



Université Mohamed Kheider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et des Langues Étrangères
Filière de Français

MÉMOIRE DE MASTER

Option : Langues, littératures et cultures d'expression française.

Réf. :

Présenté et soutenu par :
KADDOUR MOHAMED ELBACHIR

Le :

**POUR UNE ETUDE INTERMEDIAIRE DU DERNIER
JOUR D'UN CONDAMNE DE VICTOR HUGO ET SON
ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE
MICHEL ANDRIEU.**

Jury:

Mme. Soltani Fairouz	MAA	Université Mohamed Kheider –Biskra-	Président
Dr. Ouamane Nadjette	MCB	Université Mohamed Kheider –Biskra-	Examineur
Dr. Belaid Mahieddine Islam	MCB	Université Mohamed Kheider –Biskra-	Rapporteur

Année universitaire : 2018 - 2019

Remerciements

D'abord, je remercie ALLAH de me donner la force et la santé et le courage et la volonté d'entamer et de terminer ce mémoire.

Ensuite, je tiens à remercier Madame Fettah Ifrikia, pour ses conseils préliminaires qui m'ont permis d'aborder ce travail plus sereinement et également pour ses conseils rédactionnels qui ont participé à l'amélioration du rendu de ce mémoire. Et aussi Mes remerciements s'adressent également à mon encadreur : Dr. Belaid Mahieddine Islam, parce qu'il m'a ouvert les portes du savoir et il a mis à notre disposition l'information en temps voulu, je le remercie pour sa patience, sa rigueur, ses précieux conseils, ses orientations et sa disponibilité durant notre préparation de ce mémoire.

Puis, je remercie notre chef de département de français, Monsieur Hammouda Mounir et tous nos enseignants du département de français, surtout la famille de littérature.

Enfin, je n'oublie pas mes parents qui m'ont accompagnée, soutenue et encouragée tout au long de la réalisation de ce mémoire. Un grand remerciement à tous ceux qui m'a aidé de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

Dédicaces

Je dédie, humblement comme preuve d'amour de reconnaissance, ce mémoire à tous ceux qui
me sont chers :

A toute ma famille.

A tous mes ami(e)s en spécialité littérature et dans les autres spécialités bien sûr.

Je vous souhaite de bonheur, de santé, de réussite incha-Allah.

TABLES DES MATIÈRS

Remerciements	p2
Dédicaces	p3
INTRODUCTION	p6
CHAPITRE I : la notion d'intermédialité	p10
I.1. Qu'est ce que l'intermédialité	p11
I.1.1. L'histoire de l'intermédialité et des médias :.....	p12
I.1.2. La transposition intermédiatique :	p16
I.1.3 L'esthétique de la réception et ses horizons d'attente	p17
I.2. La projection de soi	p22
I.2.1. La projection de soi comme mécanisme de défense :.....	p23
I.2.2. Sens plus général de la projection de soi	p24
I.2.3. La projection de soi par Victor Hugo sur le condamné.....	p26
CHAPITRE II : Une lecture et une étude des corpus et des personnages de ces deux arts et de l'effet texte à l'effet film	p29
II.1. Victor Hugo et la peine de mort au XIXème siècle	p31
II.1.1. L'histoire de la peine de mort :	p32
II.1.2. Lire Le dernier jour d'un condamné	p32
II.1.3. Le schéma narratif et le schéma actanciel du récit :	p36
II.2. L'étude des personnages du récit et l'étude faite entre le roman et le film	p39
II.2.1 Le personnage principal comme un héros tragique dans le roman et le film	p41

II.2.2. Les ressemblances et les différences entre le roman et son adaptation cinématographique	p44
II.2.3. De l'effet texte à l'effet film	p51
CONCLUSION	p54
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	p60
INDEX GRAPHIQUES	p65
ANNEXE	p66

INTRODUCTION

L'être humain est de nature social, il a besoin de la littérature pour une simple raison vivre c'est pour cela l'homme à crée divers genres en littérature et parmi ces genres, on trouve l'œuvre littéraire et le cinéma, et dans chaque partie de cette œuvre et dans chaque coin d'écran de cinéma, il y a des détails qui prouvent et illustrent et expliquent le contenu du livre au lecteur d'un coté. Et d'un autre coté la société, qu'elle a un rôle essentiel dans la qualité de l'objet du livre, car les lois et les valeurs changes et aussi les thèmes du livre évoluent et la pensée de l'auteur s'adapte également. Tout livre participe à la conservation du patrimoine littéraire.

« La littérature ne permet pas de marcher mais elle permet de respirer¹. »

La littérature est un produit d'activité sociale et culturelle, elle renvoie donc à la fois à une tradition et à un devenir, et le texte littéraire peut traiter du réel sans pour autant perdre sa littéarité, Todorov affirme que: *« Rien n'empêche une histoire qui relate un événement réel d'être perçue comme littéraire [...] on peut imposer une lecture littéraire à n'importe quel texte. La question de la vérité ne se posera pas parce que le texte est littéraire². »*

Notre travail de recherche s'inscrit dans la littérature du XIXe siècle, la misère a été dénoncée par Victor Hugo, ou il y avait une société si mal faite. Victor Hugo est un écrivain et un politicien qui a marqué ce siècle. Il s'est sacrifié de tout pour démontrer la vérité et réclamer hautement le droit de peuples.

Le dernier jour d'un condamné est l'histoire d'un homme qui a été condamné à mort. Il raconte ce que ce détenu a vécu pendant les dernières

¹ BARTHES, Roland, Littérature et signification, (1963), Essais critiques, Seuil, 1964, p. 264.

² Cité par MERAD, Souad dans La voix féminine entre essence historique et reconstruction identitaire dans « La femme de l'émir » de Fouzia Oukazi, Mémoire de MASTER, Université de Mohammed kheider, Biskra, 2013/2014, p. 7.

semaines de sa vie. Cependant nous ignorons le nom de cet homme ainsi que le délit qu'il a commis pour être condamné de la sorte. En lisant l'œuvre nous pouvons, petit à petit, comprendre avec les lignes, les phrases et les mots et ainsi vivre avec cet homme vraiment ce que signifie « être condamné à mort ». Le roman nous raconte le vécu de ce bagnard en prison : ses sentiments (peurs et espoir) et de sa famille (sa mère, sa femme et sa fille). Il raconte aussi quelques parcelles de sa vie passée et cesse d'écrire quand arrive le moment de l'exécution.

On a choisi le livre à travers la page de couverture et le titre qui nous a attiré. Et quand je regarde son adaptation cinématographique réalisé par Michel Andrieu sur (Youtube) site cela nous pousse de faire une comparaison entre les deux arts (texte littéraire "roman" et l'adaptation cinématographique "film"). On a pris en considération les mots clés suivants : La littérature, l'art, le cinéma, la peine de mort, le condamné, étude intermédiaire, l'intermédialité, étude comparative, la projection de soi, lecteur, récepteur, lecture, réception.

A la lecture cette œuvre littéraire, et en visionnant ce film tragique, on a procédé à une analyse comparative et intermédiaire entre les deux arts. Alors, comment Michel Andrieu est-il parvenu à adapter ce récit d'inspiration romantique ? Est ce qu'il existe un écart (des personnages, le portrait du personnage principal, de discours, d'habillement, d'imagination externe, des voix et des bruits produites...etc.) entre le livre et le film ?

Afin de répondre à notre problématique, trois hypothèses en découlent :

- Nous supposons que la trame de l'histoire n'est pas conservée et il y aurait une trahison inconsciente jouerait par le réalisateur.

- Nous supposons qu'il y aurait de changement et d'allègement du style, un jeu permanent sur les images dont la parole vivante n'est vraiment anodine, enchainements rapides, grands moments de l'intrigue.
- La projection du film emprisonnerait l'imagination chez le récepteur et pourrait même changer son interprétation du roman.

Nous nous proposons d'examiner cette question avec plus d'attention et de profondeur, tout en fixant l'objectif suivant :

A travers cette étude, nous visons à montrer comment le film été réalisé en partant du roman et comment le personnage principal à jouer le rôle d'un personnage abstrait et deviens visionné devant nous et quelles sont les différences et les ressemblances dans toutes les situations qui se déroulent dans les deux genres littéraires et de déceler l'effet produit sur le récepteur de l'œuvre dans les deux procédés (lecture et projection/visionnage).

Notre travail de recherche se divise en deux chapitres : le premier sera consacré à l'intermédialité et la transposition intermédiatique et la projection de soi et en deuxième chapitre nous voulons mentionner l'histoire de la peine de mort et le schéma narratif et actanciel et l'étude des personnages et les ressemblances et les différences entre les deux genres littéraires.

Notre travail prend fin avec une conclusion dans laquelle nous parvenons à mettre en œuvre le bilan de notre travail ainsi que les horizons envisagés.

CHAPITRE PREMIER :
LA NOTION DE
L'INTERMÉDIALITÉ

« Ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi. »

Georges Braque

CHAPITRE PREMIER

L'être humain a besoin d'une approche nouvelle pour transmettre son message ou son écrit par un autre sens ou dans un autre genre littéraire c'est pour ça, elle fait l'appelle à l'intermédialité cette notion qui semble actuellement être à la mode dans la communauté des chercheurs en études médiatiques. Et en deuxième lieu nous prenons en considération la projection de soi comme un concept fréquent qui peut jouer un rôle important dans la partie théorique dans le roman de Victor Hugo.

I.1. Qu'est ce que l'intermédialité ?

La notion d'intermédialité s'est imposée depuis une quinzaine d'années comme un terme de référence en sciences humaines et sociales, d'autant plus souvent employé qu'il apparaît assez familier pour que chacun ait l'impression de savoir de quoi il est question et suffisamment énigmatique pour qu'il soit chargé d'une certaine séduction. On en voit assez facilement l'effet de série avec l'intertextualité et l'interdiscursivité, d'un côté, ou avec le multimédia voire la médiologie, de l'autre. Bien sûr, ces séries indiquent approximativement sa situation dans le champ des théories. Mais elles risquent aussi d'en réduire la portée ou d'en masquer l'originalité.

Dans ce que certains ont appelé l'école de Montréal – à partir des chercheurs regroupés depuis 1997 dans le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), devenu en 2010 le Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) –, nous avons tâché de développer à la fois une réflexion théorique et des séries de cas d'étude au sein d'une revue imprimée et numérique (Intermédialités), dans des colloques organisés chaque année, ainsi que dans de multiples interventions individuelles. Nous ne sommes pas nécessairement tous d'accord sur ce qu'est au juste l'intermédialité, mais nous partageons un bon nombre de vues communes tout en croyant à l'intérêt

de maintenir des visions singulières et des modalités d'analyse spécifiques. S'il y a (école), elle n'a certainement pas débouché sur des usages scolaires. À preuve, ce que je me propose d'énoncer dans cet article et qui me semble à la fois recouper maintes choses dites par mes collègues et trancher sur certaines façons de faire ou de penser les recherches intermédiaires pratiquées parmi nous – les points les plus intéressants risquant fort de venir des discussions ou des séminaires du Centre et les plus problématiques sans doute de ma manière de ramasser l'ensemble.

I.1.1. L'histoire de l'intermédialité et des médias :

« L'intermédialité est un champ de recherche apparu à la fin des années 1980. Le professeur Jürgen Ernst Müller, de l'Université d'Amsterdam aux Pays-Bas est l'un des premiers théoriciens à avoir introduit le concept³. »

Il s'agit d'une approche conceptuelle pluridisciplinaire s'intéressant aux relations et interactions entre des médias distincts à l'intérieur d'une œuvre et se développant *« dans des contextes sociaux et historiques spécifiques⁴ »*. Il s'agit de s'intéresser à la production de sens qui émerge de ces convergences médiatiques et donc de cesser de considérer les médias comme isolés les uns des autres. Ce changement de perspective, qui se traduit par le choix du préfixe "inter", conduit à considérer que les relations entre les médias sont premières⁵ et induit, par conséquent, une remise en cause de la définition même de la notion de média et de médium. Comme l'écrit Éric Méchoulan :

Nous [devons] prendre en compte une pluralité de relations constitutive du « média », mais surtout [que] ce média n'est jamais séparé d'autres médias. C'est au contraire dans la relation aux autres médias qu'un média est constitué. D'où le grand intérêt du

³ Centre de recherche sur l'intermédialité. <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri>>

⁴ MÜLLER, Jürgen E. « Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, p. 99-110.

⁵ ÉRIC, Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9

pluriel/singulier « média » qui l'indique dans sa formation même⁶.

La notion d'historicité est donc centrale dans les travaux inscrits dans le domaine de l'intermédialité.

Aujourd'hui, la conception linéaire de l'histoire des médias (audiovisuels) est obsolète. Il est généralement accepté qu'il n'y a pas une Histoire des médias, mais des histoires et que, par conséquent, des concepts soi-disant établis comme la notion de (cinéma des premiers temps) ne sont que des béquilles fragiles et problématiques dont les présupposés institutionnels et culturels sont à remettre en question. Ceci implique que toute recherche concernant l'archéologie⁷ de l'histoire de l'audiovisuel et des médias audiovisuels articule clairement son approche ou son axe de pertinence par rapport aux phénomènes médiatiques faisant l'objet de son analyse. Dans le cadre d'une étude historique et intermédiatique des séries audiovisuelles et culturelles, il est tout d'abord nécessaire de définir cette approche ainsi que son potentiel.

« Dans l'esprit d'une telle histoire/archéologie, l'avènement des différents médias serait conçu comme un processus de ruptures, de transitions, d'innovations, de rencontres de séries culturelles⁸ ». Ces dernières inscrites dans différentes temporalités, et tenant compte par exemple de la non-contemporanéité de séries et médias simultanés. Notre axe de pertinence mène donc à une histoire rhizomatique liant les pôles de la technologie, des séries culturelles, des mentalités historiques et des pratiques sociales qui se situe dans un domaine autrefois considéré comme la chasse gardée de l'histoire générale ou contemporaine.

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et

⁶ ERIC, Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula Colloques*, 5 mars 2017

⁷ Sur le concept d'« archéologue » ou d'« archéologie », je suis les propositions de Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg, rororo, 2002.

⁸ Je suis très reconnaissant à André Gaudreault de m'avoir convaincu de l'utilité de ce concept pour une archéologie intermédiatique.

*de représentation; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra comique etc.; comme convergence de plusieurs médias; comme interaction entre médias; comme emprunt; comme interaction de différents supports; comme intégration d'une pratique avec d'autres; comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos; comme faisceau de liens entre médias; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias [...]*⁹

Une définition suggestive, puisqu'elle introduit autant les caractéristiques du phénomène intermédial (hétérogénéité, conjonction de plusieurs systèmes de communications et de représentations, interaction de différents supports) que les sujets et traits dynamiques de l'approche intermédiale (adaptation, flux, événement). Une décennie plus tard, Mariniello a proposé une nouvelle définition qui vise principalement l'approche intermédiale plutôt que le phénomène.

