

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

68 | 2012

Albert Capellani, de Vincennes à Fort Lee

De l'écrit à l'écran : *Les Misérables*

Lucien Logette



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4565>

DOI : 10.4000/1895.4565

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 57-65

ISBN : 978-2-913758-63-6

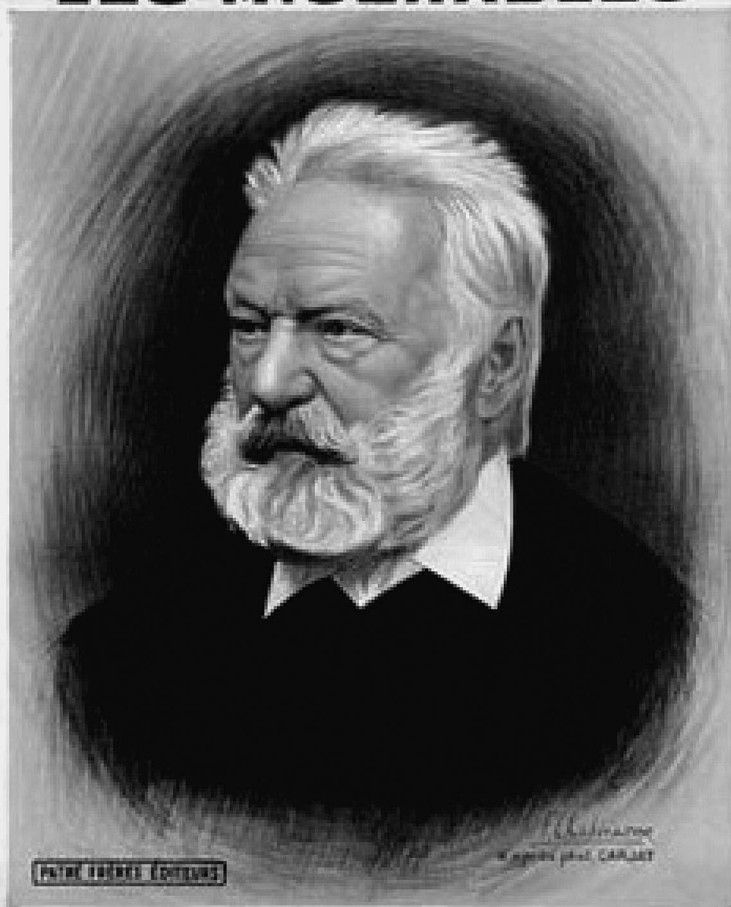
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Lucien Logette, « De l'écrit à l'écran : *Les Misérables* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 68 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4565> ; DOI : 10.4000/1895.4565

VICTOR HUGO

LES MISÉRABLES



De l'écrit à l'écran : *Les Misérables*

Lucien Logette

« Je suis en train de refaire Shakespeare », disait Zecca à un ami qui l'avait trouvé la plume à la main sur un manuscrit : « Ce qu'il a passé à côté de belles choses, cet animal-là ! » (Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 321).

En 1912, Albert Capellani n'est pas le premier cinéaste à s'attaquer aux *Misérables*. Quinze ans plus tôt, la maison Lumière a déjà produit, dans sa série des « Transformations », où un même acteur multiplie les incarnations, un *Victor Hugo et les principaux personnages des « Misérables »* (présenté en juin 1898), dans lequel un comédien apparaît successivement, le temps des 52 secondes fatidiques, en Jean Valjean, en Mgr Myriel, en Javert et en Thénardier – ne manquaient que Fantine et Cosette... En revanche, il est certainement le premier cinéaste à avoir utilisé le roman de Hugo comme base d'une fiction : le premier film qu'il a signé seul, en 1906, *Le Chemineau*, n'est pas une adaptation du fameux roman de Jean Richepin, mais du livre deuxième, « La chute », de *Fantine*, première partie des *Misérables*. Adaptation drastique, réduisant 66 pages de texte à 6 minutes, mais l'essentiel y est : l'arrivée du vagabond chez l'ecclésiastique, le repas, l'installation dans la chambre, le vol nocturne des couverts en argent, la fuite, le retour entre deux gendarmes, le mensonge du prêtre, la contrition – sans que jamais ne soit évoquées l'identité des protagonistes ni l'origine du scénario. Car à quoi bon citer Jean Valjean et le bon évêque Myriel ? L'un et l'autre étaient d'ores et déjà des figures mythologiques, immédiatement reconnaissables par le public de 1906, qui apprenait Hugo à l'école.

