



**HAL**  
open science

# La mise en pièce(s) des Misérables (1951) par Marcel Dubois

Jacques Migozzi

► **To cite this version:**

| Jacques Migozzi. La mise en pièce(s) des Misérables (1951) par Marcel Dubois. 2023. hal-04528544

**HAL Id: hal-04528544**

**<https://hal.science/hal-04528544>**

Preprint submitted on 1 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La mise en pièce(s) des *Misérables* (1951) par Marcel Dubois

Si Michel Poupin et moi sommes embarqués depuis 2016 dans une enquête à rebondissements sur le théâtre amateur vendéen, la faute n'en revient ni à Voltaire ni à Rousseau comme le chante Gavroche, mais bien à Victor Hugo et à ses *Misérables*, qui de fait sont à l'origine de notre entreprise pluridisciplinaire et pluri-aspectuelle, mêlant investigation ethnographique, fouilles d'archives outillées numériquement et analyse du répertoire, comme Michel Poupin l'a déjà retracé de manière synthétique. Tout est parti en effet en septembre 2016 d'une conversation privée où, par les hasards d'un échange amical à bâtons rompus, Michel Poupin m'a affirmé avoir vu *Les Misérables* et *Monte Cristo* au théâtre paroissial du Gué, son village natal du Marais poitevin. J'ai été surpris, voire incrédule, d'autant que Michel, tout en restant évasif, affirmait que ce phénomène concernait à son avis toute la Vendée. Or je savais par la lecture du livre d'Anne-Marie Thiesse<sup>1</sup>, et par des témoignages directs, qu'auprès d'un grand public essentiellement urbain des adaptations théâtrales de romans populaires du XIX (notamment des « romans de la victime », mélodramatiques et lacrymogènes) circulaient dans la France d'avant 1914 et de l'Entre-deux-guerres via des spectacles itinérants proposés (parfois sous chapiteau) par des troupes de théâtre professionnelles. Je savais d'autre part grâce aux recherches menées dans le cadre du programme européen EPOP (Popular Roots of European Culture)<sup>2</sup> que dès les années 20 et 30 des adaptations cinématographiques, pour certaines made in Hollywood, de romans populaires du XIX et de la Belle Époque circulaient en Europe de l'Ouest.

Mais je ne soupçonnais guère l'existence dans l'Entre-deux-guerres, et a fortiori pendant toutes les Trente Glorieuses, période où les mass-medias homochrones du son et de l'image semblent donner le la de la culture médiatique et dominer de manière croissante les imaginaires, d'une circulation aussi fourmilière (comme dirait Michel de Certeau<sup>3</sup>) de ces mêmes récits via d'innombrables représentations proposées en milieu rural ou semi rural par des troupes de théâtre amateur, jouant pour un public local composé de

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, Points-Histoire, 2000.

<sup>2</sup> *Les racines populaires de la culture européenne*, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles : Peter Lang, 2014.

<sup>3</sup> Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien. Arts de faire*

proches, dont ces « séances récréatives » organisées dans un cadre paroissial constituaient le plus souvent le seul contact avec la scène.

Je soupçonnais d'autant moins l'ampleur et la longévité de ces pratiques amateur contribuant à la sédimentation d'un imaginaire multimédiatique partagé que je connaissais la réticence de principe du clergé face à la séduction potentiellement corruptrice du romanesque. Pourtant (voir la thèse de Loïc Artiaga sur les catholiques et la littérature industrielle au XIXe siècle<sup>4</sup>), et cela aurait dû m'alerter, je savais aussi que l'église catholique avait très tôt, dès l'avènement du roman-feuilleton, tenté de manière pragmatique d'opposer de saines lectures et de bons livres certifiés moralement conformes à la marée montante des fictions de grande consommation. Et je savais aussi que les Mystères médiévaux<sup>5</sup> mobilisaient à des fins d'édification des masses rurales selon une logique de communion participative où les spectateurs peuvent tenir un rôle.

Bref, ma surprise, comme le manque de certitudes de Michel Poupin sur l'ampleur diachronique, territoriale et sociologique d'un phénomène dont il avait été pourtant témoin direct, semblent a posteriori tout à fait symptomatiques des processus d'invibilisation des pratiques populaires et de la saisie rétrospective sélective qui peut affecter le regard dit savant.

