

DAVID LEAN

# Oliver Twist



## L'AVANT FILM

<b>L’Affiche</b>	<b>1</b>
Une noirceur à dissiper	
<b>Réalisateur &amp; Genèse</b>	<b>2</b>
David Lean, l’appel du romanesque	
<b>Acteur</b>	<b>4</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b>	<b>5</b>
Descentes aux Enfers	
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b>	<b>8</b>
Une galerie de grimaces	
<b>Mise en scène &amp; Signification</b>	<b>10</b>
La spirale du cauchemar	
<b>Analyse d’une séquence</b>	<b>14</b>
Une ascension infernale	
<b>Bande-son</b>	<b>16</b>
Résonances	

## AUTOUR DU FILM

<b>Dickens et son œuvre</b>	<b>17</b>
<b>Londres et l’Angleterre dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle</b>	<b>19</b>
<b>Bibliographie &amp; Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l’Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d’imprimer : septembre 2014

# SYNOPSIS

Dans une petite ville d’Angleterre, au XIX<sup>e</sup> siècle, une femme démunie accouche dans un hospice avant de succomber. Neuf ans plus tard, l’enfant qui vit dans des conditions misérables doit travailler dans une usine où il passe pour une mauvaise tête pour avoir demandé une deuxième ration de gruau. Acheté par un croque-mort sur les conseils de Mr Bumble, le bedeau qui lui a donné son nom, il est à nouveau maltraité et humilié par l’apprenti de la maison. Après s’être jeté sur lui parce qu’il avait insulté sa mère, Oliver est enfermé, et décide le lendemain de s’enfuir pour prendre la route de Londres.

Arrivé à la capitale, un jeune garçon, le Finaud, le mène dans un repaire de voleurs dirigé par un certain Fagin, qui touche de l’argent pour garder Oliver avec lui. Arrêté par la police dès le lendemain, l’enfant est bientôt innocenté et recueilli par un vieil homme, Mr Brownlow, qui se prend d’affection pour lui. Oliver se remet alors de ses émotions, et vit ses premiers moments de bonheur. En effectuant une commission, il tombe cependant sur Nancy et Sikes, membres de la troupe de Fagin, qui l’emportent de force à son nouveau quartier général.

Refusant qu’on lui fasse du mal, Nancy découvre que l’enfant est non seulement promis à un destin funeste, mais également l’objet d’une tractation entre Fagin et un certain Monks au sujet de l’héritage maternel d’Oliver. Alors que Sikes effectue un mauvais coup, elle va trouver Mr Brownlow, qui recherche désespérément Oliver, et lui dit où l’enfant est retenu. Suivie sans le savoir par le Finaud, elle est dénoncée le soir même par Fagin à Sikes, qui la bat à mort et s’enfuit.

Avertissant la police, Mr Brownlow parvient à faire arrêter Monks, qui n’est autre que le demi-frère d’Oliver, désireux de faire disparaître le jeune orphelin afin de récupérer son héritage. S’ensuit une véritable chasse à l’homme pour trouver Fagin et Sikes. Vite repérés, les voleurs réfugiés dans leur repaire sont assiégés par la foule. Fagin est pris, Sikes tué et Oliver, secouru, peut rentrer chez son bienfaiteur pour y couler des jours heureux.

