans les décisions (un film pour adultes sera fidèle au roman alors qu'un film d'animation, celui de Disney en l'occurrence, reprendra la scission observée dans les versions précédentes). En France, la séparation de l'Église et de l'État a permis d'écarter tout scrupule. Notons néanmoins que les scénaristes de Delannoy, ont été tenus de préférer au prêtre un simple alchimiste afin d'exporter le film aux États-Unis.

Le motif de la sorcellerie, et plus généralement des sciences occultes, perd de son importance. Les rares manifestations sont bien loin des évocations hugoliennes héritées de Goya et ses *Caprichos*. Les activités hermétiques de Frollo n'ont pas survécu si ce n'est dans le film de Delannoy. Quant aux faits de sorcellerie, ils disparaissent avec l'abandon de l'histoire de la Sachette. En revanche, le procès d'Esmeralda est toujours marqué par ces accusations et l'ombre de l'Inquisition plane dans les tribunaux, plus manifestement encore dans le film de Dieterle si l'on considère la tenue de Frollo.

L'implacable fatalité, quant à elle, frappe tous les personnages, singuliers ou collectifs, victimes ou bourreaux. Le destin de la plupart des protagonistes est tracé d'avance, les événements survenant dans leur vie ne sont pas liés au hasard dans la mesure où tout concourt à une fin funeste, chaque action mettant progressivement en place le climax du dénouement, l'apocalypse dans laquelle seule la mort sous toutes ses formes (exécution, sacrifice, suicide, etc.) sera au rendez-vous. Cette conception de la fatalité se retrouve dans le roman ainsi que dans la version de 1956. En revanche, ce qui ressort des autres versions est une tentative de bouleversement qui a pour fonction de contrarier les effets de l'*αναγκη* et de rendre aux personnages leur libre arbitre. Lors du travail de transposition, les adaptateurs ont porté secours aux héros du roman. Généralement, les effets de la fatalité individuelle et collective sont annulés par l'émancipation intellectuelle, le développement du savoir.

La fatalité individuelle et historique conduit au fameux « *ceci tuera cela* ». Elle a tué les personnages de *Notre-Dame de Paris*, le livre a tué l'édifice et Hugo se charge de le maintenir dans l'esprit collectif. Bien qu'il n'aime pas le Moyen Âge pour son obscurantisme et son intolérance, il éprouve un grand respect pour ses ruines qui appartiennent à notre patrimoine culturel et entreprend de sauver ces vestiges du passé de l'oubli et d'une destruction certaine. Hugo n'en fut pas l'unique initiateur puisque Chateaubriand l'a précédé dans le *Génie du Christianisme* et Mérimée partit en croisade à son tour en devenant inspecteur général des Monuments historiques.

Les différentes adaptations ne réservent pas le même traitement au combat de Victor Hugo. En dépit de ces quelques occurrences, la campagne menée par Hugo au XIX^{ème} siècle n'a pas autant d'impacts au XX^{ème} siècle. Généralement, les scénaristes considèrent la cathédrale telle un édifice religieux, lieu d'asile, mais non comme un monument historique. Cet engagement de Hugo est trop marqué temporellement et géographiquement pour intéresser le public du XX^{ème} siècle, américain qui plus est (pour les 5/6 du corpus). Néanmoins, le peu de mobilisation autour de la sauvegarde des monuments ne signifie pas nécessairement un manque total d'intérêt. En effet, ne peut-on pas voir dans la volonté d'adaptation un désir de recréer l'esprit médiéval et gothique ? Certes les contemporains de Hugo préféraient l'art roman et classique à l'art gothique qu'ils jugeaient vulgaire, grotesque, et qu'ils ont préféré détruire ou modifier esthétiquement, mais Hugo a démontré que romantisme et art gothique pouvaient

cohabiter dans une même esthétique que précisément les adaptateurs ont eu, entre autres, pour mission de recréer un siècle plus tard. Il est certes difficile de retrouver dans les films le H de Hugo qui a pris forme dans les tours de la cathédrale, mais l'esprit y demeure un peu malgré tout.