Quant à la « jivaroisation » du roman, personne ne s'en offusquait. La première adaptation américaine un peu développée, réalisée en 1909 par J. Stuart Blackton et Van Dyke Brooke, ne comprenait que trois épisodes d'une bobine, chacun sur un personnage – dans l'ordre, Jean Valjean, Fantine, Cosette — donc que du concentré. De toutes façons, qui avait lu le roman à l'époque dans son intégralité ? Peu de lecteurs, pas plus qu'aujourd'hui sans doute.¹ Hugo avait beau être une gloire nationale, la diffusion des *Misérables* ou de ses autres titres s'effectuait à travers des fascicules populaires, typographie serrée sur mauvais papier, qui consistaient surtout en un résumé d'où seuls émergeaient les épisodes marquants. Jusqu'à l'apparition du Livre de poche au milieu des années 50, l'édition la plus courante des *Misérables* était celle de la Bibliothèque Verte de chez Hachette, en deux volumes de 256 pages, version

1. On rapporte, dans le remarquable *Albert Capellani des deux côtés de l'Atlantique* réalisé par Hubert Niogret (2012), que le succès du film a attiré 200 000 nouveaux lecteurs vers *Les Misérables*. Mais dans une édition de quelle taille ? Certainement pas les dix volumes de l'originale...

lyophilisée des 1800 pages originelles – réduction d’ailleurs bien faite, qui, débarrassant l’épopée de tous ses éléments non-romanesques, le transformait en une suite assez haletante d’événements (à l’exception du chapitre « Tempête sous un crâne », tunnel inévitable, sur lequel les jeunes lecteurs faisaient l’impasse).

Ce n’est pas attenter à la mémoire du père Hugo que de constater que *Les Misérables* est un roman difficilement lisible, interminable, encombré, aux péripéties extrêmement statiques, mal fichu et qui rassemble plus d’in vraisemblances dramatiques que les feuilletons de Ponson du Terrail. Un éditeur recevant aujourd’hui un manuscrit – ou un producteur un scénario – contenant autant de croisements improbables, de coïncidences incongrues, de situations grossièrement pathétiques et de sentiments grandiloquents, le tout entrelardé de digressions, considérations morales, cours d’histoire et d’instruction civique et adresses diverses au lecteur, le renverrait sans commentaires à son auteur. Au mépris de toute logique, narrative et géographique, Hugo meut ses personnages dans quatre décors, Toulon, Montreuil-sur-Mer, Montfermeil et Paris, les fait se retrouver, s’ignorer ou se reconnaître sans autre justification que les règles du mélodrame, « croix de ma mère » et autres instruments du destin. Parmi dix exemples, que Javert, garde-chiourme à Toulon, soit nommé inspecteur à Montreuil lorsque Monsieur Madeleine-Valjean en est le maire, puis à Paris, où, au milieu du million des habitants de 1830, il va identifier précisément l’ancien bagnard devenu rentier, le perdre puis le côtoyer sur la barricade de la rue de la Chanvrerie, tient du miracle. Un miracle du même ordre que les apparitions du couple Thénardier, surgissant inopinément dans l’orbite de Monsieur Fauchelevent-Valjean (sans jamais l’identifier) à chaque fois que celui-ci change de domicile. Rarement un écrivain a autant joué les démiurges avec ses créatures.