Toujours est-il que l'adaptation des *Misérables* jouée au Gué de Velluire en janvier 1963 (de même qu'à Pouzauges, Sainte-Hermine et Montaigu en 1950) méritait bien à mes yeux une étude plus attentive, curieux que j'étais de voir le sort réservé au chef d'œuvre de Hugo sur cette modeste scène paroissiale un siècle après sa mise à l'Index en 1864 ? Je ne croyais pas initialement à dire vrai tomber sur un cas d'école aussi saisissant de la reconfiguration thématique et idéologique d'une œuvre classique archi-connue par les réseaux culturels d'obédience catholique. Car ce qu'ont vu les spectateurs du Gué, de XXX et XXX ... au cœur des années 1950 procède non seulement d'un émondage sévère du roman originel — ce dont on pouvait se douter au vu de l'ampleur de la fresque hugolienne — mais aussi d'une resémantisation globale de l'œuvre et de son message

---

<sup>4</sup> Loïc Artiaga, *Des torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle.*, Limoges, PULIM, coll. Médiatextes, 2007.

<sup>5</sup> [Au Moyen-Age] le théâtre est d'abord et avant tout rural (...) il dissémine dans l'ensemble des territoires des pratiques qui sont des pratiques pour une grande part amateur et encadrées par l'Église, l'Église étant d'ailleurs dans un rapport ambigu au théâtre puisqu'à la fois elle le dénonce comme un art de la feintise qui concurrence le divin, puisqu'il est capable de créer de toute pièce des personnages, et qui en même temps l'utilise comme un outil pédagogique de premier plan dans d'immenses mystères qui convoquaient des villages entiers, des communautés rurales, pendant plusieurs mois, encadrés par les personnels d'Église et qui jouaient les passions du Christ. Martial Poirson, in *Concordance des temps*, France-Culture, 30 juin 2018.

humanitariste, auquel les multiples adaptations cinématographiques et télévisuelles françaises tant antérieures ( 1925 par Henri Fescourt, 1934 par Raymond Bernard) que postérieures (1958 par Jean-Paul Le Chanois, 1961 par Alain Boudet, 1972 par Marcel Bluwal, 1982 par Robert Hossein, 2000 par Josée Dayan<sup>o</sup>) sont en revanche toujours restées globalement fidèles. Pour le dire sans doute brutalement, la pièce de Marcel Dubois, parue en 1951 aux éditions Vaubailon, Paris, sous le titre *Les Misérables*, et avec la mention « Pièce en quatre actes et sept tableaux d'après le roman de Victor Hugo » s'apparente à une mise en pièces de ce dernier , assortie d'une réécriture de sa portée sociale et politique.

Mais avant d'examiner ce démembrement et cette réorientation par une étude comparative à gros traits de l'œuvre hugolienne et de son hypertexte duboisien, il n'est pas sans intérêt, pour éclairer par l'exemple , toujours selon la logique d'un cas d'école emblématique, le phénomène global du théâtre amateur catholique, ici saisi au niveau de son circuit de production et distribution et de ses plumitifs spécialisés, de rassembler quelques informations sur Marcel Dubois

Que peut-on savoir de Marcel Dubois d'après sa fiche Data de la BNF ?

Né en 1891, Marcel Dubois est vraisemblablement décédé dans les années 1980 (sa fiche BNF ne le précise pas), puisque ses dernières œuvres publiées, *Train de nuit* et *Vacances à Saint Fruskain* datent de 1979. Sa première œuvre référencée, *Jean-Paul Choppart*, une adaptation du roman de Louis Desnoyers (1834), date de 1926, ce qui permet de conclure que l'activité de plumitif de Marcel Dubois s'étale sur plus de 50 ans ; l'essentiel de sa production imprimée se concentrant toutefois sur 35 ans, de 1926 à 1961, puisque l'on ne compte que 4 œuvres postérieures au début des années 1960. Si l'on retire des 112 références figurant dans la section « Oeuvres textuelles » de sa fiche BNF, les 6 items où il n'est crédité que comme « Traducteur », l'item unique où il apparaît comme préfacier, et si l'on retire les doublons ou les triplés, on aboutit à un total de 85 œuvres théâtrales distinctes, dont 81 donc de 1926 à 1961, ce qui permet de reconnaître en Marcel Dubois un « producteur textuel » — pour employer la terminologie de Pierre Bourdieu — régulier et prolix, dont le rythme d'écriture s'aligne sur les standards des productions culturelles visant le grand public depuis l'avènement de la culture médiatique. Autre parenté symptomatique avec les écrivains relevant du circuit de