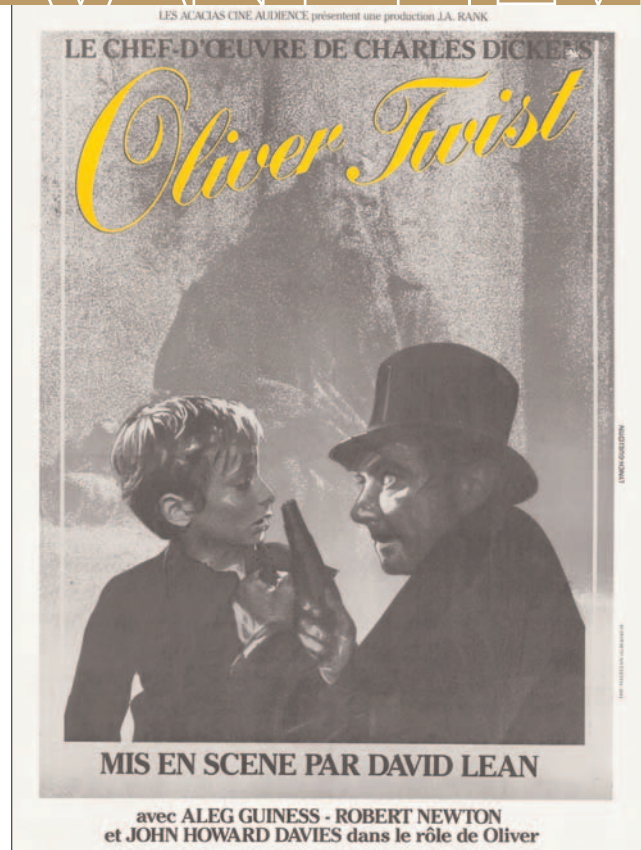
## L'AFFICHE

## Une noirceur à dissiper

Sur un fond presque uniforme, une seule couleur se détache. Le jaune du titre, en haut de l'affiche, a tout pour attirer les yeux. S'inscrivant en biais dans une typographie imitant une écriture cursive, les grandes lettres contrastent aussi avec les majuscules noires indiquant le nom de l'auteur du roman, du réalisateur du film ou des acteurs. C'est que le titre se suffit à lui-même : en même temps que le titre du long métrage et du livre dont celui-ci est adapté, *Oliver Twist* est le nom de son célèbre héros. Le roman de Dickens est un tel monument de la littérature que chacun a ce prénom et ce patronyme en tête, sans connaître ou se souvenir nécessairement du détail des aventures du personnage. Le son familier produit par ce titre constitue comme une invitation à se replonger dans une intrigue et un univers maintes fois représentés.

Au premier plan, un enfant au visage angélique est menacé par un homme armé dont la grimace ne laisse aucun doute sur les intentions et le caractère malfaisant. Les raisons de cette animosité échappent, mais la dissymétrie entre les deux figures permet de comprendre qui a le bon et le mauvais rôle. Ce face à face exemplaire au premier plan retranscrit avec précision la dimension mélodramatique des récits riches de Dickens. Un personnage faible et innocent, en proie à une haine sans motif, se retrouve dans une situation où le péril est imminent : impossible de ne pas comprendre qu'il s'agit de se faire peur sans pour autant douter du triomphe prochain de la vertu sur la cruauté. Le trait du dessin, calqué sur un photogramme du film, épaissit les contours des silhouettes et accentue l'effet de clair-obscur. La trajectoire de l'unique rayon de soleil, de gauche à droite, vient illuminer les yeux et les mains de l'homme, et attire le regard sur le sérieux de la menace qui pèse sur l'enfant, entièrement plongé dans l'ombre.

Derrière eux plane la silhouette à demi-effacée d'un autre personnage qui semble veiller sur la scène en demeurant au second plan de l'affiche tout en se situant au centre.



L'atmosphère de mystère ne s'éclaircira que pour celui qui ira voir le film. La grisaille qui domine le fond de l'image appelle en effet l'imagination dans d'autres directions. Derrière le noir et blanc très contrasté qui s'abat sur les protagonistes, le brouillard de Londres confère à leur affrontement un caractère presque onirique. Les points noirs qui suggèrent cette brume évoquent les gravures du XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois réalistes et caricaturales, inquiétantes mais attirantes pour l'œil du passant.

## PISTES DE TRAVAIL

- Observer le jeu des contrastes et l'utilisation d'une gamme de gris extrêmement riche. S'appuyer sur l'exemple de Fagin dont la silhouette, pourtant à peine reconnaissable, révèle une inquiétante menace.
- Noter que contrairement à de nombreux films qui présentent une affiche en couleur pour séduire l'œil du spectateur, le noir et blanc est ici pleinement revendiqué. Le film est à l'image de l'affiche : une maîtrise implacable du noir et blanc.