Et pourtant, par-delà toutes les réticences raisonnables, « ça fonctionne ». Toute la troupe, des plus grands au plus petits, est entrée dans le panthéon des personnages éternels, et n’est pas près de le quitter – s’il y a eu autant d’adaptations cinématographiques et théâtrales (on attend pour 2013 le dernier avatar sous sa forme musicale, filmée par Tom Hooper), c’est bien parce que le bagnard rédimé, le policier intraitable, le cabaretier indigne ou le gosse des rues chantant sous la mitraille sont des archétypes, dont la démesure assure la pérennité. Plus besoin de crédibilité romanesque. Leur puissance est inusable, résistant à toutes les cuisines des scénaristes qui, depuis un siècle, ont succédé aux frères Capellani.

Si l’adaptation, l’année précédente, de *Notre-Dame de Paris*, du même Hugo, était relativement simple, étant données la taille du texte (600 pages) et la faible quantité de rebondissements – une fois le décor planté, les relations entre Claude Frollo, Quasimodo et Esmeralda suffisaient –, il n’en était pas de même pour *Les Misérables*, d’une autre stature. Il convenait de tailler dans la masse, afin d’obtenir un scénario suffisamment structuré. En définitive, l’exercice n’était pas tellement compliqué : d’abord, l’architecture imaginée par Hugo, en grandes parties clairement différenciées par le lieu et l’action, facilitait le découpage. Ensuite, il suffisait de supprimer tout ce qui ne concernait pas directement les personnages, à savoir, en termes de quantité, à peu près la moitié du roman.

En effet, la lecture intégrale permet de saisir la manière dont l’auteur a fabriqué son texte. Dès qu’un événement l’y autorise – et il est certain qu’il imaginait les événements en fonction des éléments extérieurs qu’il allait pouvoir introduire –, Hugo peaufine le *background* d’un personnage ou étale sa

documentation. Exemples: la scène fondamentale du vol de l'argenterie, qui compte dix-huit pages (dont quatre hors sujet, carrément intitulées «Détails sur les fromageries de Pontarlier») est précédée de soixante-treize pages de présentation de Mgr Myriel, histoire, vocation, pratiques religieuses, etc., une véritable nouvelle à l'intérieur du roman. Pour une chute de deux pages – le sauvetage du baron Pontmercy par Thénardier, élément qui sera utilisé mille pages plus loin –, Hugo reconstitue dans le détail (quatre-vingts pages) la bataille de Waterloo. La fuite souterraine de Valjean et Marius, après la chute de la barricade, est annoncée par une histoire mondiale des égouts (trente-cinq pages), du Cloaca Maxima romain au réseau parisien de 1832. Une conversation surprise entre voyous de barrière (excellamment dialoguée) permet une digression d'une quinzaine de pages sur la formation de l'argot médiéval et l'importance du langage codé. Etc., etc.

On peut comprendre: même si l'on a aujourd'hui l'impression d'être devant un copié-collé de wikipedia, Hugo se voulait pédagogique auprès du lectorat populaire auquel il destinait son livre. Pourquoi ne pas lui offrir quelques bribes de connaissance supplémentaire, à une époque où l'instruction n'était pas la chose la mieux partagée? Au moins cette construction en marqueterie avait-elle un avantage pour les adaptateurs: en dégraissant tout ce qui n'était pas narration pure, l'ossature était suffisamment solide pour soutenir le scénario.

Le film se présente comme une «épopée dramatique en quatre époques d'après l'immortel chef-d'œuvre de Victor Hugo», selon l'un des cartons du générique. 3400 mètres de pellicule, répartis presque équitablement – 1600 m les deux premières époques, 1800 les deux dernières – deux heures quarante de projection, plus ou moins selon la vitesse de déroulement adoptée. Quatre parties, respectivement intitulées «Jean Valjean», «Fantine», «Cosette 1821», «Cosette et Marius 1832»², qui valent d'être examinées de plus près, afin de vérifier le travail d'adaptation effectué.