*[...] plutôt qu'un système fermé, l'intermédialité est un axe de pertinence (Müller) reliant la technique et les communautés qui, par elle, se construisent, s'interpellent, conçoivent leurs échanges (Villeneuve). Terme polysémique, l'intermédialité désigne à la fois (A) les relations entre médias ; (B) le creuset de médias et des technologies d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média particulier ; (C) le milieu complexe résultant de l'évolution des médias, des communautés et de leurs relations ; (D) un nouveau paradigme qui permet de comprendre les conditions matérielles et techniques de transition et d'archivage de l'expérience (Méchoulan).*¹⁰

⁹ <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>

¹⁰ SILVESTRA, Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia Vieire et Isabel Rio Novo [éd.], *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité*, *op. cit.*, p. 11.

« Cette nouvelle définition ajoute une composante primordiale : l'axe de pertinence intermédiaire, une notion reprise aussi par Larrue et Villeneuve¹¹ ». Cet axe ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition. En plus, la recherche intermédiaire touche les milieux et les médiations, mais aussi les effets d'immédiateté, la fabrication de présence ou les modes de résistance médiatique. Il faut dire que les principes de recherche que nous dégagons de l'analyse de l'œuvre Victor Hugo restent proches des réflexions de Mariniello : comme la théoricienne de l'Université de Montréal, nous reprenons les traits dynamiques du phénomène, ainsi que la mise en valeur de la matérialité et de la différence.

Rajewsky propose deux options en face du dilemme terminologique et conceptuel de l'intermédialité : d'un côté, éviter le « terme parapluie » en limitant ce à quoi il peut faire référence, mais une telle restriction n'est pas compatible avec la réalité dynamique du débat ; d'un autre côté, l'on peut accepter sa condition de terme parapluie, ce qui impliquerait de mettre côte à côte différentes caractéristiques de l'intermédiaire qui ne s'accordent pas nécessairement. Il semble que Rajewsky penche plutôt pour cette deuxième option, celle « de ne pas opposer les différents concepts d'intermédialité en circulation, mais de les laisser exister les uns à côté des autres ou de les rapporter les uns aux autres pour les "penser ensemble" »¹². De cette façon, « on rend justice au fait qu'un même phénomène peut être considéré comme intermédiaire dans des perspectives différentes et

¹¹ JEAN-MARC, Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », Recherches théâtrales au Canada (RTAC), vol. 32, no 2, 2011, p. 178. Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », Intermédialités, no 2, 2003, p. 11.

¹² IRINA, O. Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », art. cit., p. 44.

*donc dans le cadre d'objectifs et d'implications théoriques hétérogènes*¹³». C'est ce que nous privilégierons dans le cadre de notre étude de l'œuvre de Victor Hugo.

I.1.2. La transposition intermédiaire :

L'intermédialité et la critique des dispositifs travaillent sur la frontière entre des hétérogènes. La première étudie les relations entre les médias, et notamment le passage de l'un à l'autre ou la coexistence de plusieurs médias dans une œuvre ; de la même façon, et c'est qui les réunit, la critique des dispositifs étudie les médiations proposées dans et par les œuvres, mais plus exactement la façon dont ces médiations produisent ou tout au moins permettent des interactions, c'est-à-dire, précisément, la façon dont ces relations font ou non dispositif. Du même coup, et c'est cette fois ce qui les différencie, si l'intermédialité se situe bien dans l'entre-deux des médias, elle n'ouvre pas nécessairement sur des dispositifs ; à l'inverse, si la relation intermédiaire est bien le domaine privilégié des dispositifs, ceux-ci l'excèdent à leur manière en ce qu'ils supposent de dépasser la simple friction des médias (par exemple sur le mode de leur coexistence) pour aller vers leur articulation (ce qui fait qu'ils ne se contentent pas de coexister mais se touchent tout en se séparant, se font face et se repoussent à la fois, se contredisent sans prétendre résoudre leurs contradictions, i.e. faire disparaître ces contradictions et leur dynamisme même). Nombreuses sont les œuvres intermédiaires qui n'ouvrent pas sur des dispositifs ; mais en même temps la perte possible du dispositif dans une relation intermédiaire permet de rendre plus visible ce que fait le dispositif, la façon dont il se constitue lui-même en medium qui fait interface, c'est-à-dire en medium qui relie et s'interpose à la fois. En cela, l'intermédialité est bien un lieu privilégié du dispositif. Le dispositif est intermédiaire en ce qu'il ne dépend jamais exclusivement d'un média, ce qui le rend précisément à même de passer d'un

¹³ *Ibid.*, *Op. cit.*, p .

média à l'autre. Ce que je me propose donc d'étudier ici, c'est à la fois une série de transpositions intermédiales et la façon dont le dispositif se perd ou se conserve dans ces transpositions - autrement dit la façon dont l'intermédialité est capable ou non de produire une reconfiguration du dispositif qui soit à même de préserver voire de valoriser ce dernier.

I.1.3 L'esthétique de la réception et ses horizons d'attente .

En 1967 Hans Robert Jauss publiait sa leçon inaugurale à l'université de Constance. Intitulée *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, cette dernière, inspirée par l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer, propose une approche qui se veut entièrement nouvelle de la littérature. Le texte de Jauss affirme que l'histoire littéraire se confond avec l'histoire de la réception des œuvres. L'année suivante, c'était au tour de Wolfgang Iser de prononcer, également à l'université de Constance, sa leçon inaugurale. Complémentaire de l'approche de Jauss, « *Die Appellstruktur der Texte* ¹⁴ » présente, à la suite du philosophe Roman Ingarden, les textes littéraires comme des structures appelées à se concrétiser dans un acte de lecture.

Alors que la critique littéraire, dans ses diverses approches, se concentrait essentiellement sur la relation texte/auteur, laissant ostensiblement de côté le destinataire ou récepteur, Jauss et Iser proposaient de pratiquer de manière inverse en mettant le lecteur (plus particulièrement la relation texte/lecteur) au cœur de leurs recherches. Le premier, par une esthétique de la réception, et le second, par le concept de lecteur implicite, proposent donc un changement complet de paradigme dans l'étude des textes. Cette nouvelle approche, par les perspectives prometteuses qu'elle offrait, connut un succès fulgurant et un mouvement, rapidement baptisé « *École de Constance* ¹⁵ », allait se former autour des deux professeurs.

¹⁴ Hans Robert Jauss : *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1974, et Wolfgang Iser : *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz : Universitätsverlag, 1969.

¹⁵ Nous employons l'expression *École de Constance* par convention, car le terme « École » nous paraît pour le moins discutable. Il fait affaire à des auteurs défendant des positions conceptuellement unifiées, ce qui n'est pas toujours le cas. penser que nous avons

Ce mouvement constitua sans doute la plus importante (école) de critique littéraire des années soixante-dix en Allemagne. On peut en effet, outre Jauss et Iser, y rattacher des critiques comme Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel, Hans Ulrich Gumbrecht et la plupart des autres protagonistes du groupe « *Poetik und Hermeneutik* ¹⁶ ». L'influence de l'École de Constance est cependant loin de s'être arrêtée aux frontières de l'espace culturel germanique.

Aux États-Unis, « *Michael Riffaterre (the superreader) et Stanley Fish (the informed reader) présentent leur conception du lecteur* ¹⁷ ». En 1979, « *Umberto Eco propose lui aussi la sienne (il Lettore Modello)* ¹⁸ ». La même année, la revue *Poétique* consacre un numéro entier aux derniers développements de l'esthétique de la réception en Allemagne. Dans son introduction, Lucien Dällenbach souligne l'intérêt réel à « *familiariser le public francophone avec un travail important [...] dont tout porte à croire qu'il concerne au plus près la recherche française au moment où les lignes de forces qui la traversent convergent vers une reconnaissance du destinataire et de la réception-lecture* ¹⁹ ».

Trois décennies plus tard, force est de constater que la situation a changé. Alors que la théorie foucauldienne du discours par exemple, apparue dans les mêmes années, constitue encore une référence importante de la critique littéraire, l'École de Constance est tombée en désuétude. Plus personne, semble-t-il, ne la pratique ni ne se réclame encore d'elle.

Cet article, qui s'inscrit comme le programme d'un travail à mener plus large, vise tout d'abord à examiner les raisons pour lesquelles les méthodes de l'École de Constance sont aujourd'hui considérées comme obsolètes. Il se propose ensuite de montrer les liens qui peuvent exister entre l'esthétique de la réception et certaines approches contemporaines de la critique littéraire, issues en l'occurrence de la sociologie de la littérature et de la théorie cognitive. Ceci doit nous montrer l'intérêt d'une réactualisation des concepts-clés de l'École de Constance et nous permettre de parvenir à une réévaluation de cette dernière.

¹⁶ Pour une vision d'ensemble de ces recherches, il convient de mentionner les volumes suivants : Heinz-Dieter Weber (Hrsg.) : *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1978, et Rainer Warning (Hrsg.) : *Rezeptionsästhetik*, München : W. Fink, 1975 ainsi que l'ensemble des volumes du groupe *Poetik und Hermeneutik* (München : W. Fink) parus jusqu'en 1994.

¹⁷ Ces approches anglo-américaines sont regroupées sous l'appellation *reader-response criticism*. Il est à noter qu'en anglais, on y joint généralement aussi les principaux acteurs de l'École de Constance.

¹⁸ Umberto Eco : *Lector in fabula*, Milano : Bompiani, 1979.

¹⁹ Lucien Dällenbach : *Poétique* 39, Paris : Seuil, 1979, p. 258.

C'est dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (Jauss, 1990) qu'il définit l'horizon d'attente, concept qu'il affinera et précisera au fil de ses travaux. Il en aura lui-même un usage formel, se référant à sa définition initiale, et parfois des usages plus informels en introduisant une pluralité de déclinaisons de ce concept. Ainsi selon lui,

*l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne*²⁰

L'analyse fondée sur le concept d'horizon d'attente permet selon lui une approche renouvelée de l'expérience esthétique, qui diffère de la théorie du reflet, du formalisme, etc., engage à en saisir la complexité et permet de restituer au récepteur un rôle actif dans le processus de réception. Il s'agit pour Hans Robert Jauss de spécifier que la rencontre entre un individu et un objet artistique se construit selon un processus qui réfère à différents registres et s'inscrit dans un certain contexte. Cette rencontre est donc à la fois singulière et originale, collective et partageable. Faire le lien entre ce qui relève de l'œuvre et du domaine de la création (dans leur actualité et dans leur historicité), ce qui renvoie au lecteur (à son parcours et ses attentes personnelles) et à son expérience

²⁰ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p49.

subjective, sans oublier de prendre en compte l'arrière-plan social et contemporain dans lequel cette rencontre se produit, est particulièrement utile au sociologue pour sortir d'une approche qui considère comme (séparés) le domaine de la création et celui de la réception. Pour reprendre ses propres termes :

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la création du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion²¹

Dans la réception du lecteur se croisent des éléments particuliers et communs, individuels et partagés, qui réfèrent à l'histoire sociale, à l'histoire de l'art, tout autant qu'à l'histoire personnelle de chacun. Ainsi,

une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière²².

En ce sens, il importe moins pour Hans Robert Jauss d'objectiver la pratique par le biais d'indicateurs et d'analyseurs extérieurs (sociologie des consommations et des pratiques culturelles) afin de dessiner des tendances, que d'observer et de comprendre la manière dont le lecteur s'approprie l'œuvre, et comment il inclut dans sa compréhension de celle-ci sa précompréhension du monde. L'expérience esthétique est saisie sous l'angle d'un processus où chacun insère sa précompréhension et des « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle » (Jauss, 1990, p. 259).

²¹ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p 259.

²² Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p55.

C'est là un point important à relever parce qu'il engage Jauss à proposer une approche ouverte de l'expérience réceptive qui implique une forme de relativisme¹, à tout le moins une certaine indétermination, par la pluralité des possibilités qui s'offrent au moment de la rencontre avec une œuvre :

La fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidienne, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. Mais la fusion des horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte du procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle – ce pendant que le lecteur accepte ou refuse d'intégrer l'expérience littéraire nouvelle à l'horizon de sa propre expérience²³

La vie quotidienne et la fonction sociale de l'expérience esthétique trouvent de cette façon toute leur place dans l'analyse de Jauss ; il parvient à préserver la spécificité de l'expérience esthétique du lecteur, tout en montrant la possibilité qui s'offre à lui par cette expérience de renouveler, de transformer son expérience ordinaire, de vie quotidienne : c'est la rencontre des horizons d'attente (social, de l'œuvre et du lecteur) qui produisent cet effet. Les horizons se croisent et façonnent la réception qui, si elle peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblées, peut aussi « prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, découverte du procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle²⁴ », ouvrir à « cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire²⁵ »

S'il y a pu avoir des réserves quant à ce concept, par la difficulté de le rendre opératoire, parce qu'il est détaché des contingences du réel (le lecteur idéal de Jauss n'existerait que dans les théories de l'auteur, a-t-on pu lire),

²³ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p259.

²⁴ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p.

²⁵ Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.p161.

l'horizon d'attente, lorsqu'on l'utilise comme un modèle d'intelligibilité, construit pour saisir la complexité d'une expérience et ses effets, et qu'on l'intègre à des approches sociologiques appropriées (sociologie phénoménologique, interactionnisme symbolique par exemple) se révèle d'une réelle portée et d'une réelle efficacité. Appliquée à l'œuvre littéraire et à l'expérience du lecteur, l'analyse en termes d'horizons d'attente se révèle tout aussi féconde pour d'autres domaines de création.

I.2. La projection de soi : Définition et problématique posée.

La projection est un mécanisme psychologique qui consiste à investir une personne d'une mission qu'on souhaiterait ardemment lui voir réaliser ou que l'on n'a pas pu réaliser soi-même. On réalise ainsi un rêve par procuration.

On peut de la même façon projeter sur une personne une image en provenance d'une autre personne. Ainsi par exemple, une mère pourra projeter sur son enfant les qualités qu'elle reconnaît à l'un de ses parents.

LA PROBLÉMATIQUE :

- L'effet pervers de la projection est le risque d'enfermement de la personne sur qui est effectuée cette projection dans un schéma bien déterminé. Il y a par conséquent une privation insidieuse de liberté dont la personne en particulier n'a pas réellement conscience. Il en est ainsi de nombreux adultes qui mesurent bien tard que l'orientation qu'ils ont prise n'était pas la leur mais celle de leurs parents.
- Cet enfermement peut se manifester alors par des réactions inconscientes d'opposition ou de refus de la part de la personne. Face à ce refus, la personne qui effectue cette projection peut se sentir en quelque sorte « flouée » du contrat qu'elle s'est toute seule fixée. Ce genre d'attitude peut être à l'origine de problèmes existentiels sérieux.

I.2.1. La projection de soi comme mécanisme de défense :

La projection, dans son sens psychanalytique, est l'opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des objets, qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit-là d'une défense d'origine très archaïque et qu'on retrouve à l'oeuvre particulièrement dans « la paranoïa²⁶ » mais aussi dans des modes de pensée normaux²⁷.

C'est comme la superstition (LAPLANCHE et PONTALIS).

Sigmund FREUD la découvre d'abord dans la paranoïa (Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense, 1896).