# RÉALISATEUR GENÈSE

## David Lean, l'appel du romanesque

### Filmographie

- 1942 *Ceux qui servent en mer*  
(*In Which We Serve*)  
(coréalisé par Noel Coward)
- 1944 *Heureux mortels*  
(*This Happy Breed*)
- 1945 *L'Esprit s'amuse* (*Blithe Spirit*)
- 1945 *Brève Rencontre*  
(*Brief Encounter*)
- 1946 *Les Grandes Espérances*  
(*Great Expectations*)
- 1948 *Oliver Twist*
- 1949 *Les Amants passionnés*  
(*The Passionate Friends*)
- 1950 *Madeleine*
- 1952 *Le Mur du son*  
(*The Sound Barrier*)
- 1954 *Chaussure à son pied*  
(*Hobson's Choice*)
- 1955 *Vacances à Venise* (*Summertime*)
- 1957 *Le Pont de la rivière Kwai*  
(*The Bridge on the River Kwai*)
- 1962 *Lawrence d'Arabie*  
(*Lawrence of Arabia*)
- 1965 *Le Docteur Jivago*  
(*Doctor Zhivago*)
- 1970 *La Fille de Ryan*  
(*Ryan's Daughter*)
- 1984 *La Route des Indes*  
(*A Passage to India*)



David Lean © DR.

### De l'amateur passionné au technicien hors pair

David Lean naît en 1908 près de Londres, dans une famille de quakers. Il est envoyé à l'âge de treize ans au lycée de Leighton Park, fondé par des membres du mouvement, et profite des sorties pour aller au cinéma qui lui était jusqu'alors interdit pour raisons religieuses. Il se découvre aussi un intérêt pour la photographie, et ne se sépare pas du Kodak Brownie que lui offre son oncle. Ses résultats scolaires demeurant médiocres, son père juge inutile de l'envoyer poursuivre ses études à Oxford. En 1926, il devient ainsi apprenti dans l'entreprise de comptabilité où travaille son père, emploi qu'il abhorre. Le jeune homme parvient cependant à s'évader en installant chez lui un laboratoire de développement photographique, et en acquérant une caméra Pathéscope lui permettant de réaliser des films amateurs. Il abandonne au bout d'un an la comptabilité et convainc son père de plaider en sa faveur auprès d'un cadre des studios Gaumont de Lime Grove. Le passionné de dix-neuf ans a alors la chance d'assister à un tournage et se voit vite engagé comme apprenti pour un salaire modique.

Tantôt chargé de trouver des accessoires, parfois attaché à la production ou au développement des rushes, le jeune homme a l'occasion d'occuper sur les tournages les postes les plus différents. Parvenant à assister au montage d'un film de Maurice Elvey, il découvre dans ce travail une véritable vocation. L'arrivée du cinéma parlant et les soucis de synchronisation sont pour lui l'occasion de faire ses preuves, et il va dès 1930 témoigner d'un véritable talent pour cet exercice. D'abord débauché par Fox Movietone News, il devient bientôt assistant monteur sur des longs métrages tournés au studio Elstree, et supervise lui-même dès l'année suivante le montage d'une comédie. Il fait ses preuves avec son travail sur *Insult* d'Harry Lachman en 1932, et se voit confier des films de plus en plus ambitieux : *Nell Gwyn* d'Herbert Wilcox en 1934, la production internationale *Escape me Never* puis *Pygmalion* d'Anthony Asquith et Leslie Howard en 1938. Participant à l'élaboration du scénario, organisant le tournage, il se voit confier la réalisation de plusieurs scènes, expérience qu'il renouvelle sur *Major Barbara*, en 1940. S'il se voit confier le montage de deux films de Michael Powell, *49<sup>e</sup> Parallèle* et *Un de nos avions n'est pas rentré*<sup>1</sup>, Lean est désormais plus attiré par la mise en scène.







Trevor Howard et Celia Johnson dans *Brève rencontre*.

## Un observateur de la société anglaise

C'est Noël Coward, célèbre scénariste et auteur, qui choisit David Lean pour réaliser avec lui *Ceux qui servent en mer* (*In Which We Serve*), sur le naufrage d'un destroyer anglais raconté tour à tour par différents protagonistes. Le film sort en 1942, rencontre un succès immédiat, et deviendra le film anglais le plus rentable réalisé pendant la guerre. Lean fonde alors avec Ronald Neame et Anthony-Havelock Allan, respectivement directeur de la photographie et producteur du film, une maison de production indépendante, la Cineguild. La société financera, avec l'aide fournie par J. Arthur Rank, ses sept réalisations suivantes. La première d'entre elles, *Heureux Mortels*, donne le ton de la carrière anglaise du cinéaste. En racontant l'histoire d'une famille londonienne entre 1918 et 1939, c'est le portrait de la classe moyenne britannique que peint Lean avec ce premier essai en Technicolor qui sera un nouveau triomphe en salles. Suit l'année d'après la comédie *L'Esprit s'amuse* (*Blithe Spirit*), saluée par la critique mais boudée par le public, puis *Brève Rencontre* qui assoit la célébrité de Lean sur le plan international. Cette production modeste retraçant la relation d'une femme et d'un homme, tous deux mariés, rencontre un succès commercial inattendu et demeure l'un des films les plus célèbres du cinéma britannique.