Jean Valjean

Capellani entre immédiatement dans le vif et remet en place la chronologie bousculée par Hugo: le héros apparaît tardivement dans le roman, lorsqu'il cherche un gîte et s'invite chez l'évêque, et son passé – le vol d'un pain, les années de bagne, la libération – n'est évoqué qu'en un court flashback, de façon assez innovante. Sur l'écran, il cherche du travail pour aider sa mère, vole pour la nourrir et, coïncé par les villageois, la voit mourir dans ses bras. L'incarcération à Toulon, le quotidien du bagnard, les fers, le



2. Cinq parties dans le roman: «Fantine», «Cosette», «Marius», «Idylle rue Plumet et épopée rue Saint-Denis», «Jean Valjean».



dortoir³, les matraques des matons, le tirage au sort des tentatives d'évasion donnent lieu à une présentation très juste et de belles scènes d'extérieur – celle, par exemple, de l'énorme pierre soulevée par Jean Valjean, sous l'œil de Javert. Rapidité, clarté, invention : Capellani montre Valjean réussissant à s'évader, ce qui ne figure pas dans le roman, extrêmement elliptique sur l'épisode toulonnais. Ce qui lui permet d'introduire un carton : « Le premier échec de Javert », qui justifie l'obsession future du policier.

Les séquences chez Mgr Myriel sont moins convaincantes ; outre le sulpicianisme de la présentation, l'évêque dégoulinant de prévenance (caractéristique que le personnage conservera d'une version à l'autre), et la disproportion insistante entre les manières de table du prélat et celles du bagnard, le filmage frontal en plan fixe est lassant. Quant à la longue scène du vol des couverts et de la fuite nocturne, du retour avec les gendarmes et de leur déconfiture, elle est pour l'essentiel reprise du *Chemineau*. L'absolution délivrée par l'évêque et l'étonnement de Valjean n'échappent pas à l'emphase. Mais Hugo lui-même y sacrifiait et ses pages sur la sainteté en action frôlent la pire bondieuserie. Un détail neuf chez Capellani : Myriel donne à l'ex-bagnard une lettre de recommandation pour son frère, industriel à Montreuil-sur-Mer, justifiant ainsi le déplacement de l'action – dans le roman, Valjean y arrive par hasard et Hugo oublie de préciser comment il y devient industriel...

Un épisode négligé par Capellani : celui de Petit-Gervais et de sa pièce tombée sur laquelle Valjean pose le pied, élément pourtant fondamental (c'est à cause de ce « vol » que, dans le roman, la justice persistera à le poursuivre). Aucune des versions suivantes, de Henri Fescourt à Robert Hossein, n'oubliera le petit ramoneur. Sur le plan des interprètes, si Léon Bernard (Myriel) est prisonnier de son rôle, tout en onctuosité, Henry Krauss (Valjean) et Henri Étievant (Javert) sont impeccables, puissants, sans effets gesticulatoires, comme ils le demeureront au long des quatre épisodes – mais on peut noter que, dans toutes les adaptations des *Misérables*, les porteurs des deux rôles (Gabriel Gabrio/Jean Toulout, Harry Baur/Charles Vanel, Jean Gabin/Bernard Blier, etc.) se sont toujours affrontés avec sobriété (même Baur...).

3. Que l'on retrouvera de manière presque identique dans *La Petite Lise* de Grémillon (1931) et dans *Autour d'une évasion* de Brunius et Silvagni (1933).



Fantine

L'héroïne de la première partie du roman apparaît enfin, comme une simple ouvrière de l'usine de verroterie de Jean Valjean, devenu M. Madeleine, patron prospère et maire de la ville. Disparues les quarante pages qui décrivaient les conditions de sa « faute » et la naissance de son enfant, Cosette (en réalité Euphrasie !). Fantine cache sa condition de fille-mère et s'échine pour payer la pension de sa fille, placée chez les Thénardier, aubergistes à Montfermeil. Renvoyée par la contremaître, elle est réduite à vendre ses cheveux pour vivre – Capellani oublie la longue descente dans l'abîme de la prostitution, décrite dans le détail par Hugo, mais invente une belle scène où Fantine, moquée par ses ex-collègues, déclenche une bagarre dans la rue devant l'usine. Avec, pour une fois, des figurants en nombre : les bagnards de Toulon exceptés, il n'y avait eu, jusqu'à présent, que les principaux protagonistes dans les plans. Cadrage, profondeur de champ, mouvement des acteurs, la séquence est remarquablement conduite. Fantine, arrêtée par Javert, nouveau commissaire de Montreuil, est libérée par Valjean (pas encore reconnu par le policier, et qui se doit d'obéir au maire), à qui elle raconte son histoire et le placement de Cosette à Montfermeil : l'événement est montré en plan général dans la partie droite du champ, la narratrice, à gauche, étant entourée d'un léger halo. Tout cela est très court : entre la présentation de Fantine et son entrée à l'infirmerie de l'usine, d'où, phtisique, elle ne sortira plus, il s'est écoulé 12 minutes.