Il insiste ensuite à plusieurs reprises sur le caractère "normal" d'une telle opération et ne l'invoque que rarement à propos de la situation analytique. Par contre, dans la méta-psychanalyse, la projection constitue un élément dans la conception de la pulsion. Il fait jouer un rôle essentiel à la projection, couplée avec l'introjection, dans la genèse de l'opposition sujet (moi)-objet... « *Le sujet prend dans son moi les objets qui se présentent à lui en tant qu'ils sont source de plaisir, il les introjecte (FERENCZI) et, d'autre part, il expulse de lui ce qui dans propre intérieur est occasion de déplaisir (mécanisme de la projection)²⁸ »*. Ce processus d'introjection et de projection s'exprime dans le langage de la pulsion orale, par l'opposition ingérer-rejeter. c'est là l'étape de ce que Freud a nommé le moi-plaisir-purifié. Les auteurs qui envisagent cette conception freudienne dans une perspective chronologique se demandent si le mouvement projection-introjection présuppose la différenciation du dedans et du dehors ou si elle constitue celle-ci. C'est ainsi qu'Anna FREUD écrit : « *Nous pensons que l'introjection et la projection apparaissent à*

²⁶ <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/paranoia/>>

²⁷ JEAN, LAPLANCHE et JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1976.

²⁸ Serban IONESCU, Marie-Madeleine JACQUET, Claude LHOTE, *Les mécanismes de défense*, Nathan Université, 2003

*l'époque qui suit la différenciation du moi d'avec le monde extérieur*²⁹ ». Elle s'oppose ainsi à l'école de Mélanie KLEIN qui a mis au premier plan la dialectique de l'introjection-projection du "bon" et du "mauvais" objet, et y a vu le fondement même de la différenciation intérieur-extérieur."

Les auteurs du Vocabulaire de la psychanalyse estiment que cette conception laisse "en suspens une série de questions fondamentales pour lesquelles on ne trouverait pas chez lui de réponse univoque". il en est ainsi de la difficulté qui concerne ce qui est projeté, de sa conception même de la paranoïa... C'est une différence dans la conception même de la paranoïa qui permet aux auteurs d'écrire que deux acceptions de la projection se dégagent :

- le sujet envoie au-dehors l'image de ce qui existe en lui de façon inconsciente. Ici la projection serait comme un mode de méconnaissance, avec, en contrepartie, la connaissance en autrui de ce qui, précisément, est méconnu dans le sujet ;
- le sujet jette hors de lui ce dont il ne veut pas et le retrouve ensuite dans le monde extérieur. Ici, la projection se définirait non dans "ne pas vouloir connaître", mais dans "ne pas vouloir être".

La première perspective ramène la projection à une illusion, la seconde l'enracine dans une bipartition originaire du sujet et du monde extérieur (Forclusion).

Dans le transfert au cours de la cure psychanalytique comme dans la vie courante, la projection est très liée au processus d'identification.

I.2.2. Sens plus général de la projection de soi :

En psychologie, la projection consiste chez un sujet à transporter un élément de son espace psychique interne dans un monde qui lui est extérieur : un objet ou une personne.

²⁹ <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/projection-psychanalyse/2-projection-et-identification/>>

En psychanalyse la projection est un concept utilisé dans plusieurs domaines, spécialement convoqué par Sigmund Freud dans son analyse du cas Schreber.

Dans un sens très général, la « projection » peut se définir comme le « *déplacement de quelque chose d'un espace à un autre, ou d'une partie de l'espace à une autre (le terme latin *projectio*, exactement repris en français, signifie "jet en avant": on parlera ainsi d'une projection de gaz)* »³⁰. Plus précisément, la « projection » désigne « *une opération qui consiste à transporter une forme, ou certains éléments de cette forme, sur un support récepteur, réel (comme dans le cas d'une projection cinématographique) ou imaginaire (comme dans le cas de la géométrie projective [...])* »³¹. Selon Laplanche et Pontalis, le terme (projection) est « *utilisé dans un sens très général en neurophysiologie et en psychologie pour désigner l'opération par laquelle un fait neurologique ou psychologique est déplacé et localisé à l'extérieur, soit en passant du centre à la périphérie, soit du sujet à l'objet* »³².

En psychologie et en psychanalyse, la projection correspond à l'opération mentale par laquelle une personne attribue à quelqu'un d'autre ses propres sentiments, dans le but de se sortir d'une situation émotionnelle vécue comme intolérable par elle³³: la personne n'a pas conscience d'appliquer ce mécanisme, justement car elle n'accepte pas les sentiments, ou sensations, qu'elle « projette » à l'extérieur, sur l'autre ou sur un objet. Il s'agit donc de mouvements pulsionnels intolérables, ou en tout cas, perçus comme tels³⁴.

La définition de base du terme projection se « *retrouve dans la notion psychanalytique de projection* »³⁵. Toutefois, précise Roger Perron, « *sa spécification pose de difficiles problèmes relatifs aux espaces ainsi distingués, à leur distinction et à leur complémentarité: il s'agit alors en effet de ce que, après Freud, on désigne comme l'espace de la réalité psychique et l'espace de la réalité du monde extérieur* »³⁶.

Sigmund Freud « *a invoqué la projection pour rendre compte de différentes manifestations de la psychologie normale et pathologique* »³⁷. Après Freud, « *le concept psychanalytique de (projection) est l'un de ceux qui*

30 Roger, Perron, « *Projection* », in Alain de Mijolla (dir.), Dictionnaire international de la psychanalyse 2. M/Z, Paris, Hachette, 2005, p. 1343-1345.

31 *Ibid.*, p. 1343-1345.

32 Jean, Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée: « *Projection* », p. 343-350.

33 Sigmund Freud, *Case Histories II* (PFL 9) p. 132

34 Wade, Tavis "Psychology" Sixth Edition Prentice Hall 2000 (ISBN 0-321-04931-4)

35 ROGER, Perron, *Op. cit.*, p. 1343-1345.

36 ROGER, Perron, *Op. cit.*, p. 1343-1345.

37 Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. *Op. cit.*, p. 343-350.

suscitera « d'intéressantes élaborations » comme « la notion connexe d'identification projective » chez Melanie Klein, puis chez Wilfred Bion.³⁸ »

I.2.3. La projection de soi par Victor Hugo sur le condamné :

La projection est donc un mécanisme de défense : nous avouer à nous-mêmes que nous avons telles émotions, croyances, pulsions... allant à l'encontre de la vision idéalisée que nous avons de nous-mêmes, nous serait tellement inconfortable que par un joli tour de passe-passe mental, nous escamotons l'objet du scandale pour le re-matérialiser chez quelqu'un d'autre³⁹.

Et si, nous voulons jeter la lumière sur l'œuvre de Victor Hugo, le Dernier jour d'un condamné, nous pouvons constater que ce dernier perd le contact avec le réel de son enfermement dans le dialogue imaginaire qu'il instaure avec sa fille et dans le récit rétrospectif de son passage, un jour d'exécution, sur la place de Grève.

La peur du supplice est argumentée par une suite de visions: la pensée de la transformation du corps en « chose immonde⁴⁰ », la pensée du « ce flot de peuple joyeux⁴¹ », la pensée de la position sous le couper et « on vous couche sur le ventre⁴² ». Le ressentiment de la foule pour un criminel, l'acte illégitime qu'est le crime n'interviennent nullement pour inspirer quelque résignation au condamné.

« Misérable⁴³ » et « Malheureux⁴⁴ » sont les deux qualificatifs que s'applique à lui-même le condamné, mais seul le second nourrit sa réflexion sur son sort présent. Cette réflexion se développe dans une sorte de délire où il donne comme allant de soi une réhabilitation immédiate: « Le roi ne m'en veut pas⁴⁵ »,

³⁸ ROGER, Perron, *Op. cit.*, p. 1343-1345.

³⁹ <<http://presenceasoi.be/la-projection-comme-mecanisme-de-defense/>>

⁴⁰ HUGO, Victor, *Le dernier jour d'un condamné, édition livre d'or*, Paris, 2013, p73.

⁴¹ *Ibid.*, p74.

⁴² *Ibid.*, p75.

⁴³ *Ibid.*, p3.

⁴⁴ *Ibid.*, p17.

⁴⁵ *Ibid.*, p77.

«*Qu'on aille chercher mon avocat! vite l'avocat! je veux bien des galères*⁴⁶». Il prend ses désirs pour des réalités.

Il s'agit, d'abord, de l'un des premiers monologues intérieurs de la littérature, par lequel Hugo donne une voix à celui qui en est privé. La condamnation, comme le dit le condamné, «*est comme une clôture entre le monde et moi*⁴⁷ », et, à ce titre, elle entraîne un recentrement obligé de la conscience sur le « je », qui devient comme une prison intérieure. Ce (je) obsédant, qui envahit tout l'espace du texte, ne s'adresse à aucun (tu) – sinon, une fois, par un pur artifice rhétorique, à la petite fille, absente, mais invoquée dans le chapitre XXVI par une prosopopée, cette figure qui, créant un simulacre de présence, signale surtout l'absence : «*Pauvre petite ! Ton père qui t'aimait tant, ton père qui baisait ton petit cou blanc et parfumé...*⁴⁸ »

Ce (je) incertain, qui oscille sans cesse entre expression et réflexion, entre terreur, phobie de la décapitation et vain espoir d'une grâce, ce (je) à l'expression si sèche, si neutre et impersonnelle – malgré quelques îlots de lyrisme –, marque la naissance du monologue intérieur, bien distinct de l'écriture épistolaire qui, elle, est toujours adressée.

«*L'intermédialité serait le rapport institué entre, d'une part, les matérialités par lesquelles la communauté s'interpelle elle-même, se construit, conçoit ses échanges ; et d'autre part, sa visée proprement politique, son idéal de communauté*⁴⁹. »

On pourrait légitimement hésiter devant l'extension ainsi donnée à la notion d'intermédialité : passe encore que les spécialistes de cinéma ou de littérature empiètent sur les terrains des techniques et des institutions, mais leur faut-il envahir les lieux de l'éthique, du juridique et du politique ?

⁴⁶ *Ibid.*, p77.

⁴⁷ *Ibid.*, p10.

⁴⁸ *Ibid.*, p73.

⁴⁹ Jean-Louis Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.

Partis de ces marges de nos sociétés que l'on appelle les (arts), nous enjamberions les frontières habituelles grâce à l'instrument polyvalent des (médias) et nous submergerions ainsi les espaces sociaux jusque dans leurs fondements. On doit se méfier de ces visions expansionnistes et totalisantes. Par contre, sans doute vaut-il la peine de reconfigurer nos savoirs aujourd'hui.

Si cette extension du domaine est revendiquée par les chercheurs en intermédialité, alors qu'ils proviennent surtout de disciplines comme les études littéraires et cinématographiques ou l'histoire de l'art plutôt que de communication, c'est que les expériences esthétiques sont d'office dans les mises en relation, depuis les usages des figures (qui sont autant de connexions, déplacements, superpositions, affrontements entre des termes que l'on croyait stables) jusqu'aux dispositifs exploités (qui dans leurs genres, même institués, sont constamment renouvelés et reproposés aux publics) et aux institutions qui assurent, au moins minimalement, leur fragile exposition à chacun. Les enjeux esthétiques ne constituent un aparté plaisant dans nos existences quotidiennes, mais un tramage perceptible de nos expériences dans les laboratoires des œuvres. À l'intermédialité d'en exposer et d'en transmettre les éclats et les figures.

Chapitre II

Une lecture et une étude des corpus et des personnages de ces deux arts et de l'effet texte à l'effet film.

Figurez-vous l'homme que l'on met à la torture : les souffrances, les blessures et les tourments physiques font diversion aux douleurs morales, si bien que jusqu'à la mort le patient ne souffre que dans sa chair. Or ce ne sont pas les blessures qui constituent le supplice le plus cruel, c'est la certitude que dans une heure, dans dix minutes, dans une demi-minute, à l'instant même, l'âme va se retirer du corps, la vie humaine cesser, et cela irrémissiblement. La chose terrible, c'est cette certitude. Le plus épouvantable, c'est le quart de seconde pendant lequel vous passez la tête sous le couperet et l'entendez glisser.⁵⁰

⁵⁰ Dostoïevski F., *L'idiote*, *Le messager russe*, 1869.

CHAPITRE DEUX

Les études liées à la réception visent évidemment le public d'une œuvre direct et différé dont tout individu est réceptacle de sa consommation. Ceci dit, chaque individu diffère de sa compréhension, de son interprétation, de sa personnalité et de son milieu socio-historique et culturel. Dès lors « *le sens du texte naît d'une dialectique entre imposition et appropriation. L'imposition vient de l'ordre du texte et du livre [...] servant au lecteur de baliser sa lecture et orienter sa réception* ⁵¹ ».

Nous visons dans ce chapitre à étudier la réception du Dernier jour d'un condamné, dans des domaines artistiques distincts. En premier lieu, nous essayerons de cerner les orientations effectuées par le texte sur le lecteur et les appropriations interprétatives de ce dernier, puis nous tenterons de saisir celles imposées par le film et enfin, par une analyse comparative des données, nous aviserons à comprendre les mécanismes de la mutation des représentations mentales des récepteurs.

Pour ce faire, nous avons procédé en faveur d'une méthode analytique comparative par le biais de deux questionnaires d'enquête au près de lecteurs et de spectateurs bénévoles, cette expérimentation consiste en l'observation des images mentales d'un roman et leur mutation d'un média vers un autre.

Notre échantillon se compose de personnes ayant lu le roman puis vu le film dans cet ordre chronologique précis. Aussi, nous avons distribué deux types de questionnaire, le premier visant à élucider les représentations mentales

⁵¹ CHARTIR, R, *L'ordre des livres*, cité in TRALONGO, S., Les réceptions de l'œuvre littéraire de Christian BOBIN : *Des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs*, Thèse de doctorat de l'Université de Lyon2. Sociologie, 2001.p.10.

et les idées conçues sur le roman, mais aussi sur le taux et le type des appréciations des lecteurs vis-à-vis ce même roman. Le second questionnaire vise à déceler les variations de ces mêmes représentations mentales chez les récepteurs du film, et le taux d'appréciation de ce dernier par rapport au roman.

Les questions posées tournent autour des points suivants nécessaires pour notre étude, et qui peuvent affecter l'esprit du récepteur, et qui sont : le paratexte (résumé) l'intrigue, la narration, le style de l'artiste, les personnages (actions, portraits), les lieux et décors, l'impact affectif et intellectuel, les points de convergence et de divergence entre les deux procédés artistiques, les appréciations et les symboles et non-dits.

Les sujets de cette expérimentation n'ont jamais été en contact avec notre corpus auparavant. Il s'agit d'un public adulte âgé entre 20 et 45ans d'une majorité féminine dont la plupart sont des étudiants à l'université.

Parmi notre échantillon 18 personnes ont uniquement lu le roman, dont 7 ont lu le roman puis vu le film. Ainsi, l'étude sur l'effet texte s'effectuera sur la globalité des questionnés, mais celle effectuée sur l'analyse comparative s'effectuera uniquement sur les quinze personnes ayant lu le roman puis le vu film.