Après ces quatre longs métrages avec Noël Coward, Lean réfléchit à un projet de nature différente et se tourne alors vers l'œuvre de Dickens. Il choisit de transposer à l'écran *De Grandes Espérances*, dont il a vu quelques années auparavant l'adaptation pour la scène d'Alec Guinness. Il écrit avec Neame et Havelock-Allan un scénario en supprimant énormément d'épisodes du livre, et persuade Alec Guinness de reprendre le rôle d'Herbert Pocket. Sorti en décembre 1946, le film est un nouveau triomphe et impressionne tant pour la précision de la reconstitution que pour ses décors et son éclairage. Lean n'hésite donc pas longtemps avant de se décider à adapter une autre œuvre majeure de l'écrivain, *Oliver Twist*. Ses deux complices de Cineguild étant occupés par un autre tournage, c'est avec Stanley Haynes que le cinéaste rédige en un mois le scénario selon les mêmes principes que pour le précédent film : élaguer l'intrigue, ne retenir que les scènes jugées incontournables et conserver le plus possible les dialogues de Dickens. Réunissant le directeur artistique, le directeur de la photographie, le monteur et la costumière ayant travaillé sur *Les Grandes Espérances*, il profite des moyens offerts par les studios de Pinewood pour réaliser une reconstruction extrêmement stylisée de l'univers du roman. Il engage Robert Newton qu'il connaissait depuis *This Happy Breed* (*Heureux mortels*) pour jouer



A. Guinness dans *Le Pont de la rivière Kwai*.

Sikes, et pense au fils de son ami Jack Davis, John Howard, pour le rôle-titre. Kay Walsh, sa femme, dont il vient de se séparer, se voit confier le personnage sensible et complexe de Nancy, et propose pour celui de Finaud le nom d'Anthony Newley, un jeune acteur qui aura par la suite une longue carrière de chanteur et de comédien. Lean ayant d'abord pensé qu'Alec Guinness était trop jeune pour incarner Fagin, c'est cette fois à l'acteur de le convaincre de lui confier le rôle. Sorti en juin 1948 en Grande-Bretagne, le film reçoit un accueil très favorable de la part des critiques qui saluent en particulier les performances des acteurs. Montré en Allemagne et aux États-Unis, le film y est accusé d'antisémitisme, entraînant une polémique qui retarde de deux ans la sortie du long métrage sur le territoire américain, et affecte le cinéaste.

Lean se voit alors confier la réécriture du scénario puis la réalisation des *Amants Passionnés* en remplacement de Neame. Mais cette adaptation de H. G. Wells ne rencontre pas le succès escompté. Les critiques n'y voient qu'une version luxueuse de *Brève Rencontre*. C'est en revanche sur ce tournage que Lean rencontre Ann Todd qui deviendra sa troisième femme. L'idée de *Madeleine* (1950), inspiré d'un fait divers du XIX<sup>e</sup> siècle, lui est ainsi suggérée par l'actrice, et il se lance dans l'écriture en s'assurant les services de son équipe habituelle, Neame et Havelock-Allan manquant seuls à l'appel après les mésaventures de la production des *Amants Passionnés*. L'absence de solution à l'énigme du meurtre surprend le public, et le film déçoit à sa sortie. La même année, la société de J. Arthur Rank s'effondre et avec elle la Cineguild. C'est donc Alexander Korda, ancien collaborateur de Rank, qui produit *Le Mur du son*, en 1952, projet qui fait figure d'exception dans la carrière de Lean et auquel il s'attelle en partie pour renouer avec le succès. Pari réussi, puisque ce film sur les amours et les exploits d'aviateurs exceptionnels fait un triomphe en 1952. Avec *Chaussure à son pied* (*Hobson's Choice*), adaptation d'une célèbre pièce de l'époque victorienne, Lean offre à Charles Laughton un rôle comique à sa mesure et obtient un nouveau succès public, puis critique en recevant l'Ours d'Or au festival de Berlin en 1954. L'année suivante, il est fait Commandeur de l'Empire britannique par la reine, sa carrière de cinéaste se voyant ainsi pleinement reconnue.