grande consommation : sur ces 81 pièces Marcel Dubois en signe 40 en collaboration, dont notamment 19 avec Auguste Achaume, 11 avec Pierre Dumaine et 3 avec Jean des Marchenelles. Sur ces 81 pièces, 11 sont repérées comme des adaptations, ce qui, compte tenu que simultanément Marcel Dubois signe 6 traductions, démontre que l'auteur joue de toute la palette de la polygraphie au sein de la filière théâtrale. *Les Misérables*, en 1951, ouvrent au demeurant une série qui voit Dubois en 7 ans s'emparer de 5 œuvres majeures de la littérature : *Monte Cristo* (1952), *Les Mystères de Paris* (1955), *David Copperfield* (1956), et *Le Crime et le Châtiment* (1957). Précédemment Dubois avait arraisonné comme dit auparavant Louis Desnoyers en 1926, André Lichtenberger en 1934 avec *Le Petit Roi*, Marc Twain en 1936 avec *Le Vol de l'éléphant bleu*, Alec Coppel en 1939 avec *C'est moi qui ai tué le comte*, E. Percy et R. Denham en 1945 avec *la maison de l'estuaire*, sans oublier Dickens en 1942 avec *Un Cri dans le brouillard* inspiré d'*Oliver Twist*.

Examinons le répertoire éclectique qu'explore et que produit Marcel Dubois. D'après la mention générique mentionnée dans une minorité des cas, ou sur la foi des titres qui se conforment à une codification stéréotypique, fondement du contrat de lecture/spectature dans le cas des romans/spectacles populaires, on peut ranger 33 pièces dans la catégorie du Comique, 10 dans la catégorie Aventure/Suspense Dramatique/Policière, 26 dans la catégorie Comédie dramatique/Drame/ Mélodrame, 16 pièces restant indéterminées/indéterminables sur la seule base de ce « seuil » (Genette) du titre et de ses compléments. En bref, Marcel Dubois joue allègrement de toute la gamme des registres prisés par le grand public, puisque l'on retrouve toutes les catégories de la nomenclature qui nous a servi à établir nos statistiques sur le répertoire du TAV (aussi bien pour l'étude présentée lors du colloque de Lausanne que plus récemment circa 1950), à l'exception du « comique troupier », registre bas de gamme en termes symboliques.

Dernière précision, que nous fournissent la dernière page et la quatrième de couverture de l'édition des *Misérables* aux éditions Vaubailon, Paris, en 1951 : Marcel Dubois, fidèle en cela à l'usage au sein du circuit du théâtre de patronage, profile ses pièces en fonction de la composition des troupes. En 1951, sont ainsi classées 44 pièces dans la catégorie « Pièces pour hommes et jeunes gens », 12 dans la catégorie « Pièces pour jeunes filles » et 16 dans la catégorie « A rôles mixtes », la nouvelle pièce, *Les Misérables* donc, ayant visiblement vocation à s'intégrer dans cette dernière section, d'après la

distribution. C'est donc de confiance que le curé Puaud successeur du charismatique Curé Gadé d'après l'enquête de Michel Poupin, sélectionne cette pièce pour la troupe locale qu'il supervise et pour la présenter à ses paroissiens : l'œuvre en question est profilée pour ce type de circuit et de pratiques culturelles, publiée chez un éditeur spécialisé sur ce créneau, ce qui vaut implicitement pour estampille de conformité morale, et signée par un auteur qui honore le cahier des charges d'un divertissement convenable.

Marcel Dubois s'empare donc des *Misérables* de Victor Hugo en quatre actes et sept tableaux. Examinons l'architecture de cette version.