12 minutes, exactement la moitié de la durée du mouvement suivant de cette deuxième partie, dont Capellani va orchestrer puissamment les trois épisodes majeurs : le sauvetage du père Fauchelevent, le procès de Champmathieu et le cas de conscience qu'il impose à Valjean, la mort de Fantine. Fauchelevent écrasé sous sa charrette sous laquelle le maire se glisse et qu'il parvient à soulever, comme à Toulon le rocher, sous l'œil de Javert, est un élément incontournable, qu'aucun adaptateur n'a contourné ; il s'agit d'un des rares exemples dans le texte de la force herculéenne que Hugo prête à son héros sans jamais la mettre en scène – il expédie d'ailleurs l'événement en trois pages, alors que Capellani s'y attarde à juste raison, comme il s'était attardé sur les scènes spectaculaires du bain escamotées par l'écrivain. La scène est forte, même si filmée sagement en plan général : le vieillard coincé

sous le tombereau, l'affolement des passants, leurs efforts infructueux, Henry Krauss ôtant majestueusement sa veste pour se glisser dans la boue et arrachant Fauchelevent à l'ornière, il y a là tous les éléments d'une imagerie héroïque pérenne – l'événement est mineur dans l'économie générale de l'intrigue, c'est pourtant un de ceux qui ont le plus marqué les lecteurs du temps (et d'après : dans les années cinquante, il était encore utilisé pour les dictées du primaire).

Le procès de Champmathieu (pour mémoire : l'homme accusé par la justice d'être Jean Valjean et jugé par le tribunal d'Arras) est, évidemment, un des sommets de cette partie, comme il est un des sommets du roman – c'est à partir de là que Valjean va devenir un fuyard, poursuivi par Javert au long des sept volumes à venir. Capellani se sort bien de l'illustration de « Tempête sous un crâne », et des vingt pages d'interrogations sur le devoir et la culpabilité, extrêmement statiques, en tirant Krauss vers une sobriété encore plus grande : aucune mimique excessive, aucune emphase – du genre de celle que Marie Ventura-Fantine pratique constamment, rendant sa partie peu supportable –, une immobilité signifiante, accentuée par le partage de l'écran : à gauche, un Valjean massif, en gros plan, contemplant, à droite, en plan général, le tribunal et les gesticulations des protagonistes, un tribunal dans lequel un raccord soudain, astucieuse idée, le fait pénétrer. Même lorsqu'il se dénonce en découvrant son biceps tatoué « TF » (Travaux forcés), Krauss refuse les effets – alors que ses anciens compagnons de chiourme en rajoutent dans le surexpressif. Revenu à Montreuil, il recueille le dernier souffle de Fantine, qui lui confie Cosette. Lorsque Jacques Richard note dans son *Dictionnaire des acteurs du cinéma muet en France* que Marie Ventura « tendue comme une corde de violon, meurt avec des effets de sémaphore », il est encore au-dessous de la vérité. Le numéro est caricatural. Capellani l'a-t-il souhaité ainsi ? – puisque la situation est mélodramatique, autant l'assumer totalement – ou s'est-il laissé déborder par l'interprète, la seule de la troupe à jouer dans ce registre ? Quoi qu'il en soit, on la voit disparaître sans regrets.

Quant à Valjean, emprisonné, il tord les barreaux de sa cellule et s'enfuit dans la nuit, dans la future tradition du film à épisodes.