II.1 Victor Hugo et la peine de mort au XIXème siècle :

*« Toutes les questions se dressent autour de la peine de mort, (...) la question sociale, la question morale, la question philosophique, la question religieuse ».*⁵²

Cette phrase de Victor Hugo (1802 – 1885) dans « Pendant l'Exil » (1862), montre déjà l'importance qu'Hugo attribue à la peine de mort. L'abolition de la peine de mort est pour lui quelque chose de crucial et le débat qui est évoqué par « cette mort atroce » touche à beaucoup plus que seulement la question de savoir si la peine capitale est quelque chose d'acceptable ou non. Quand nous nous

⁵² Hugo, V., *Pendant l'Exil* (Genève et la peine de mort), 1862, p. 184

plongeons dans la littérature nous constatons qu'il s'agit d'un sujet délicat et que « *la mort, surtout celle que prodigue la justice des hommes, est un sujet trop sacré pour n'être point traité avec un infini respect* ». ⁵³ C'est pour cela que nous essayerons de traiter le sujet de la peine de mort chez Victor Hugo de la même façon : avec une attitude neutre et respectueuse.

II.1.1. L'histoire de la peine de mort :

« *Un nombre d'œuvres considérable a été consacré à la peine de mort au cours des deux cents dernières années*⁵⁴ ». Ces œuvres sont publiées par des auteurs très différents dans des domaines divers : tels que la politique, la psychologie, la criminologie, la religion ou la philosophie. Parmi ces auteurs, on trouve l'écrivain, poète et homme politique français Victor Hugo. « *Pendant la vie de Victor Hugo la peine de mort est une pratique courante dans toute l'Europe depuis le Moyen Âge*⁵⁵ ». Quand il publie ses deux œuvres *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834), la peine de mort est une question brûlante dans la société. Déchiffrer le contexte autour de Victor Hugo permet donc de mieux comprendre les racines de sa forte conviction contre la peine de mort. En plongeant dans le monde dans lequel Hugo vivait, il est plus facile de comprendre le fait que la peine de mort était considérée comme une peine 'normale'. C'est pour cela que nous commencerons par situer Victor Hugo dans son temps.

II.1.2. Lire Le dernier jour d'un condamné :

A) La réception de l'œuvre durant le XIXe siècle :

Victor Hugo est le plus grand auteur et romancier du XIXe siècle, parce qu'il a écrit plusieurs œuvres avec créativité. Il a influencé la société européenne et planétaire car il traite des thèmes qui touchent la société dans son fond et ses traditions qui étaient plus au moins perturbés par la monarchie. Il a défendu les droits de l'homme et de la femme et aussi il a tenté d'abolir la peine de mort à travers ses discours tel que le discours de 1848 contre la peine de mort.

⁵³ Imbert, J, *La peine de mort : histoire, actualité*, Librairie Armand Colin, Paris, 1967, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p.5.

⁵⁵ Hugo, Victor, *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1832), ed. Larousse Petits Classiques, Paris, 2008, p. 13.

Lors de sa première publication, (*Le Dernier jour d'un condamné*) n'a pas fait un grand succès et la société bourgeoise a critiqué cette opinion contre la peine de mort, parce que la bourgeoisie était la classe dominante politiquement, socialement et financièrement au XIXe siècle. Le seul auteur qui a brisé le silence et a critiqué la peine de mort dans son œuvre c'est Victor Hugo mais sa critique était intelligente.

Victor Hugo avant de publier (*Le Dernier jour d'un condamné*), a lu le roman devant son ami Edouard Bertin qui est contre l'idée principal du roman. Il a envoyé une lettre à Victor Hugo, lui remarquant que le lecteur n'aime pas ce genre de roman parce que le personnage est anonyme et en plus ne reconnaît pas son crime et que le lecteur est capable de comprendre l'histoire d'une autre façon. Edouard a demandé à Victor Hugo de compléter son roman avec une date précise et le jour exact de l'exécution de la peine la mort. Mais V. Hugo a refusé complètement l'idée de son ami.

Cette œuvre a suscité plusieurs critiques à sa sortie. Dès le 3 février 1829 Jules Janin critique cette œuvre dans la « *Quotidienne* », il dit qu'elle n'est pas efficace pour l'abolition de la peine de mort sous prétexte qu'« un drame ne prouve rien ».

Désiré Nisard prétend dans une critique que l'œuvre n'est pas capable de défendre la question de l'abolition de la peine de mort, Cette œuvre est incapable de trouver une solution au problème (la peine de mort). Il dit que le condamné et la condamnation sont mal précis car on ignore le nom du condamné et le crime qu'il a commis donc il est ambigu. Il a dit le 26 février 1829 « On est froid pour cet être qui ne ressemble à personne⁵⁶ ». Il y a aussi des personnes qui ont dit que ce roman est un roman pris d'un livre anglais ou américain.

⁵⁶ Citation souvent attribuée à Charles Nodier, elle serait selon J.Malavie [1] [archive] à attribuer à Nisard.

Victor Hugo sensible à ses détracteurs a mis l'introduction de son livre le 24 Février 1829 pour défendre contre la peine de mort, ainsi que son idée et celle du livre est de la non-divulgateion de l'identité de la personne condamnée. Ce livre est « une plaidoirie générale et permanente pour tous les accusés⁵⁷ ».

Par contre, il y a d'autres auteurs qui ont pris sa défense tel que : Sainte-Beuve qu'a écrit : « *Jamais les fibres les plus déliées et les plus vibrantes de l'âme n'ont été à ce point mises à nu et à relief ; c'est comme une dissection à vif sur le cerveau d'un condamné*⁵⁸ »

Et Alfred de Vigny dans sa lettre du 9 février 1829, précise « *C'est partout vous, toujours la couleur éclatante, toujours l'émotion profonde, toujours l'expression vraie pleinement satisfaisante, la poésie toujours*⁵⁹. ».

Gustave Vapereau, dans son Dictionnaire universel des contemporains, dit que la force de la pensée est la profondeur de l'analyse.

Au XIXe siècle Victor Hugo et son œuvre étaient le but de plusieurs critiques et il y a aussi des défenseurs, Mais Es-ce-que la réception de « Le dernier jour d'un condamné » dans notre époque est reçu de la même façon.

⁵⁷ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁸ « [La mise à mort s'humanisme » petit à petit (XIXème)] in, <<http://lapeinedemort.eklablog.com/la-mise-a-mort-s-humanise-petit-a-petit-xix-eme-a2758802?noajax&mobile=1> consulté le 05/05/2015 à 13h58mn.>

⁵⁹ <<http://chronologievictorhugo.com/page1829.htm> consulté le 05/05/2015 à 14h04mn>

B) La réception de l'œuvre dans notre époque :

Depuis le XIXe siècle jusqu'à nos jours, la peine de mort est appliquée dans les villes et de nombreux lieux de notre planète. Il est toujours valable et il y a de nombreux partisans de cette idée justifiée par des arguments pour leur position, mais l'argument de base est de lutter contre les crimes odieux et les plus atroces, mais la question reste suspendue. Est-il vrai que l'exécution d'un criminel dissuader d'autres de commettre un assassinat ?

Dans l'œuvre (*Le dernier jour d'un condamné*), Victor Hugo dit que la peine de mort n'est pas la solution et aussi cette idée n'est pas propice à l'élimination de la criminalité ou de quitter à commettre le crime parce que certains criminels sont difficiles. La communauté à venir l'emplacement d'une peine quelconque en face de l'échafaud et leurs danses et de rires autour de l'échafaud où le tueur exécuté.

Le premier pays démocratique dans le monde est les États-Unis, elle est connue par l'emploi de nombreuses chambres à gaz, les chaises électriques et les injections létales, mais ces méthodes et procédés ne contribuent pas à réduire la criminalité parce que, malgré le fait que la peine de mort est croissante de jour en jour et la criminalité et assassiner à la hausse est une forte augmentation. Les mass-médias fournissent des rapports quotidiens détaillés pour crimes odieux et qui ont laissé un grand nombre de victimes.

Parfois, dans certains crimes on doit voir l'état de santé du en recourant à l'expertise médicale pour voir si le tueur était sain d'esprit ou non, car dans certains cas, le contrevenant souffre de troubles psychiatriques et mentaux anormaux. En effet, la personne qui tue une autre personne qui est sous l'influence de la drogue, il peut être considéré comme le seul responsable de ses actes car on ne punit pas la société et non des trafiquants de drogue sur le délinquant de la criminalité. Et il y a d'autres tels que les tueurs en série qui

commettent des crimes odieux et horribles à cause des sévices qu'ils ont subis dans leur enfance.

Bref, nous pouvons dire que la peine de mort ne peut pas résoudre le problème de la criminalité parce que nous voyons que la peine de mort est à la hausse et à des crimes de retour sont également à la hausse. Et certains chercheurs disent que la violence est une grande fonctionnalité qui existe dans ce siècle, de sorte que ne devrions pas combattre les causes de la criminalité avant qu'elle ne survienne, dit-il la prévention proverbe vaut mieux que guérir.

Le dernier jour d'un condamné s'intéresse aussi à la liberté du condamné. On peut la comparer le roman de Claude Geux et aussi de Frantz Fanon Les damnés de la terre. Entre l'œuvre les trois livres il y a une grande similitude, ces similitudes sont : la révolte contre la violence et l'injustice, la réclamation de la liberté.

À notre époque, le roman de Victor Hugo est accueilli à bras ouverts, il est très apprécié par les lecteurs. C'est un roman immortel. La réception de cette œuvre dans notre époque est contrairement au XIXe siècle car au durant, ce siècle le public n'a pas le droit de juger la justice sur le point essentiel qui est la peine de mort. C'est-à-dire le juge donne un jugement contre le condamné et la société l'accepte. Mais dans notre époque le public a le droit de faire un jugement contre l'idée de la peine de mort, ils n'acceptent pas cette idée. Ils à refusés la peine de mort car chaque être humain à le droit de vivre malgré le crime qu'il a commis mais on doit le punir autrement.

II.1.3. Le schéma narratif et le schéma actanciel du récit :

Situation initiale : Le personnage-narrateur menait une vie heureuse avec sa famille, sa fille Marie, sa femme et sa mère jusqu'au jour du crime qui a bouleversé sa vie.

Le récit commence in medias res c'est-à-dire le moment où l'action est déjà engagée. Puisque le

plus important est la contestation de la peine de mort, l'auteur fait ellipse de cette situation initiale et passe directement aux faits. Toutefois il nous est facile de déduire cette situation initiale à travers les flash-back. (Analepse, retour en arrière).

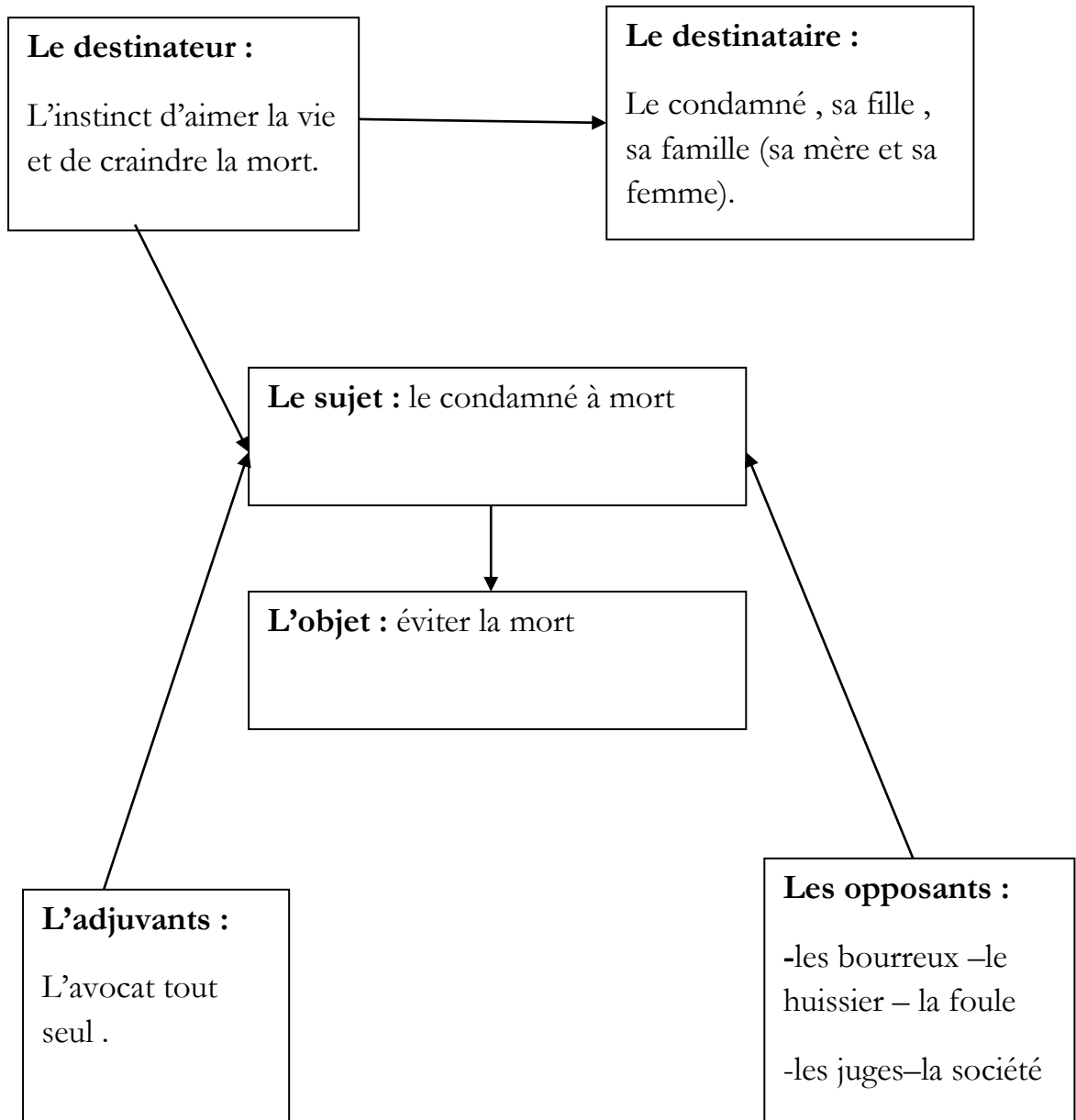
Élément perturbateur : Le meurtre commis par le narrateur-personnage.

Péripéties: Le jugement, l'emprisonnement, la condamnation à la peine de mort, recherche du condamné d'une solution pour préserver sa vie.

Dénouement : Il n'y a pas de dénouement. Le condamné garde l'espoir jusqu'à quelques moments avant l'exécution, mais à ce moment-là les bourreaux préparent l'exécution. C'est une clause ouverte, aux lecteurs d'imaginer la fin puisque pour l'auteur ce qui compte c'est la dénonciation de l'horrible peine de mort.