Le premier acte (volume textuel = 21 pages), dont l'action se situe « en novembre 1815, à Digne » comme le précise la première didascalie, et dont « le décor représente une pièce de la modeste demeure de Monseigneur Myriel, évêque de Digne », se décompose en deux tableaux de respectivement de cinq et trois scènes, que sépare une ellipse correspondant à la nuit que passe Jean Valjean sous le toit du prélat hospitalier, qui enjoint à l'ancien forçat de « ne pas oublier, de ne jamais oublier qu' (il lui a ) promis d'employer cet argent à devenir un honnête homme. »

Le deuxième acte se décompose lui aussi en deux tableaux (volume textuel : 23 pages puis 11 pages) se déroulant dans le même décor, une pièce du rez-de-chaussée de la maison de M Madeleine , où s'activent Sœur Simplice et Fauchelevent, peu de temps après son sauvetage miraculeux par la force herculéenne du maire de la commune, celui que tout le monde révère pour sa bonté et la prospérité économique qu'il apportée au pays. Lors du premier tableau, comme dans l'œuvre de Hugo, Madeleine sauve Fantine malade des griffes de Javert et lui promet de lui ramener Cosette. Mais Javert, qui soupçonnait jusqu'alors Madeleine et le pistait en limier acharné, lui apprend qu'on va juger le lendemain à Arras un dénommé Champmathieu, qui ne serait autre que Jean Valjean... Tempête sous un crâne —pour reprendre le titre archi célèbre du roman hugolien — à la scène 11 ... qui conduit M Madeleine, lors de l'ellipse de deux jours entre les deux tableaux à se dénoncer en plein tribunal. Revenu auprès de Fantine, qui meurt sous ses yeux et à qui il renouvelle son serment de sauver Cosette, Jean Valjean est arrêté par Javert au tomber de rideau.

Le troisième acte, qui se déroule « quelques jours plus tard » comme indiqué en didascalie, ne comporte qu'un seul tableau dont le décor représente « un carrefour dans

la forêt de Montfermeil » avec « à droite, au premier plan, une misérable gargote » qui n'est autre que le cabaret tenu par le couple Thénardier. En 11 scènes qui s'enchaînent ( volume textuel = 23 pages) on y assiste à la récupération célébrissime de Cosette par Jean Valjean.

Au début de l'acte IV, le texte précise : « Près de 10 ans ont passé depuis la fin du troisième acte. Nous sommes maintenant au mois de décembre 1832. Le décor représente un petit salon chez Jean Valjean, rue de l'Homme armé, à Paris. » On y découvre tout d'abord Cosette, « très jolie jeune fille de 18 ans », qui bavarde avec le vieux Fauchelevent, à la veille de son mariage avec Marius, et qui nous informe en accéléré sur l'ellipse de 10 ans qui a escamoté entre autres toute l'idylle entre les futurs jeunes époux mais aussi l'insurrection de juin 1832 où Marius a failli laisser la vie ... Le fidèle Fauchelevent, visiblement dans le secret du rôle providentiel joué par M Fabre (nouveau nom de Jean Valjean), reste coi durant ce premier tableau de 11 scènes (volume textuel = 19 pages), lors duquel à la scène 4 Jean Valjean se démasque et se dénonce auprès de Marius avant, mortifié, de se mettre en retrait et de s'auto-ostraciser. Dans les trois dernières scènes les deux Thénardier, sous le faux nom de Jondrette, surgissent tels des prédateurs. Au second tableau (volume textuel = 23 pages), déployé en 10 scènes, et dont l'action se déroule « le lendemain après-midi », Jean Valjean est fait prisonnier par les Thénardier flanqué de Montparnasse et Clacquesou, qui veulent le rançonner. Javert intervient alors avec son équipe de policiers, arrête tous les truands subjugué, puis arrête Jean Valjean car celui-ci à nouveau se démasque spontanément comme pour aller au bout de son calvaire. Cosette, informée la veille par Fauchelevent du rôle providentiel de son tuteur, et Marius, éperdu de reconnaissance et de remords, arrivent sur ces entrefaites à la scène 9 pour se jeter au coup de Jean Valjean.. mais c'est pour mieux le voir partir avec Javert à la scène 10, au tomber de rideau final, sur cette dernière réplique : « Sois tranquille, Cosette, mon ami veillera sur moi. »

Ce synopsis posé, que retenir en termes de grandes tendances de cette adaptation très sélective, et passablement infidèle ?

D'abord que Marcel Dubois sabbre comme on pouvait s'y attendre des pans entiers de l'œuvre hugolienne monumentale et profuse, pour resserrer l'intrigue sur 4 épisodes durant chacun entre 1 et 3 jours.