Cosette 1821

Cette troisième partie est certainement la plus réussie des quatre, celle qui rassemble, tant dans son chapitre « Montfermeil » que dans son chapitre « Paris », le plus grand nombre de scènes remarquables, en extérieurs – la forêt de Bondy, les rues du Vieux-Paris – ou dans les intérieurs construits par Henri Ménessier, habituel décorateur de Capellani – l'auberge « Au Sergent de Waterloo », la Maison Gordeau, le couvent du Petit-Picpus. Celle où la narration est la plus fluide, car l'adaptateur n'a pas eu besoin de creuser un chemin dans le bloc des événements : une fois éliminé tout ce qui n'était pas action principale – adieu l'ultime bataille napoléonienne, le retour de Valjean au bagne et son évasion, l'histoire de l'ordre des Bernardines –, demeurent une grosse centaine de pages qui contiennent les scènes qui nourrissent la légende des *Misérables*, les souffrances de Cosette, et son balai plus grand qu'elle, aux mains des Thénardier, la rencontre au bord de la rivière de l'enfant et de son futur père adoptif, l'achat de la poupée pour faire bisquer Éponine (sa sœur Azelma est restée entre les pages du livre), le rachat de la fillette par Valjean. Certes, les séquences nocturnes sont superbes, mais c'est

l'interprétation de « la petite Maria Fromet »⁴ qui emporte le morceau. Éveillée et naturelle, parfaitement à l'aise lorsqu'elle reçoit des taloches ou traîne un seau démesuré, elle reste la plus juste incarnation de Cosette, supérieure, malgré son « primitivisme », à celle d'Andrée Rolane dans la version Fescourt ou Gaby Triquet dans la version Raymond Bernard.

Une justesse dont elle fait preuve non seulement en souffre-douleur, mais, dans la seconde sous-partie, en petite Parisienne couvée par son « père » ou embarquée dans une course-poursuite avec la police – car Javert, bien sûr, a retrouvé la trace de Jean Valjean (Hugo a omis de rebaptiser son héros entre deux noms d'emprunt). La reconstitution du labyrinthe de rues, allées, impasses borgnes ou aveugles du Paris d'avant Haussman, une des forces du roman, est remarquablement effectuée : la souricière qui se referme sur l'homme et l'enfant, entre maisons de guingois, rues pavées luisantes et murs orbes, manifeste, quelques plans y suffisent, un génie certain des lieux, du même ordre que celui de Jasset ou de Feuillade. L'escalade du mur du couvent par le fugitif chargé de Cosette est aussi spectaculaire que dans le texte – un des beaux moments suspendus chez Hugo. Valjean retrouve le vieux Fauchelevent, devenu jardinier chez les nonnes, qui lui offre, en gage de sa reconnaissance éternelle, une nouvelle identité, celle de son frère. Et Cosette sera élevée au couvent.

Cosette et Marius 1832

Il restait à traiter la partie la plus lourde du roman – un bon millier de pages dans lesquelles Hugo met en scène l'amour et la révolution, tout un programme. Plus qu'auparavant, l'adaptation s'est faite drastique, Capellani ne s'encombrant pas de la multitude de personnages, importants et secondaires, mobilisés par l'auteur – une guerre civile, même réduite à quelques quartiers de Paris, demande des troupes. Demeurent le coup de foudre entre Marius, étudiant en rupture familiale, et Cosette, devenue adulte, les barricades du 5 juin 1832, la fuite dans les égouts de Valjean sauvant Marius, le suicide de Javert et les épousailles finales : de quoi nourrir un long métrage, ce qui explique la longueur de cette ultime partie et ses trois subdivisions.