Situation finale : L'auteur a fait l'ellipse de la situation finale pour amener le lecteur à réfléchir

Le schéma actanciel de Greimas :



Le schéma actanciel :

le schéma actanciel désigne toutes les forces (actants) qui influencent sur le comportement des personnages et agissent sur leurs relations et leurs action dans un récit.

le schéma actanciel se compose de :

Le sujet: personnage qui a un but, qui cherche à accomplir une mission

L'objet: ce que cherche ce personnage (réussite, argent, mariage, amour...)

Le destinataire: ce qui pousse ce personnage à agir (que ce soit une idée, un personnage ou une chose...comme

l'amour, la vengeance, les parents, une amante..)

Le destinataire: celui qui va profiter de cette mission (ce personnage lui-même, ses proches, la société.....)

Les adjuvants: ceux qui aident le personnage.

Les opposants: ceux qui s'opposent aux projets du héros.

II.2. L'étude des personnages du récit :

A) Les personnages du roman :

Le condamné à mort :

Nous ne savons ni son nom ni ce qu'il a fait pour être condamné à mort. Il a très peur et il voudrait être sauvé par la grâce du roi, mais il sait que cela est impossible. Il semble s'être repenti pour ce qu'il a fait. Il est jeune, sain et fort, il a une bonne éducation (il cite des phrases en latin au concierge qui lui permet de faire la promenade une fois par semaine avec les autres détenus, chap. V ; second tome des voyages de Spallanzani dont il lit quelques pages à côté d'une jeune fille, (chap.XXXIII). Il dit que pour lui le temps passe plus vite que pour les autres. Il n'aime pas la foule et il ne l'aimera jamais et lui-même n'a jamais aimé voir tuer un condamné à mort. Il aime sa fillette Marie et est très préoccupé pour son futur : chap. XXVI : « *Quand elle sera grande [...] Elle rougira de moi et de mon nom ; elle sera méprisée, repoussée, vile à cause de moi qui l'aime de toutes les tendresses de mon cœur*⁶⁰. »

⁶⁰ HUGO, Victor. *Op. cit.*, p. 74.

Les geôliers:

Quelques-uns sont gentils avec le protagoniste ; d'autres ne le sont pas. Il y a des geôliers qui parlent avec lui et lui demandent beaucoup de choses et d'autres qui le traitent comme un animal.

Sa fillette:

Elle s'appelle Marie et elle a trois ans au moment de sa visite en prison. C'est une fillette qui a très envie de vivre. Mais quand elle parle avec le protagoniste, elle dit que son père est mort (c'est ce que lui a dit sa mère) : elle ne reconnaît plus son père qu'elle ne voit plus depuis plusieurs mois.

Sa femme et sa mère :

Elles ne sont pas décrites ; mais elles sont citées en référence à la souffrance, à la peine indirecte que l'on fait subir aux membres de la famille du condamné a mort : *"J'admets que je sois justement puni ; ces innocentes qu'ont-elles fait? N'importe ; on les déshonore, on les ruine. C'est la justice⁶¹."* (chap.IX)

Le prêtre:

Il est détaché dans ses rencontres avec le condamné. Selon le protagoniste, ce prêtre ne parle pas avec son cœur, mais dit seulement de façon machinale ce qu'il dit habituellement avec les condamnés.

La foule :

C'est la société (de Paris) qui veut voir tuer cet homme. Elle est très nombreuse. Elle ne veut pas la justice ; elle veut simplement assister à un spectacle : celui de l'exécution de la peine capitale par la guillotine. On peut donc affirmer que de quelque manière la foule et le condamné sont proches l'une de l'autre au niveau moral.

B) Le portrait du personnages :

⁶¹ HUGO, Victor. *Op. cit.*, p. 22.

Des personnages indifférents à la souffrance du condamné :

Par l'intermédiaire de ses représentants, la société se montre indifférente à son sort.

le président du jury est calme.

les jurés sont blêmes et abattus, mais c'est à cause de la fatigue due à la longue dé libération quelques-uns baillent tous ont " une grande envie de dormir "

un jeune assesseur s'entretient " presque gaiement " avec " une jolie dame en cha peau rose " (aspect dérisoire de son sort aux mains des indifférents

l'avocat de la défense vient de " déjeuner copieusement et de bon appétit "

l'huissier (qui l'accompagne à la Conciergerie) est plus préoccupé par " la perte d e son tabac " que compatissant. Il reproche même au condamné d'être triste.

Le bourreau ne se soucie que de ses problèmes techniques : il craint que la pluie ne rouille le mécanisme de guillotine.

Le geôlier est " gentil " quand il emmène le condamné dans une autre cellule

mais le narrateur pense: "Les égards du geôlier sentent l'échafaud " •

Le directeur est gentil, mais cette gentillesse est intolérable quand il informe le co ndamné que c'est " pour aujourd'hui " et qu'il lui demande " en quoi il pourrait (lui) être agréable ou utile ".

II.2.1 Le personnage principal comme un héros tragique dans le roman et le film :

Toute œuvre littéraire fonde son récit sur les personnages qui jouent un rôle important dans l'intrigue du roman,« Il n'y a point de récit sans personnage »

⁶²une déclaration de Barthes dans son ouvrage Introduction à l'analyse structurale du récit, démontre l'intérêt du personnage dans le roman, ce dernier occupe un rôle primordial.

⁶² BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits, communication*, 8, 1966.

Le terme (personnage) est apparu au XV^{ème} siècle, il dérive du latin (persona) qui désignait le « masque que les acteurs portaient sur scène, rôle⁶³ ». Ce n'est qu'au XVII^{ème} siècle que le terme personnage triomphe enfin.

Depuis ses origines, le personnage multiplie ses figures, dans l'épopée et le Moyen-âge, tantôt c'est un demi-dieu, tantôt c'est un chevalier brave, amoureux d'une dame et en quête d'aventure.

A travers le temps, cette notion du personnage va subir des modifications, jusqu'à ce qu'il devienne un individu avec un statut social et une identité de plus en plus évolutif. Les personnages deviennent plus réalistes, ils n'accomplissent pas uniquement des destins héroïques mais vivent des existences aussi vraisemblables que possibles, Barthes a écrit à ce propos qu' : « *Il est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué (...) le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique* ». ⁶⁴

Le personnage d'un récit est un être fictif, il puise ses traits à partir d'éléments pris dans la réalité. L'auteur attribue à ses personnages des traits personnels, physiques, sociaux et psychologiques. Ce qui leur confère une forme de vraisemblance et ce dans le but de provoquer chez le lecteur des réactions de sympathie ou de dégoût. Pour Tomachevski le rôle du personnage est d'attirer l'attention du lecteur en représentant un point de convergence car ; « *Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle (...) Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains d'autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros* ⁶⁵ ».

C'est pourquoi les personnages ont toujours eu un rôle primordial dans le récit. Ils imposent leurs existences, ils sont devenus des personnes virtuellement

⁶³< <http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-litt%C3%A9raire-personnage.pdf>>

⁶⁴ BARTHES, Roland, *Ibid.*

⁶⁵ ACHOUR, Christiane, REZZOUG Simone, Convergences critiques, *Introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Alger, 2005, p. 200.

réelles.

Ma grâce ! Ma grâce ! Ai-je répété, ou, par pitié, cinq minutes encore ! Qui sait ? Elle viendra peut-être ! Cela est si horrible à mon âge, de mourir ainsi ! Des grâces qui arrivent au dernier moment, on l'a vu souvent. Et à qui fera-t-on grâce, monsieur si ce n'est à moi ?

Cet exécrationnable bourreau ! il s'est approché du juge pour lui dire que l'exécution devait être faite à une certaine heure, que cette heure approchait, qu'il était responsable, que d'ailleurs il pleut, et que cela risque de se rouiller.

— Eh, par pitié ! Une minute pour attendre ma grâce ! Ou je me défends ! Je mords !

Le juge et le bourreau sont sortis. Je suis seul. Seul avec deux gendarmes.

Oh ! L'horrible peuple avec ses cris d'hyène. Qui sait si je ne lui échapperai pas ? Si je ne serai pas sauvé ? Si ma grâce ?... Il est impossible qu'on ne me fasse pas grâce !

Ah ! Les misérables ! Il me semble qu'on monte l'escalier.⁶⁶

Le héros tragique fait preuve d'une évidente lucidité et affronte la situation, non seulement sans souffrir, mais de manière plus digne.

Il se sacrifie pour un idéal moral. (Liberté ; devoir moral ; devoir religieux ; devoir familial).

Le héros tragique se caractérise par sa grandeur, il est noble, hors du commun, n'est pas un homme ordinaire mais exceptionnel, conduit par un devoir moral, possède un caractère qui lui permet d'affronter le destin (le courage, ne craint rien.)

« je suis condamné aux frais, et tout ce que j'ai y suffira à peine. La guillotine, c'est fort cher⁶⁷. »

Le héros tragique se caractérise en général par sa grandeur : noble, hors du commun. cependant le condamné est pauvre et ordinaire.

⁶⁶ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p 130.

⁶⁷ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p 23.

II.2.1. Les ressemblances et les différences entre le roman et son adaptation cinématographique (le film):

On va dessiner un tableau pour dénoncer l'écart entre le roman de Victor Hugo et son adaptation cinématographique réalisé par Michel Andrieu.

Le genre littéraire L'élément étudié	Dans le roman de Victor Hugo	Dans le film de Michel Andrieu	RESEMBLANCE	DIFERENCE	Le but ou la cause ou l'explication qu'on peut la contribuer sous le besoin de chaque élément étudié
les personnages jouaient	Tous les personnages sont présents	On trouve que les deux geôliers bourreau le valet du bourreau le curé		+	Et dans le film il y a aussi la chanteuse et le vieillard au dehors de scène. Le condamné les imaginés seulement
Composition	_Le livre comporte trois parties : Bicêtre, la Conciergerie et la Mairie. Bicêtre : le procès, le ferrage des forçats et la chanson ; La Conciergerie : le voyage vers Paris, la rencontre avec la friauche et la rencontre avec le geôlier qui lui demande les numéros pour	Le film de Michel Andrieu comporte une seule partie : Bicêtre seulement.		+	Parce que le film dépend un grand travail de montage et de scénario et pour éviter le redondance et ne laisse pas le film ennuyeux.

	<p>jouer à la loterie ; L'Hôtel de Ville : le voyage dans Paris, la toilette du condamné et le voyage vers la Place de Grève : l'échafaud.</p>				
<p>Une phrase fausse ou par volonté</p>	<p>« Une espèce de monsieur »⁶⁸</p>	<p>« Un espèce de monsieur »</p>		+	<p>Ensemble d'individus animaux ou végétaux, vivants ou fossiles, à la fois semblables par leurs formes adultes et embryonnaires et par leur génotype, vivant au contact les uns des autres, s'accouplant exclusivement les uns aux autres et demeurant indéfiniment féconds entre eux. Nature propre à plusieurs êtres vivants ou à plusieurs choses qui permet de les faire entrer dans une classe, une catégorie distincte des autres : Il y a plusieurs espèces de</p>

⁶⁸ HUGO, Victor, *Op. cit.*, p. 86.

					délinquants. Les différentes espèces de couteaux. L'expression peut aussi être utilisée péjorativement pour renforcer une injure à quelqu'un (« <i>fais attention, espèce d'imbécile !</i> »). ⁶⁹
Inverser la phrase source	« mais ma fille, mon enfant » ⁷⁰ ma pauvre petite Marie, qui rit, qui joue, qui chante à cette heure, et ne pense à rien, c'est celle-là qui me fait mal!	« mais mon enfant, ma fille » ma pauvre petite Marie, qui rit, qui joue, qui chante à cette heure, et ne pense à rien, c'est celle-là qui me fait mal!		+	Les prosateurs l'utilisent moins souvent et toujours par effet de style ou par euphonie.
De la polyphonie à la homophonie	Il y avait quelque chose qui nous glaçait; « nous avions peur. Nous pensâmes » que peut-être	Il y avait quelque chose qui nous glaçait; « ça fait peur. Je pensai » que peut-être		+	une vision de scénariste

⁶⁹<<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esp%C3%A8ce/31030?q=une+esp%C3%A8ce#30950>>

⁷⁰ HUGO, Victor, *Op cit.*, p 22.

	c'étaient des voleurs qui s'étaient introduits chez moi, à cette heure si avancée de la nuit.	c'étaient des voleurs qui s'étaient introduits chez moi, à cette heure si avancée de la nuit.			
La trame de l'histoire et le scénario	Le quai aux Fleurs embaumait ; c'est jour de marché. Les marchandes ont quitté leurs bouquets pour moi. Vis-à-vis, un peu avant la tour carrée qui fait le coin du Palais, (...) QUATRE HEURES.	Je suis calme maintenant. Tout est fini, bien fini. Le prêtre : allons-y mon fils.		+	Dans le film le scénariste ne sorte pas des autres lieux mentionné par Victor Hugo comme l'hôtel de ville et le palais il reste seulement à prison de Bicêtre jusqu'à la fin et il a fait un retour vers le 21 ^{ème} chapitre dont il est dans le 39 chapitre.
L'habillement	« vêtu d'un pantalon de toile et d'une veste de coutil, hiver comme été. » ⁷¹	C'est le même dans le film		+	C'est le même habillement utilisé par Victor Hugo dans son roman comme qu'a le projeté Michel Andrieu dans son film.
Le portrait physique du personnage principal	Avant mon emprisonnement, j'avais les cheveux mi-longs, bruns et les yeux bleus. Ma femme m'avait toujours dit qu'ils	C'est le même dans le film		+	

⁷¹ HUGO, Victor. *Op cit.*, p. 56.

	<p>brillaient plus que la pleine lune. Maintenant, ça ne me choquerait pas si ils étaient gris et sombres, sans espoir.</p> <p>J'ai une barbe, maintenant. Sans moyens de se raser, c'est ce qui arrive.</p>				
Le portrait moral du personnage principal	<p>Mon esprit, jeune et riche, était plein de fantaisies.⁷²</p>	/	+		
Le double enfermement physique et moral	<p>Physiquement, il est captif dans une cellule à Bicêtre.</p> <p>Moralement, il est prisonnier d'une seule idée : condamné à mort. Il se trouve dans l'impossibilité de penser à autre chose.</p>	/	+		

⁷² HUGO, Victor. *Op cit.*, p. 35.

Le décor	Un grand bruit me réveilla; il faisait petit jour. Ce bruit venait du dehors; mon lit était à côté de la fenêtre ⁷³	Les fenêtres étaient ouvertes ; l'air et le bruit de la ville arrivaient librement du dehors ; la salle était claire comme pour une noce. ⁷⁴	+		Tout le 5 ^{ème} chapitre constitue comme une description de Bicêtre Prison.
Les objets et les outils	Un lit, une chaise, une table, une bougie, l'encre, la plume et les papiers.	C'est le même dans le film	+		
La langue	L'œuvre entretient avec des arts dont le langage n'est pas le matériau, ou pas le seul : Où l'on passe d'un art à l'autre. Sont enfin envisagées, sous le titre Où l'on apprend ce que c'est que la chose appelée	/	+		Il y a donc deux « aspects » de l'argot, et deux façons d'approcher, d'identifier cette « langue des ténébreux » ⁷⁵ Mais cet aspect, qui fait de l'argot une zone particulière de la langue française,

⁷³ HUGO, Victor. *Op cit.*, p. 69.