Depuis la scène médiévale de *Notre-Dame de Paris*, les révolutions historiques et esthétiques se sont succédées. Face au livre de pierre apparaît le livre de papier né de la presse à imprimer de Gutenberg. Progressivement, l'architecture religieuse a laissé la place à l'architecture profane puis livresque. Les mentalités ont changé, devenant plus cartésiennes. Au XIX^{ème} siècle est apparue une autre forme de bouleversement esthétique : l'illustration, demeurée marginale jusque-là. De nouveau, seul l'aspect ornemental est considéré au détriment de la dimension spirituelle car il n'est plus question de la magnificence de l'enluminure. Néanmoins, l'illustration dispose de nombreuses réserves. Les contemporains de Hugo ont vu apparaître tour à tour la gravure, le daguerréotype puis la photographie. Le siècle suivant naîtra avec un nouveau médium : le cinéma. Ce dernier se verra partagé entre une fonction purement représentative et une mission testimoniale reposant sur un hommage aux prédécesseurs.

« Vous connaissez sûrement l'histoire des deux chèvres qui sont en train de manger les bobines d'un film adapté d'un best-seller, et l'une des chèvres dit à l'autre : "Moi, je préfère le livre !" »⁷. Cette boutade d'Alfred Hitchcock peut faire sourire mais elle offre un témoignage sur le statut de l'adaptation cinématographique d'oeuvres littéraires à Hollywood dans la mesure où elle révèle le décalage qui existe entre le médium de base, généralement honorable, et son adaptation, presque systématiquement dénigrée bien qu'elle représente une source inépuisable d'inspiration pour les scénaristes et les réalisateurs. Toutefois, cette dépréciation n'est pas propre au genre cinématographique ni au XX^{ème} siècle. Elle est née des premières formes de transpositions paratextuelles, notamment de l'illustration picturale : traduire, c'est trahir.

Pour bon nombre de littérateurs, le recours à la représentation conduit à la banalisation, à la vulgarisation : l'illustration tuera le livre et plus spécifiquement son imaginaire. Un autre danger vient du fait que scénaristes et adaptateurs écrivent le film en fonction de ce que le public souhaite voir au détriment du roman lui-même. Nous avons observé que les différentes transpositions ne se contentaient pas de mettre en images le roman mais elles le modernisaient et le faisaient évoluer avec les mentalités. Si les idées développées sont trop marquées temporellement, la transposition permet de remettre au goût du jour une idéologie surannée à un nouveau public. L'adaptation devient synonyme de "recyclage" et le scénariste a la charge de proposer une nouvelle lecture de ces idées.

Avec l'arrivée de la couleur, l'adaptation tend à se détacher de l'esthétisme romantique anglais où les scènes fortes se perdent dans les brumes héritées d'Ann Radcliffe. Les images sont à présent franches, pittoresques et dynamiques. Elles offrent un nouveau regard sur le roman, ce qui n'exclut pas une autre problématique : l'adaptation telle qu'on la voit est-elle une véritable transcription du roman ou un "remake", voire une synthèse, des versions précédentes ?

En fait, le livre et le film existent indépendamment. Il convient de s'affranchir des *a priori* liés aux critiques pour voir dans l'adaptation un hommage au roman et non pas une recherche de réplique parfaite. L'adaptation réelle, celle qui transposerait exactement le langage romanesque dans le langage cinématographique, ne semble guère possible. La cause en est simple : ce sont deux moyens d'expression trop différents. La fidélité n'est pas nécessairement un critère de réussite : une bonne adaptation peut être éloignée du roman original (comme la version de Peter Medak), tout comme une adaptation rigoureusement proche n'est pas gage de succès (celle de Jean Delannoy).

Nous devons appréhender ces différentes adaptations cinématographiques comme autant d'interprétations du roman correspondant à différentes époques, différentes

⁷ Hitchcock-Truffaut .- p.104.

sensibilités, différents points de vue. Il faudrait veiller à ne pas considérer l'adaptation telle une simple mise en images du roman, perspective bien trop simpliste et réductrice, mais une véritable reconstruction de l'élément de base menant à un nouveau médium. À bien y regarder, chaque adaptation vient enrichir notre imaginaire, nous révélant certains aspects du roman qui n'avaient pas attiré notre attention et nous offrant de nouvelles perspectives. Ces deux médias sont complémentaires et non rivaux.

Ceci ne tuera pas cela.
Le livre de vinyle ne tuera pas le livre de papier.
Le film ne tuera pas le livre.

Marie Tapié.