## Hollywood comme consécration

*Vacances à Venise*, coproduction américano-britannique ayant pour vedette Katharine Hepburn, permet à Korda et par contre-coup au cinéaste de faire leur entrée à Hollywood en 1955. Le cadre de l'intrigue ainsi que la précision de cette description

sensible de l'adultère ont fait de ce film le favori de son auteur, malgré le succès modeste qu'il rencontre. L'année suivante, Lean montre son intérêt pour l'un des projets du producteur Sam Spiegel, l'adaptation du **Pont de La Rivière Kwai** de Pierre Boullé, et propose de réécrire le scénario qui lui est fourni. La Columbia accepte de financer le film mais exige qu'une partie du casting soit américain, engageant ainsi Lean dans sa première véritable expérience hollywoodienne. Avec les moyens inédits qui lui sont offerts, Lean réalise une reconstitution minutieuse pour ce film qui durera près de trois heures. Les interprétations d'Alec Guinness et Jack Hawkins comme de William Holden ainsi que le thème musical composé par Maurice Jarre lui assurent un triomphe en 1957 et une consécration l'année suivante lorsque le film est couronné de sept Oscars. Fort de ce succès international sans précédent, Lean et Spiegel mettent en chantier un long métrage plus ambitieux encore dont l'idée entête le cinéaste depuis 1952 : une fresque sur la vie de Thomas Edward Lawrence. Renouant leur partenariat avec Columbia, le cinéaste et son producteur peuvent étendre sur près d'un an et demi le tournage en Espagne, en Jordanie et au Maroc, et propose à la distribution un film de plus de 222 minutes, en deux parties, réunissant à nouveau un casting international (Peter O'Toole, Omar Sharif, Alec Guinness, Anthony Quinn) ainsi qu'une partition de Maurice Jarre. Sorti en décembre 1962, **Lawrence d'Arabie** rencontre un succès à la hauteur des attentes de la production, le grand public accueillant le film avec autant d'enthousiasme que la profession, qui décerne quelques mois plus tard sept nouveaux Oscars à Lean et son équipe.

Au sommet de sa carrière internationale, le cinéaste entreprend alors un autre projet pharaonique : l'adaptation du roman-fleuve de Boris Pasternak paru seulement cinq ans plus tôt, **Le Docteur Jivago**. Ce sont cette fois le producteur Carlo Ponti et la MGM qui confient au réalisateur les rênes de cette histoire d'amour qui se transforme en fresque historique, et lui donnent les moyens de reconstruire sur un plateau gigantesque près de Madrid des rues entières de Moscou où se déroule l'intrigue.

Lean aboutit à un montage de plus trois heures, durée qu'il réduit légèrement avant la sortie du film en décembre 1965. **Docteur Jivago** reçoit un accueil critique partagé mais un triomphe public, le long métrage devenant le plus gros succès de la M.G.M. depuis **Autant en emporte le vent** en 1939, et le thème principal écrit par Jarre donnant lieu à une adaptation en chanson qui resta en tête des ventes pendant deux ans. C'est sur une suggestion de Robert Bolt que Lean envisage alors d'adapter un roman venu d'un tout autre horizon, **Madame Bovary** de Flaubert. Lean propose de déplacer l'intrigue dans l'Irlande du début du XX<sup>e</sup> siècle, et veut donner à ce portrait de femme l'ampleur des films historiques qu'il vient de réaliser. Après un long travail de réécriture, un village entier est construit pour les besoins du film sur la côte ouest de l'Irlande. Alec Guinness ayant refusé de participer au film, c'est Robert Mitchum qui est choisi pour incarner l'époux de l'héroïne, jouée par Sarah Miles. Sorti en novembre 1970 après bien des difficultés et des dépassements de budgets, **La fille de Ryan** est éreinté par la presse et n'obtient qu'un modeste succès en salles en comparaison des précédents.