⁷⁴ Le scénario du film, Chapitre2, 3.44 min.

⁷⁵ Sur d'autres aspects du « multilinguisme » dans l'œuvre romanesque de Hugo, voir David Charles, « Langues nationales, “idiomes” et “langues spéciales” » dans les romans de Victor Hugo », dans Paul-Louis Courier et la traduction – Des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature, actes du colloque international de Tours, recueillis et présentés par Paule Petitier, Tours, Université François Rabelais, 1999.

	<p>langue, des réalités qui sont l'en-dehors de la langue mais en déterminent profondément la pratique : bruit et silence d'une part, de l'autre les idées en matière de langage.</p>		<p>incluse en elle (« une langue dans la langue ») ou tout au moins dépendant d'elle (une « excroissance malade », « une greffe malsaine », « un parasite ») n'est, écrit ici Hugo, que l'aspect « vulgaire » de l'argot, approprié à une étude superficielle. L'étude véridique, profonde, dégage un autre aspect, qui fait de l'argot une langue débordant de toute part la langue française, dans l'espace comme dans le temps, l'expression et la construction d'un « peuple-océan » des misérables démesurément élargi dans l'espace comme dans le temps. Son cet aspect, l'argot devient un « édifice souterrain</p>
--	---	--	--

					<p>. On peut comprendre l'argot comme « une langue dans la langue », et les usagers de cette langue comme les membres d'une société dans (et contre) la société.</p> <p>Langue et société parasitaires, malades et dégradées</p>
--	--	--	--	--	--

II.2.2. De l'effet texte à l'effet film :

a) Une point à étudier :

Pour étudier les effets de réception et leurs mutations d'un média à l'autre, nous avons déjà cité que nous allons user d'une analyse comparative de données puisées des questionnaires que nous avons distribués.

Seulement pour ce type d'analyse précis, nous ne traiterons que des points de divergence ressentis après le visionnage du film, en collation avec la réception du roman et ses effets sur le lecteur pour déceler ce qui transmue de la seconde activité vers la première. En effet, les points de convergence ne permettraient pas une telle étude, car nous n'obtiendrons que des confirmations sur le socle du récit et non un résultat nouveau.

b) Les Points de divergences perceptibles :

L'incipit est le même de la première séquence du film, les connaissances des lecteurs sur les protagonistes et sur leurs péripéties se stabilisent et se précisent, (chose naturelle vu les constatations qu'on a précisé

ultérieurement sur l'impossible fidélité exacte d'une adaptation cinématographique).

Le premier constat d'écart perçu dans l'immédiat au visionnage du film est que le condamné a écrit une phrase fautive ou par volonté de scénariste (le personnage narrateur ici écrit comme il dit), et il a inversé une phrase (Les prosateurs l'utilisent moins souvent et toujours par effet de style ou par euphonie) et il y a un changement de deux phrases de pluriel au singulier (au niveau grammatical et syntaxique) et le scénariste rajout de séquences absentes du texte. Qu'il y a un seul changement de trame et celle la fin au 28 :45 min du film.

Nous avons constaté que 60% des questionnés voient que le court métrage est fidèle au texte. Le reste se partage entre l'infidélité 20% et une simple différence due au type de support 20%.

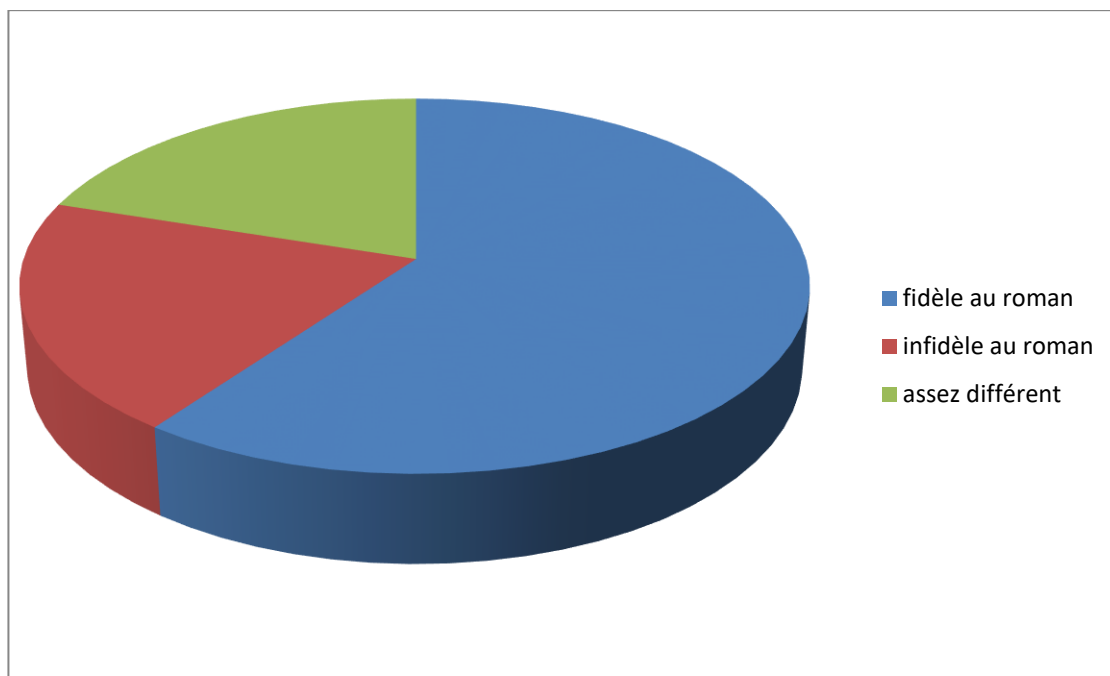


Figure 1- Fidélité de l'adaptation cinématographique.

Pour conclure. En lisant, en relisant (*Le dernier jour d'un Condamné*), tout au long de la lecture, on ne s'empêche de se demander qui était l'homme que l'on allait assassiner ? Et pour quel crime allait-on lui infliger cette lourde peine ? Parce que, non, jamais dans les pages et les lignes qui composent cette œuvre, on ne connaîtra vraiment jamais le condamné, il reste anonyme jusqu'au bout, ce qui ajoute encore à la dénonciation de Victor Hugo de cet acte de barbarie qu'est la peine de mort.

Effectivement, ne pas présenter ni le criminel, ni le crime, implique que l'on puisse simuler l'histoire et les sentiments du personnage à n'importe quel condamné à mort.

« *Le dernier jour d'un condamné* » est un texte écrit sous forme de monologue intérieur ses idées sont bien ordonnées et cohérentes.

Le dernier jour d'un condamné est un roman de petite taille mais en termes de contenu c'est un roman universel qui contient une grande valeur, cette histoire a joué un grand rôle dans la société, elle a changé les idées de la société, elle a élu la personne humaine, et a donné au condamné sa liberté et le droit de vivre.

CONCLUSION GENERALE

En guise de conclusion, Une œuvre artistique ne pourrait survivre sans son public, ce dernier se vaque à essayer de déceler les ficelles de ce tissage artistique et lui donne un jugement de valeur. La réception primée à un statut primordiale dans la diffusion artistique a dérouté les études de critique vers un champ élargi de perspectives communicationnelles touchant à toutes les disciplines de recherche. La littérature a besoin de l'intermédialité, ce dernier met l'accent sur la disparité entre les sens produits par les médiums juxtaposés, sur l'interaction entre ceux-ci et sur ce qui en découle.

Les médias ne fonctionnent-ils pas comme un intermédiaire entre un sujet possédant la vérité et un message qu'il tente de véhiculer pour exprimer un sens préétabli. Les médias forgent le rapport du sujet au passé, façonnent sa vision au présent et peut-être son regard sur l'avenir.

Cela peut s'effectuer dans un seul média, par exemple le cinéma, qui comprend des images des appareils, des références ou des allégories renvoyant à d'autres médias : la photo, la télévision, la radio, le téléphone, l'écrit, etc. Cela peut également se produire à l'intérieur du même média où

La réflexion du sujet sur la matérialité de chaque médium est une occasion pour lui d'actualiser une image-souvenir, mais c'est aussi une mise en relief des problèmes ou des spécificités de la production d'un discours sur soi, par l'écrit, et par l'image fixe ou audiovisuelle.

Toute personne a une tendance plus ou moins importante à « projeter ». La projection est une lecture du monde au travers de soi, on voit le monde comme on peut l'imaginer. C'est une tendance normale de la psyché humaine qui, comme toute tendance, devient problématique si elle n'est pas contrebalancée par une tendance complémentaire. Un mécanisme classique de la projection est le fait de « voir » des motivations aux actes des autres qui sont

incompatibles avec la vraie nature des autres. Ainsi, si l'on soupçonne une bonne personne d'un acte mauvais, nous sommes en pleine projection. Bien sûr, il est dans ce cas très difficile de savoir si l'« autre » est une bonne personne ou pas, ou même si, étant donné que nous projetons, nous pouvons vraiment « savoir » qui elle est.

Dire que notre étude touche un domaine nouveau ne veut en aucun cas dire que le sujet de l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires est un sujet de l'actualité, ou que c'est une nouvelle technique qui relève du domaine littéraire.

Mais introduire cette technique comme spécialité ou bien comme module littéraire enseigné au sein des départements des sciences littéraires ou du moins encore l'aborder comme thème de recherche comme nous l'avons fait, c'est ici que réside la nouveauté dont nous parlons. Ce dont nous visons c'est bien l'ouverture sur d'autres horizons ; frôle les frontières qui emprisonnent l'esprit humain, et enfin, joindre à la littérature et aux études littéraires tout ce qui est création humaine. Aujourd'hui nous lui avons joint le cinéma ; qui sait quoi d'autre lui joindre demain ?

De ce fait, cette étude n'est qu'une introduction à ce domaine de recherche ; preuve fournie c'est que nous n'avons pas traité ce sujet d'un côté bien précis (l'intermédialité, la projection de soi, l'étude des personnages, le schéma narratif et actanciel, le héros tragique d'un récit tragique, les ressemblances et les différences entre le roman et le film, l'effet chez le lecteur-spectateur) mais plutôt d'une manière très générale et globale afin de présenter les fondements d'une adaptation, laissant aux études à venir le soin de s'approfondir dans les détails que peut offrir un tel sujet que nous jugeons riche et intéressant.

Nous avons avancé une étude divisée en deux parties ; la première étant l'intermédialité comme une nouvelle approche qui concrétiser l'œuvre littéraire. Nous avons jugé utile de commencer par les définitions des éléments constituant notre thème. Pour ce, nous avons consacré le premier chapitre aux définitions l'intermédialité, sujet de notre travail, après avoir évoqué la définition du pont qui conduit l'œuvre de la littérature vers son adaptation au cinéma qui est le scénario.

Dans le deuxième chapitre, nous avons jeté la lumière sur une étude des corpus et des personnages de ces deux arts et de l'effet texte à l'effet film. C'est à ce stade que nous avons conclu que nulle des deux disciplines, cinéma ainsi que littérature, n'est supérieure à l'autre et que chacune d'elles en tire profit de l'autre.

Connaître les origines et les débuts de l'adaptation renforce l'idée que le cinéma avait toujours eu une relation avec la littérature et que celle-ci ne se limite point au récit et au poème mais touche et enrichi d'autres domaines comme celui du cinéma, c'est pour cela que nous avons consacré le troisième chapitre à l'histoire de l'adaptation. Ces trois premiers chapitres constituent l'aspect extérieur de notre thème. Le fond est traité à partir du quatrième chapitre, où nous avons présenté les techniques de l'adaptation, qui commencent par l'acquisition des droits d'édition avant de procéder à la transposition du schéma narratif de l'œuvre littéraire sur l'œuvre cinématographique. C'est dans cette étape que le scénariste donne la vie à des personnages figés sur les feuilles du roman. Le scénariste peut réincarner ces personnages tel qu'ils sont avec le moindre détail de l'histoire ou presque, et c'est ici que son adaptation est appelée adaptation fidèle ou passive. Comme il peut apporter des modifications qu'elles soient ajout ou suppression, son adaptation est alors amplificatrice. Un autre cas est celui où on ne trouve que l'idée principale du roman ou le scénariste s'est inspiré de l'histoire d'un roman pour produire toute une autre pour son scénario. Dans ce cas, c'est une adaptation libre.

La mission du scénariste lors de son travail d'adaptation n'est pas sans difficultés, car ce passage d'un moyen d'expression vers un autre peut se trouver face à l'une des deux difficultés majeures ; soit concernant le format littéraire du roman à adapter, sinon à un autre genre de difficultés, celui qui concerne le processus même de l'adaptation.

Enfin, nous avons mis l'accent sur les ressemblances et les différences trouvées entre le roman de Victor Hugo et le film réalisé par Michel Andrieu.

Après l'étude et l'analyse portée sur l'adaptation du roman : *Le dernier jour d'un condamné* au cinéma, nous pouvons dire que nous retrouvons parfaitement l'adaptation fidèle et ses éléments, lorsque le scénariste reporte intégralement l'histoire, les faits, et allant même jusqu'à concevoir le tournage du film au lieu même d'origine (Bicêtre).

Les quelques différences recueillies entre roman et film n'exaltèrent en rien le type d'adaptation. Ce qui nous emmène à conclure que l'adaptation de certaines œuvres littéraires, tout comme *Le dernier jour d'un condamné* alimente le cinéma.

Et pour répondre à la question, si oui ou non que Michel Andrieu est-il parvenu à adapter ce récit d'inspiration romantique ? Est-ce qu'il existe un écart (des personnages, le portrait du personnage principal, de discours, d'habillement, d'imagination externe, des voix et des bruits produites...etc.) entre le livre et le film ? Nous infirmons l'hypothèse qui dit que la trame de l'histoire n'est pas conservée et il y aurait une trahison inconsciente jouée par le réalisateur Michel Andrieu. Et nous confirmons la deuxième hypothèse qui dit (Nous supposons qu'il y aurait d'échange et d'allègement du style, un jeu permanent sur les images dont la parole vivante n'est vraiment anodine, enchainements rapides, grands moments de l'intrigue.) mais on est d'accord partiellement (par des éléments à autres). Et pour être juste envers les deux disciplines, nous affirmons que chaque

genre a son propre public. Néanmoins, on peut dire que quel que soit la raison pour laquelle les scénaristes se tournent vers l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires au cinéma, et qui n'est pas forcément le manque d'inspiration, cette technique ne fait que rendre service au roman qu'elle explicité pour un public de moins en moins disposé à la lecture.

Il est à noter que les documents concernant ce thème ne se font pas rares, mais ils s'intéressent, dans la majorité des cas, à un tel ou tel détail, ce qui nous a compliqué la tâche de faire ressortir les informations nécessaires, utiles et pertinentes pour le thème de l'adaptation en général.