Les actes I et II sont issus de la première partie du roman intitulée « Fantine » et correspondent respectivement aux chapitres 1 à 12 du Livre 2 « La chute », puis aux Livres 5 « La descente », 6 « Javert », 7 « L'affaire Champmathieu », et 8 « Contre-coup ». Sur 350 pages de volume textuel, 130 « disparaissent », dont le chapitre 13 du livre 2 avec l'anecdote de Petit Gervais.

L'acte 3 correspond au livre 3 « Accomplissement de la promesse faite à la morte » de la deuxième partie du roman intitulée « Cosette », l'essentiel de cette deuxième partie (243 pages sur 300) restant inexploitée dans la transposition scénique.

L'acte 4 n'exploite que quelques aspects de la cinquième et dernière partie « Jean Valjean », en l'occurrence la matière (mais pas toute, loin s'en faut) des livres 6 « La nuit blanche », 7 « La dernière gorgée du calice », 8 « La décroissance crépusculaire » et 9 « Suprême ombre, suprême lumière », ce qui correspond à environ 115 pages sur 325.

De l'œuvre de Hugo ont donc quasiment été ignorées toute la partie Trois « Marius » : seules 30 pages sur 260 sont recyclées par le biais d'une part de quelques rappels analeptiques rapides dans l'acte 4 de Marcel Dubois, d'autre part par le déport chronologique vers décembre 1832 et donc l'acte 4 de la séquence du guet-apens tendu par Jondrette/Thénardier à Jean Valjean dans le livre 8 « Le mauvais pauvre ». Quant à toute la quatrième partie des *Misérables* de Hugo, intitulée « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », elle est purement et simplement escamotée par Marcel Dubois malgré ses 370 pages.

Conclusions à la hache, à la manière de Marcel Dubois émondant l'œuvre de Hugo : ce qui disparaît massivement ce sont tous les aspects touchant 1) au sentiment amoureux, dans ses misères comme ses grandeurs, amour malheureux de Fantine pour le géniteur de Cosette, mais aussi amour solaire, ébloui et partagé de Marius et Cosette 2) à l'Histoire du siècle et à ses enjeux politiques, depuis l'opposition de l'aïeul royaliste Gillenormand à son bonapartiste de petit-fils Marius, jusqu'à l'insurrection républicaine du cloître Saint Merri en juin 1832 exaltée par Victor Hugo comme une aurore : exit donc, renvoyés au néant, Enjolras le prophète révolutionnaire et ses amis de l'ABC, mais aussi Gavroche, pourtant figure emblématique d'un certain imaginaire social associé à l'œuvre hugolienne. Faut-il à dire vrai s'étonner tant que cela de ces occultations, si l'on se réfère aux tendances de fond manifestées par la « littérature industrielle » produite dès le mitan du XIXe siècle par les différentes officines et publications d'obédience catholique : « Œuvre des Bons Livres » de Bordeaux, *Musée des familles* et autres *Veillées*



*de chaumières*, en passant par les maisons d'édition Barbou, Blériot ... ? L'Eglise a toujours accordé sa prédilection à une littérature romanesque sage, qui tiendrait à distance les charmes troublants de la passion et ne porterait pas un message de contestation de l'ordre établi... L'adaptation de Marcel Dubois ne déroge pas à ce tropisme, qui peut s'apparenter à une commande idéologique d'autant plus efficiente qu'elle relève d'un cahier des charges enfoui dans l'implicite et intériorisé en habitus.

Reste un dernier point, et non des moindres, dont il faut rendre raison pour conclure cet examen accéléré : à la fin des *Misérables* de Marcel Dubois, Jean Valjean repart prisonnier sous la poigne de Javert, défenseur triomphant de l'ordre et de la justice des hommes, là où Hugo nous narre d'une part le suicide de Javert, totalement déstabilisé psychiquement par la bonté angélique de l'ancien forçat et par la supériorité morale de la justice divine sur la justice des hommes, qu'il a servi jusqu'alors en chien de garde sans état d'âme ; d'autre part la fin lumineuse de Jean Valjean, dont l'esprit rejoint au ciel celui de son mentor Monseigneur Myriel. Auparavant, à la scène 7 de l'acte IV de Dubois, Javert avait confessé à l'ancien forçat son embarras et ses affres moraux, sans que cette mise en crise éthique ne débouche sur un conflit insurmontable :

« Un policier qui doit la vie à un malfaiteur, c'est du propre ! Et quand je pense que je vous dois mon avancement ! ... Oui, le Préfet de police a voulu récompenser le « héros » des barricades ! ... C'est burlesque ! ... (...) Cela eût mieux valu pour moi que ... (*Il s'arrête*)

JEAN VALJEAN, *doucement* : — Que quoi ?