L'histoire d'amour n'est pas l'élément le plus brillant, d'abord parce deux cœurs qui languissent sans que rien d'autre ne survienne, c'est d'un intérêt un peu léger, ensuite parce que si Gabriel de Gravone campe un Marius crédible, Cosette (interprète inconnue) n'affiche pas une beauté suffisante – on peut aller jusqu'à dire que son profil est assez ingrat – pour que l'on comprenne l'admiration éperdue du jeune Pontmercy. Beaucoup plus intéressant est l'amour, hélas pour elle non réciproque, éprouvé pour le même Marius par sa voisine Éponine Thénardier, car Mistinguett, qui l'interprète, est excellente – au point de faire accepter qu'elle incarne, à 40 ans bien sonnés, une jeune fille de 25. Rôle trop court – elle sera une des premières à tomber sur la barricade –, mais Capellani lui offrira sa revanche dans *La Glu* l'année suivante.

4. Elle ne perdra le qualificatif qu'en 1913 (à l'âge de 11 ans). Rappelons le n° d'*Archives* que Henri Bousquet lui a consacré (« La belle carrière de Maria Léonie Fromet (1902-1967) », n° 97, mars 2005).



La longue préparation de la révolte, l'assemblée des étudiants autour d'Enjolras, l'enterrement du général Lamarque, les soubresauts sociaux d'après 1830 (ce que Hugo baptise joliment « les lézardes sous la fondation ») qui expliquent l'insurrection, la jolie partie de l'éléphant de la Bastille qui abrite Gavroche, il n'était guère possible de les reproduire – même les versions les plus développées des *Misérables* n'en ont repris que des bribes. Mais l'adaptateur a bien choisi, parmi les éléments fournis par Hugo, ce qui se prêtait à la présentation la plus spectaculaire. Ainsi, le mouvement des troupes à travers le quartier Saint-Denis, la construction de la barricade de la rue de la Chanvrière, la capture de Javert, espion embarqué parmi les insurgés, l'intervention armée de Valjean, les combats et la mort de Gavroche (bien moins magnifiée que dans les versions postérieures, surtout celle de Raymond Bernard), jusqu'au sauvetage par Valjean de Marius blessé, tout constitue une deuxième sous-partie extrêmement riche et enlevée. Ainsi, l'attaque des soldats et l'extermination des insurgés est un beau moment – même si Capellani fera plus fort, avec plus de figurants, deux ans plus tard dans *Quatre-vingt-treize*.

Les ultimes séquences respectent l'architecture du roman, en la réduisant, comme depuis le début, à son squelette : fuite par les égouts, suicide de Javert, convalescence de Marius chez son

grand-père, fiançailles puis mariage, effacement de Valjean. C'est évidemment la partie la moins entraînante, puisqu'il ne s'y passe rien que de conventionnel, y compris la mort du héros que Mgr Myriel vient, en surimpression, bénir avant son dernier voyage. Pas plus qu'en littérature, les bons sentiments ne suffisent à faire passer l'impassable – les dernières lignes des *Misérables* n'échappent pas aux dégoulinures (« Dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées, attendant l'âme »). Capellani a été jusqu'au bout fidèle au modèle...

Malgré sa durée, le film souffre, comme toutes les adaptations futures du roman de Hugo – à l'exception de la version en quatre parties et 320 minutes de Fescourt –, de sa richesse événementielle : quelle que soit l'habileté qui présidera au travail des scénaristes, l'accumulation d'épisodes produira toujours une impression de remplissage et de narration accélérée. Capellani, même avec les dégraissages opérés, n'a pu échapper à cette malédiction des *Misérables*, d'autant qu'il devait tracer la voie, premier réalisateur français à s'attaquer au monument national. Il atteindra une efficacité autrement remarquable dans *Germinal*, beaucoup plus simple à transposer – 600 pages de Zola en 150 minutes, contre 1800 de Hugo en 160 –, et qui demeure son chef-d'œuvre. Mais cette version princeps, outre sa qualité formelle, est précieuse : elle a servi de matrice à la plupart des versions suivantes, comme si, à part quelques personnages du roman réintroduits ou une insistance plus marquée sur certains épisodes, les scénaristes successifs s'étaient plus inspirés de l'adaptation de Capellani que du texte original. Pourquoi pas ? Le chemin était balisé, il suffisait de l'arpenter de façon plus studieuse ou plus nonchalante.