Lors de notre recherche, nous avons appris à ne rien négliger, à s'intéresser au moindre détail notamment dans la partie pratique où il nous est demandé d'élaborer une para comparaison ou une étude intermédiaire entre l'œuvre littéraire et le film (scénario et film projeté).

Nous avons peut être négligé, ignoré, oublié ou omis quelques détails. Néanmoins, à notre avis, c'est ce qui permettrait d'enrichir le débat et d'ouvrir grandes les portes de ce domaine et d'établir un chemin pour les études à venir.

RÉFÉRENCES
BIBLIOGRAPHIQUES

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Le corpus littéraire étudié :

1. HUGO, Victor., *Le dernier jour d'un condamné*, Ed, Livre d'or, Paris, 2013.

II. Œuvre cinématographique :

2. MICHEL, Andrieu., *Le dernier jour d'un condamné*, Ed, SCEREN/CNDP, Paris, 2002, 30min.

III. Ouvrages théoriques ou critiques :

3. ACHOUR, Christiane., REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Office des publications universitaires, Alger, 2005, p.200.

4. BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, communication, 8, 1966.

5. BARTHES, Roland., *Littérature et signification*, (1963), Essais critiques, Seuil, 1964, p. 264.

6. CHARTIR, R., *L'ordre des livres*, cité in TRALONGO, S., *Les réceptions de l'œuvre littéraire de CHRISTIAN BOBIN : Des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs*, Thèse de doctorat de l'Université de Lyon2. Sociologie, 2001.p.10.

7.¹ ÉRIC, Méchoulan, « *Intermédialités : le temps des illusions perdues* », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9

8. ERIC, Méchoulan, « *Intermédialité, ou comment penser les*

transmissions », *Fabula Colloques*, 5 mars 2017.

9. HUGO, V., *Pendant l'Exil* (Genève et la peine de mort), 1862, p. 184

10. IMBERT, J., *La peine de mort : histoire, actualité*, Librairie Armand Colin, Paris, 1967, p. 7.

11. JAUSS, H.-R. : *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1974, et Wolfgang Iser : *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz : Universitätsverlag, 1969.

12. JAUSS, H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

13. JEAN LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1976.

14.¹ JEAN-MARC, Larrue., « *Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale* », *Recherches théâtrales au Canada (RTAC)*, vol. 32, no 2, 2011, p. 178. Johanne Villeneuve, « *La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique* », *Intermédialités*, no 2, 2003, p. 11.

15. JEAN, Laplanche et J.-B. Pontalis., *Vocabulaire de la psychanalyse*, entrée: « *Projection* », p. 343-350.

LUCIEN, Dällenbach : *Poétique 39*, Paris : Seuil, 1979, p. 258

16. MÜLLER, Jürgen E., « *Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence* », *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, p. 99-110.

17. ROGER PERRON., *article projection*, et Christian GAILLARD, *article Projection et "participation mystique" (psychologie analytique)*, dans *Dictionnaire international de psychanalyse*, Hachette littératures, 2002

18. SERBAN IONESCU, Marie-Madeleine JACQUET, Claude LHOTE., *Les mécanismes de défense*, Nathan Université, 2003.

19.¹ Sigmund Freud., *Case Histories II* (PFL 9) p. 132.

20.SILVESTRA, Mariniello., « *L'intermédialité : un concept polymorphe* », dans Célia Vieire et Isabel Rio Novo [éd.], *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité, op. cit.*, p. 11.

21.Sur le concept d'« archéologue » ou d'« archéologie », je suis les propositions de Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg, rororo, 2002.

22.UMBERTO, Eco : *Lector in fabula*, Milano : Bompiani, 1979.

23.WADE, Tavis., "*Psychology*" Sixth Edition Prentice Hall 2000

IV.Dictionnaires :

24.ARON, Paul Saint-Jacques Denis, Viala Alain., « *Le dictionnaire du littéraire* », Presses Universitaires de France, (Paris), 2002.

25. Dictionnaire Larousse poche 2010, éditions Larousse, Paris (France), 2009.

26. ROGER, Perron, « Projection », in Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse 2. M/Z*, Paris, Hachette, 2005, p. 1343-1345

V. Thèses et mémoires :

27. DROUIN, N., *Lecture littéraire et lecture filmique : une aide à la formation du sujet lecteur*. Mémoire de master 2 recherche Littératures. 2016.

28.GHARBI, F.A., *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Decembre 2009.

29. HANI, Nacera., *Le personnage tragique dans La chambre de la vierge impure d'Amin Zaoui*. Mémoire de master 2 science des textes littéraires, Université A. MIRA – BEJAIA, Juin 2016.

30. MERAD, Souad dans *La voix féminine entre essence historique et reconstruction identitaire dans « La femme de l'émir » de Fouzia Oukazi*, Mémoire de MASTER, Université de Mohammed kheider, Biskra, 2013/2014 .

VI. Sitographie (Des articles) :

31. Assemblée Nationale, Victor Hugo, <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7eg.asp>, consultation : 29/04/15.>
32. Centre de recherche sur l'intermédialité. < <http://cri.histart.umontreal.ca/cri>>
33. [La mise à mort s'humanisme » petit à petit (XIXème)] in, <<http://lapeinedemort.eklablog.com/la-mise-a-mort-s-humanise-petit-a-petit-xix-eme-a2758802?noajax&mobile=1> consulté le 05/05/2015 à 13h58mn.>
34. <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>>
35. < <https://www.universalis.fr/encyclopedie/paranoia/> >
36. <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/projection-psychoanalyse/2-projection-et-identification/>>
- 37.¹ <<http://presenceasoi.be/la-projection-comme-mecanisme-de-defense>>
38. <<http://lewebpedagogique.com/annelaureverlynde/files/2014/03/Histoire-litt%C3%A9raire-personnage.pdf>>
- 39.¹ <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/esp%C3%A8ce/31030?q=une+esp%C3%A8ce#30950>>
40. <<http://chronologievictorhugo.com/page1829.htm> consulté le 05/05/2015 à 14h04mn>

INDEXE GRAPHIQUES

.Liste des figures :

Figure 1- Fidélité de l'adaptation cinématographique.....p 52

Liste des tableaux :

Tableau 1- Les ressemblances et les différences entre le roman et son adaptation cinématographique (le film)p44

ANNEXE

Annexe 1

Questionnaire d'appréciation du roman « Le dernier jour d'un condamné de Victor Hugo ». Vous êtes appelés à répondre aux questions ci-dessous après la lecture du roman .

Age : Sexe : Niveau d'études : Formation :

1- En découvrant la première de couverture qu'est-ce qui vous a le plus attiré ?

- a) Le nom de l'auteur
- b) Le titre du roman
- c) L'image
- d) Autre (précisez)

.....
.....

2- Le volume (nombre de pages) vous a-t-il :

- a) Encourager à la lecture du roman
- b) Dissuader de lire le roman
- c) Vous l'avez pris à la légère
- d) Autre.....

.....

3- Quels sentiments la photo de couverture vous procure-t-elle ?

- a) De la curiosité
- b) De la tristesse
- c) Du chagrin
- d) De la désolation

e)Autres.....
.....

4- Le roman vous a-t-il paru :

- a) Facile à lire
- b) Difficile à lire

S'il vous a semblé difficile à lire, veuillez préciser les raisons :

.....
.....

5- L'avez-vous relu ? Oui Non

Si oui, combien de fois ?.....

6- En lisant le roman vous a-t-il

- a) Enthousiasmé
- b) Amusé
- c) Plu
- d) Chagriné
- e) Ennuyé
- f) Irrité
- g) Captivé

h)Autre.....
.....

.....
.....

Pourquoi?.....
.....

7- Ce texte vous a-t-il paru

- a) Dénoué de sens
- b) Volontairement absurde
- c) Riche de sens

d) Fade

e)Autre.....
.....

8- Selon vous ce roman a un intérêt

a) Plus politique que littéraire

b) Plus littéraire que politique

c) Aussi littéraire que politique

d) Autre que littéraire et

politique.....
.....

9- Quel est pour vous le thème principal de l'œuvre ?

.....
.....

10- Avez-vous trouvé d'autres thèmes implicites ?. Oui Non

Si oui lesquels ?

.....
.....

11- Quel autre personnage a-t-il retenu votre attention ? pourquoi ?

.....
.....

12- Quel est le rôle de la première personne du singulier utilisé dans tout le roman ?

.....
.....

13- Quel personnage vous-a-t-il le plus dérangent ? Pourquoi ?

.....
.....

14- Quels sont les passages que vous avez aimé, ou que vous avez détesté ?
(veuillez indiquer la page

et le début puis la fin seulement du (des) passage (s)comme suit P..... de «
.....à..... »)

.....
.....

.....
.....

15- Qu'est-ce qui vous a dérangé en lisant le roman ?

.....
.....

16- Dans quelle atmosphère vous êtes-vous senti ?

- a) Dégout
- b) Supplice
- c) Vide
- d) Sèche et aride
- e) Autre.....
.....

17- L'histoire était-elle

- a) Banale
- b) Captivante
- c) Fade
- d) Enthousiasmante
- e) Crédible
- f) Intrigante
- g) Décevante
- h) Passionnante
- i) Choquante
- j) Autre.....
.....

18- Qu'avez-vous appris de ce roman ?

.....
.....

19- Ce roman vous a-t-il plus appris sur la situation française actuelle ? Oui
Non

Si oui sous quels aspects ?

- a) Politique
- b) Sociale
- c) Sur les individus
- d) Historique
- e) Religieuse
- f) Géographique
- g) Vestimentaire
- h) Culinaire
- i) Linguistique
- j) Autre.....
.....

20- Ce roman vous a-t-il donné envie de lire d'autres œuvres de Victor Hugo ?
Oui Non

21- Comment qualifieriez-vous la fin du récit ?

- a) Désolante
- b) Ouverte
- c) Fermée
- d) Pousse à la réflexion
- e) Décevante
- f) Logique
- g) Illogique
- h) Insatisfaisante
- i) Banale

- j) Philosophique
- k) Cathartique

l)Autre.....
.....

22- Était-ce la fin que vous attendiez ? Oui Non

23- Avez-vous été tentés de changer la fin de l'histoire ?

Oui

Non

Comment?.....
.....

24- Changeriez-vous le titre ? Oui Non

Si oui, par quel autre titre le remplaceriez-vous ?

.....
.....

Annexe 2

Questionnaire d'appréciation du film « Le dernier jour d'un condamné de Michel Andrieu ». Vous êtes appelés à répondre aux questions ci-dessous après la lecture du roman

Age : Sexe : Niveau d'études : Formation :

1- Avez-vous déjà vu ce film auparavant ?

Oui Non

2- En regardant la bande annonce du film vous a-t-elle :

a) Inciter au visionnage du film b) Décourager à le regarder c) Vous ne l'avez pas vu

d) Autre.....
.....

3- Le choix des acteurs a-t-il été adéquat avec votre représentation personnelle des personnages du roman ?

Oui Non

-
Pourquoi?.....
.....

4- En quoi consistent les écarts d'après vous ?

.....
.....

5- La voix du condamné dans le film vous a-t-elle semblée identique à celle que vous vous imaginiez ?

Oui Non

Comment vous semblait-elle ?

a) Plus grave b) Plus tremblante c) Plus douce

d) Autre.....
.....

6- Vous êtes- vous identifier à un personnage du film ?

Oui Non

Si oui, lequel ?

.....
.....

7- Avez-vous retrouvé le style Victor Hugo dans le film ?

Oui Non

En quoi l'avez-vous remarqué ?

.....
.....

8- Est-ce que les décors vous semblent identiques à ce que vous vous imaginiez (les paysages, la nature , la rivière, les arbres...) ?

Oui Non

Si non où résident les différences selon vous ?

.....
.....

9- comment vous voyez la fin de film :

.....
...

10- Quels élément ou détails vous ont-ils semblé manquant au film ?

.....
.....

11- Quel passage ou discours ou quelles phrases du film n'a pas d'équivalent romanesque ?

.....
.....

12- À quel moment le film vous a-t-il paru le plus attachant ?

.....
.....

13- Le film a-t-il illuminé des zones sombres de votre incompréhension du roman ?

Oui Non

Si oui les quelles ?

.....
.....

14- Qu'avez-vous redécouvert à travers le film ?

.....
.....

15- Le visionnage du film vous a-t-il paru :

a) Plus intéressant que de lire le roman

b) Aussi intéressant que le roman

c) Moins intéressant que le roman

d) Autre.....
.....

16- Le film vous a-t-il paru :

a) Infidèle au roman b) Fidèle au roman c) Assez différent

17- Après le visionnage du film vous l'avez :

a) Adoré b) Beaucoup aimé c) Peu aimé d) Pas aimé d) Détesté

18- Vous êtes-vous sentis :

a) Ravi de l'avoir vu

b) Mitigé, ni satisfait, ni insatisfait

c) Pas content

19- Les éléments suivants sont pour vous : des points forts, neutres, ou faibles du film

a) Le genre fort neutre faible

b) Beauté de l'image fort neutre faible

c) Le mystère fort neutre faible

d) Le casting fort neutre faible

e) L'histoire fort neutre faible

20- L'adaptation de ce roman au cinéma vous a-t-elle :

Satisfaite déçue

21- Reverrez- vous ce film ?

Oui Non

22- Avez-vous apprécié plus le roman ou son adaptation filmique ?

.....
.....

23- Le film et le roman vous ont-ils laissé la même impression ?

Oui Non

24- Vous êtes-vous senti plus impliqué par le roman que par le film ou le contraire ?

.....
.....

25- Si le scénariste Michel Andrieu a changé l'acteur principal Aymeric Demarigny par un autre acteur cela vaut-il changer complètement le film .

Oui Non

Expliquer ?.....
.....

.....
.....

Merci pour votre coopération.

Annexe 3

Le scénario du Dernier jour d'un condamné :

Chapitre I :

Bicêtre

(00 :08mn)

Condamné à mort !

Voilà cinq semaines que j'habite avec cette pensée, toujours seul avec elle, toujours glacé de sa présence, toujours courbé sous son poids !

(1 :48mn)

Condamné à mort !

Autrefois, car il me semble qu'il y a plutôt des années que des semaines, j'étais un homme comme un autre homme.

Chaque jour, chaque heure, chaque minute avait son idée. C'était toujours fête dans mon imagination. Je pouvais penser à ce que (2 :21mn) je voulais, j'étais libre.

Maintenant je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée !

Chapitre 2 : (2 :50mn)

C'était par une belle matinée d'août. Il y avait trois jours que mon procès était entamé, trois jours que mon nom et mon crime ralliaient chaque matin une nuée de spectateurs, qui venaient s'abattre sur les bancs de la salle d'audience comme des corbeaux autour d'un cadavre.

(3 :27mn)

Un air chaud, mêlé de bruit, vint me frapper au visage ; c'était le souffle de la foule dans la salle des assises. J'entrai.