JAVERT : — ... que de connaître ce sentiment horrible : la reconnaissance pour un galérien. Un forçat généreux, un forçat qui fait le bien, jamais je n'aurais cru rencontrer un monstre pareil ! (*Temps*) Autant reconnaître tout de suite que la bonté existe !

JEAN VALJEAN : Peut-être.

JAVERT : Eh bien moi, je n'ai pas le droit d'être bon ! Un policier qui devient bon est un policier qui se déprave. Jean Valjean, je vais vous me remettre entre les mains de la Justice. Elle vous traitera comme elle l'entend. (*Un temps*) Je vous promets seulement de ne pas vous charger. Je déclarerai même que vous m'avez sauvé la vie ... C'est un aveu que je suis obligé de faire, malheureusement ... Les Faits que je vous reproche sont anciens, et aujourd'hui la Justice est faible. Oui, elle a perdu de son autorité en perdant de sa rigueur. Ce sera votre chance. »

La fin des *Misérables* à la sauce Dubois est donc équivoque : ambigüe quant au sort que pourrait réserver à Jean Valjean une Justice des hommes devenue plus compréhensive que chez Hugo mais plus faible, sinon laxiste, à suivre son implacable serviteur épris d'ordre ; ambigüe quant à l'interprétation à donner précisément sur l'indécision pesant sur ce dénouement : faut-il espérer que Jean Valjean bénéficiera d'une certaine clémence ? Toujours est-il que la foi humaniste de Hugo dans la grandeur de l'Homme, qui s'affirme explicitement dans son roman, ne s'exprime ici que sous la forme d'une modulation ironique, à travers le déni de Javert et de sa cécité obstinée contre toute évidence lorsqu'il conclut : « Autant reconnaître tout de suite que la bonté existe ! » Lorsque tombe le rideau final sur la pièce de Dubois, le spectateur paradoxalement est donc moins édifié sur le plan axiologique qu'à l'explicit saturé d'idéal/d'idéalisme du roman hugolien, et est davantage renvoyé à un arbitrage moral ouvert entre la vertu d'un hors-la-loi admirable et la roide honnêteté d'un policier scrupuleux et garant de l'ordre social. Pour le dire brutalement, et sans doute de manière provocatrice, plus globalement le double visage des *Misérables* de Hugo perd de son éclat irradiant. Les infâmes, Thénardier en tête, sont affaiblis en effet dans leur démonisme, tandis que les lumineux ont moins d'aura : Gavroche est rayé de la carte et Jean Valjean voit pâlir, sinon disparaître, son auréole de Surhomme angélique, que lui conféraient entre autres les séquences célèbres du sauvetage de Fauchelevent en passe d'être broyé par sa charrette, du sauvetage de Marius à travers la fondrière des égouts, de la vie sauvée laissée à l'espion Javert à deux pas de la barricade ... De Victor Hugo à Marcel Dubois, l'évocation des *Misérables* s'affaiblit dans sa démesure épique et idéaliste, ce qui pour le coup est plus difficilement explicable que l'effacement de la passion et de l'Histoire précédemment pointés, si ce n'est par une probable différence de talent et de vision.

Je n'aurais garde de tirer des conclusions définitives de cette étude nécessairement très ramassée eu égard à son format prescrit, a fortiori d'extrapoler à partir de cet unique exemple sur les caractéristiques dominantes des adaptations des grands classiques du roman populaire pour le circuit du théâtre amateur de patronage. Seul un examen, sinon exhaustif du moins de plus grande ampleur, portant sur un corpus beaucoup plus étoffé, pourrait en effet nous garantir que *Les Misérables* de Marcel Dubois représentent un exemple prototypique de ce répertoire modélisé pour cibler le public de « soirées récréatives » catholiques tout à la fois divertissantes et prudemment édifiantes. Comme

on le voit, à ouvrir la boîte de Pandore du théâtre amateur vendéen, on s'engage bel et bien dans une longue quête et enquête « à la recherche du temps perdu » ...