(3 :44mn)

Il y eut à mon apparition une rumeur d'armes et de voix. Les banquettes se déplacèrent bruyamment. Les cloisons craquèrent ; et, pendant que je traversais la longue salle entre deux masses de peuple murées de soldats, il me semblait que j'étais le centre auquel se rattachaient les fils qui faisaient mouvoir toutes ces faces béantes et penchées.

Alors il se fit un grand silence. Je compris tout à coup que le moment décisif était venu, et que j'étais là pour entendre ma sentence.

L'explication qui pourra, de la manière dont cette idée me vint elle ne me causa pas de terreur. Les fenêtres étaient ouvertes ; l'air et le bruit de la ville arrivaient librement du dehors ; la salle était claire comme pour une noce .

(5 :18mn)

Les juges sortirent, puis ils rentrèrent, et le président me lut mon arrêt.

- Condamné à mort ! dit la foule ; et, tandis qu'on m'emmenait, tout ce peuple se rua sur mes pas avec le fracas d'un édifice qui se démolit. Moi, je marchais, ivre et stupéfait. Une révolution venait de se faire en moi. Jusqu'à l'arrêt de mort, je m'étais senti respirer, palpiter vivre dans le même milieu que les autres hommes ; maintenant je distinguais clairement comme une clôture entre le monde et moi.

Ces hommes, ces femmes, ces enfants qui se pressaient sur mon passage, je leur trouvais des airs de fantômes.

(6 :21mn)

À travers le nuage qui me semblait s'être interposé entre les choses et moi, je distinguai deux jeunes filles qui me suivaient avec des yeux avides. - Bon, dit la plus jeune en battant des mains, ce sera dans six semaines !

Chapitre 5 : (6 :44mn)

les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis. Qu'y a-t-il donc de si changé à ma situation ? Depuis l'heure où mon arrêt m'a été prononcé, combien sont morts qui s'arrangeaient pour une longue vie ! Combien m'ont devancé qui, jeunes, libres et sains, comptaient bien aller voir tel jour tomber ma tête en place de Grève !

(7 :22mn) ... (7 :32mn)

Les premiers jours on me traita avec une douceur qui m'était horrible. Les égards d'un guichetier sentent l'échafaud. Par bonheur au bout de peu de jours, l'habitude reprit le dessus ; ils me confondirent avec les autres prisonniers dans une commune brutalité, et n'eurent plus de ces distinctions inaccoutumées de politesse qui me remettaient sans cesse le bourreau sous les yeux. Ce ne fut pas la seule amélioration. Après bien des hésitations, on m'a aussi donné de l'encre, du papier des plumes, et une lampe de nuit.

Tous les dimanches, après la messe, on me lâche dans le préau, à l'heure de la récréation. Là, je cause avec les détenus : il le faut bien. (8:09mn) Ils sont bonnes gens, les misérables.

Ils m'apprennent à parler argot, à rouscailler bigorne, comme ils disent. La tête d'un voleur a deux noms : la sorbonne, (8 :28mn) quand elle médite, raisonne et conseille le crime ; la tronche, quand le bourreau la coupe.

Chapitre 6 : (8 :47mn)

Je me suis dit : - Pourquoi n'essaierais-je pas de me dire à moi-même tout ce que j'éprouve de violent et d'inconnu dans la situation abandonnée où me voilà ? si abrégée que soit ma vie, il y aura bien encore dans les angoisses, dans les terreurs, dans les tortures qui la rempliront, de quoi user cette plume et tarir cet encrier. (9 :28mn) - D'ailleurs, ces angoisses, le seul moyen d'en moins souffrir, c'est de les observer, et les peindre m'en distraira.

Et puis, ce que j'écrirai ainsi ne sera peut-être pas inutile. Peut-être cette lecture leur rendra-t-elle la main moins légère, quand il s'agira quelque autre fois de jeter une tête qui pense, une tête d'homme, dans ce qu'ils appellent la balance de la justice ?

À moins qu'après ma mort le vent ne joue dans le préau avec ces morceaux de papier souillés de boue, ou qu'ils n'aillent pourrir à la pluie, collés en étoiles à la vitre cassée d'un guichetier.

Chapitre 7 : (10 :20mn)

Quand ma tête aura été coupée, qu'est-ce que cela me fait qu'on en coupe d'autres?

Le soleil, le printemps, les champs pleins de fleurs, les oiseaux qui s'éveillent le matin, les nuages, les arbres, la nature, la liberté, la vie, tout cela n'est plus à moi !
(11 :00)

Chapitre 8 :

Chapitre9 : (11 :27)

Je laisse une mère, je laisse une femme, je laisse un enfant. Une petite fille de trois ans, douce, rose, frêle, avec de grands yeux noirs et de longs cheveux châtain.

Elle avait deux ans et un mois quand je l'ai vue pour la dernière fois.

Ainsi, après ma mort, trois femmes, sans fils, sans mari, sans père ; trois orphelines de différente espèce ; trois veuves du fait de la loi.

(12 :16mn)

J'admets que je sois justement puni ; ces innocentes, qu'ont-elles fait ? N'importe; on les déshonore, on les ruine. C'est la justice.

Donc ..., (12 :45mn) mais mon enfant, ma fille, ma pauvre petite Marie, qui rit, qui joue, qui chante à cette heure et ne pense à rien, c'est celle-là qui me fait mal !

Chapitre 10 :

Chapitre 11 : (13 :55mn)

J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensée, épars sur la dalle ; à retrouver chaque homme sous chaque nom ; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête comme ceux qui les ont écrits.

Chapitre15 : (15 :16 mn)

Le lendemain il fallut sortir de l'infirmierie. Le cachot me reprit.

(15 :30 mn)

Malheureusement je n'étais pas malade.

Chapitre 16 :

Pendant le peu d'heures que j'ai passées à l'infirmerie, je m'étais assis près d'une fenêtre, au soleil (...**) =) L'odeur étouffée de la prison me suffoquait, j'éprouvais une grande lassitude .

(16 :05mn)

Je ne sais si ce fut le bon Dieu ou le démon qui m'exauça ; mais presque au même moment j'entendis s'élever sous ma fenêtre une voix .

(La dame chante la chanson en même temps)

Ma largue tout en colère,
lirlonfa malurette

M'dit : Qu'as-tu donc morfillé ?

(Je tué un homme),

Lirlonfa maluré
(Son argent j'ai volé ,)

Lirlonfa maluré.

(Et ses boucles d'argent,)

Lirlonfa maluré.

(Les femmes part pour versailles,)

Lirlonfa malurette,

Aux pieds d' sa majesté,

Lirlonfa maluré.

Elle lui fonce un babillard,

Lirlonfa malurette,

Pour m' faire défourrailler

Lirlonfa maluré.

J' li ferai porter fontange,

Lirlonfa malurette,

Et souliers galuchés,

Lirlonfa maluré.

Et souliers galuchés,

Maluré.

Mais grand (dabe) qui s'fâche, =) dabe = Roi

Lirlonfa malurette,

Dit : - Par mon caloquet,

Lirlonfa maluré,

J' li ferai danser une danse,

Lirlonfa malurette,

Où il n'y a pas de plancher

Lirlonfa maluré.

Je ne saurais rendre ce que j'éprouvais ; j'étais à la fois blessé et caressé.

Chapitre 17 : (17 :33mn)

Oh ! si je m'évadais, il ne faudrait pas courir. Cela fait regarder et soupçonner. Au contraire, marcher lentement, tête levée, en chantant. Tâcher d'avoir quelque vieux sarrau bleu à dessins rouges. Cela déguise bien. Tous les maraîchers des environs en portent. Je sais auprès d'Arcueil un fourré d'arbres à côté d'un marais, où, étant au collège, je venais avec mes camarades pêcher des grenouilles tous les jeudis. C'est là que je me cacherais jusqu'au soir. La nuit tombée, je reprendrais ma course. J'irais à Vincennes. Non, la rivière m'empêcherait. J'irais à Arpajon. (18 :34mn) Un gendarme passe ; il me demande mon passeport... Je suis perdu !

Chapitre 18 :

Chapitre 19 : (18 :41mn) C'est pour aujourd'hui !

Chapitre 20 :

Chapitre 21 : (18 :45mn)

Au moment où six heures et demie sonnaient.

La porte s'est rouverte une seconde fois. Une espèce de monsieur en habit noir accompagné du directeur de la prison, s'est présenté, et m'a salué profondément. . Cet homme avait sur le visage quelque chose de la tristesse officielle des employés des pompes funèbres.

- Monsieur m'a-t-il dit avec un sourire de courtoisie, je suis huissier près la cour royale de Paris. J'ai l'honneur de vous apporter un message de la part de monsieur le procureur général.

La première secousse était passée. Toute ma présence d'esprit m'était revenue.

J'ai repris d'une voix ferme : - Lisez, monsieur !

((Alors), Il s'est mis à me lire un long texte, en chantant à la fin de chaque ligne et en hésitant au milieu de chaque mot. C'était le rejet de mon pourvoi.

- L'arrêt sera exécuté aujourd'hui en place de Grève, a-t-il ajouté .

- Quand vous voudrez, lui ai-je répondu. À votre aise !

Là je réponde : Un moyen de fuir, mon Dieu ! (20 :31mn) un moyen quelconque ! Il faut que je m'évade ! il le faut ! sur-le-champ ! par les portes, par les fenêtres, par la charpente du toit ! quand même je devrais laisser de ma chair après les poutres !

(20 :47mn) Ô rage ! démons ! malédiction ! Il faudrait des mois pour percer ce mur avec de bons outils, et je n'ai ni un clou, ni une heure !

Chapitre 22.23.24.25 :

Chapitre 26 :(21 :42mn)

Il est dix heures.

Ô ma pauvre petite fille ! encore six heures, et je serai mort ! Je serai quelque chose d'immonde qui traînera sur la table froide des amphithéâtres ; une tête qu'on moulera d'un côté, un tronc qu'on disséquera de l'autre .

Voilà ce qu'ils vont faire de ton père, ces hommes dont aucun ne me hait, qui tous me plaignent et tous pourraient me sauver. Ils vont me tuer. Comprends-tu cela, Marie ? Me tuer de sang-froid, en cérémonie, pour le bien de la chose ! Ah ! grand Dieu !

(22 :49mn)

Et quand elle sera grande, que deviendra-t-elle ? si elle va jusque-là, son père sera un des souvenirs du peuple de Paris. Elle rougira de moi et de mon nom ; elle sera méprisée, repoussée, vile à cause de moi, de moi qui l'aime de toutes les tendresses de mon cour. Ô ma petite Marie bien-aimée ! Est-il bien vrai que tu auras honte et horreur de moi ?

Oh ! est-il bien vrai que je vais mourir avant la fin du jour ? Est-il bien vrai que c'est moi ?

(23 :41)

C'est moi qui vais mourir ! moi, le même qui est ici, qui vit, qui se meut, qui respire, qui est assis à cette table.

Chapitre 27 :

Encore si je savais comment cela est fait, et de quelle façon on meurt là-dessus !

Il paraît qu'il y a une bascule et qu'on vous couche sur le ventre... .

Chapitre 42 : (24 :42mn)

J'ai fait un rêve.

J'ai rêvé que c'était la nuit.

c'était comme une serrure qu'on ouvre sourdement, comme un verrou qu'on scie à petit bruit.

Il y avait quelque chose qui nous glaçait : ((ça fait peur)). ((je pensai)) que peut-être c'étaient des voleurs qui s'étaient introduits chez moi, à cette heure si avancée de la nuit.

La porte sur l'escalier était bien fermée, les fenêtres aussi. (...//)je vis que l'armoire au linge était ouverte. Et que la porte de cette armoire était tirée sur l'angle du mur comme pour le cacher.

Je portai la main à cette porte pour refermer l'armoire ; elle résista. Étonné, je tirai plus fort, elle céda brusquement.

Cela avait quelque chose de hideux, et mes cheveux se dressent d'y penser.

Je demandai à la vieille :

– Que faites-vous là ?

Elle ne répondit pas.

Je lui ai mis la mèche enflammée sous le menton.

Au même moment j'ai senti trois dents aiguës s'imprimer sur ma main, dans les ténèbres.

Chapitre 38 : (26 :39mn)

Il est une heure et quart.

Voici ce que j'éprouve maintenant :

(27 :00mn)

Chaque fois que je me lève ou que je me penche, il me semble qu'il y a un liquide qui flotte dans mon cerveau, et qui fait battre ma cervelle contre les parois du crâne.

J'ai des tressaillements convulsifs, et de temps en temps la plume tombe de mes mains comme par une secousse galvanique.

Les yeux me cuisent comme si j'étais dans la fumée .J'ai mal dans les coudes.

Encore deux heures et quarante-cinq minutes, et je serai guéri.

Chapitre 39 : (27 :45mn)

Ils disent que ce n'est rien, qu'on ne souffre pas, que c'est une fin douce, que la mort de cette façon est bien simplifiée.

Qu'est-ce que les angoisses de cette journée irréparable, qui s'écoule si lentement et si vite ? Qu'est-ce que cette échelle de tortures qui aboutit à l'échafaud ?

Le retour vers le 21ème chapitre :

(28 :45mn) Je suis calme maintenant. Tout est fini, bien fini.

Le prêtre : allons-y mon fils.

La fin

Nous écrivons le scénario (les discours ou les paroles) est écrit sous la projection du film sur Youtube site le : 09/10 juin 2019.

Résumé :

Cette étude qui, s'intitule Pour une étude intermédiaire du Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo et son adaptation cinématographique de Michel Andrieu, consiste à analyser la ressemblance et la divergence entre le roman et le film. Notre démarche se base sur un questionnaire d'appréciation des deux procédés artistiques chez des lecteurs-spectateurs francophones amateurs de littérature et cinéphiles. Nous avons dans un premier temps étayé les théories gravitant autour de six axes principaux dans notre travail : l'intermédialité, la projection de soi, effet, schéma narratif et lecteur et spectateur. Dans un deuxième temps, nous avons procédé à l'analyse des questionnaires dont on a usé dans cette étude tout en décelant les techniques d'ancrage romanesques et cinématographiques pour aboutir enfin à la nature de la transformation des effets et de l'imagination du support en papier vers le support audiovisuel.

Mots clés : l'intermédialité, étude intermédiaire, étude comparative, la comparaison, la projection de soi, l'effet esthétique, la lecture, le lecteur, spectateur, spectature, représentation mentale, Hugo.

Abstract :

This study, titled For an interim study of the Last Day of a Condemned Victor Hugo and his film adaptation of Michel Andrieu, is to analyze the similarity and divergence between the novel and the film. Our approach is based on a questionnaire of appreciation of the two artistic processes among readers - French-speaking spectators who are lovers of literature and film buffs. We first substantiated theories revolving around six main axes in our work: intermediality, self-projection, effect, narrative schema and reader and spectator. In a second step, we proceeded to the analysis of the questionnaires which we used in this study while discovering the techniques of anchoring novel and cinematographic to finally reach the nature of the transformation of the effects and the imagination of the support in paper to the audiovisual medium.

Key words: intermediality, intermediate study, comparative study, comparison, self-projection, aesthetic effect, reading, reader, spectator, spectature, mental representation, Hugo.