Pendant une décennie, le réalisateur va alors chercher un nouveau sujet, sautant de projet en projet, tous inaboutis faute de pouvoir réunir une production à la hauteur de ses exigences artistiques et financières. Contraint d'abandonner la réalisation d'un film auquel il avait travaillé plusieurs années, **Le Bounty**, Lean tourne finalement **La Route des Indes** d'après un roman d'Edward Morgan Forster dont il écrit lui-même l'adaptation. Cette dernière réalisation, dont le cinéaste assure seul le montage, et qui réunit à nouveau Alec Guinness et Maurice Jarre, est saluée à sa sortie en 1984 comme l'un des films les plus élaborés de Lean. Tandis que les honneurs se multiplient, le réalisateur entreprend alors un dernier projet : transposer à l'écran **Nostramo** de Joseph Conrad. Il en achève le scénario et lance la production en 1990 mais succombe en avril 1991 à un cancer de la gorge, avant que le tournage n'ait pu démarrer.

1) *Un de nos avions n'est pas rentré* est coréalisé par Emeric Pressburger.

## Acteur

### Alec Guinness

Né en 1914 à Londres, Alec Guinness travaille dans la publicité quand il se découvre une vocation pour la scène théâtrale. À l'âge de 22 ans, il interprète Osric dans *Hamlet* aux côtés de John Gielgud, avant de jouer des rôles de plus en plus importants dans d'autres pièces de Shakespeare. En 1939, il adapte pour la scène *De Grandes Espérances* et remporte un certain succès. Après la guerre durant laquelle il s'engage dans la Royal Navy, c'est dans l'adaptation pour le cinéma réalisée par David Lean qu'il fait ses vrais débuts à l'écran, et commence alors à partager sa carrière entre les productions théâtrales et les films. Souffrant peu de la polémique déclenchée par son rôle dans *Oliver Twist* (cf. Partie Infos, 3<sup>e</sup> de couverture), l'acteur devient la tête d'affiche des comédies produites par le studio Ealing, notamment *Noblesse Oblige* en 1949 et *Tueur de dames*

en 1955. En dehors des rôles que lui offrira encore Lean dans ses plus gros succès, **Le Pont de la Rivière Kwai** en 1957, **Lawrence d'Arabie** en 1962 et **Docteur Jivago** en 1965, il tourne pour d'autres cinéastes britanniques tels que Ronald Neame ou Carol Reed. Il interprète également des personnages à la mesure de l'acteur shakespearien qu'il est encore sur scène, tel Marc Aurèle dans **La Chute de l'Empire romain** d'Anthony Mann en 1964. En 1977, son rôle d'Obi-Wan Kenobi dans **Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir** de Georges Lucas lui confère une nouvelle popularité. Chevalier de l'Ordre de l'Empire britannique et membre de l'Ordre des compagnons d'honneur, il est l'un des acteurs britanniques les plus célèbres du siècle lorsqu'il meurt en 2000, quelques mois après avoir achevé sa troisième autobiographie.





# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Descentes aux Enfers

Adapter *Oliver Twist* pour le cinéma constitue évidemment un défi. À l'ampleur du récit de Dickens s'ajoute comme difficulté le nombre de péripéties auxquelles est soumis son jeune héros, chaque chapitre lui faisant subir une épreuve ou ajouter un obstacle retardant un peu plus le dénouement de l'intrigue. Écrire un scénario à partir du roman implique non seulement d'en occulter certains épisodes secondaires et de nombreux passages, mais de réorganiser la narration afin de lui donner une nouvelle cohérence. À la logique mélodramatique, additionnant les aventures et les complots sans souci de progression du récit, le film de David Lean va substituer une structure plus graduelle. À au moins quatre reprises va se répéter le même mouvement menant de l'air libre vers les sous-sols, du jour à l'obscurité, et de la liberté à la déchéance. C'est ce même mouvement qui confère ainsi à la trajectoire suivie par l'enfant un caractère onirique certain.

### Grandir en se rabaissant

Le premier temps du film, qui voit évoluer Oliver avant son départ pour Londres, à la séquence 12, dessine une pente inévitable qui offre le modèle de construction sur lequel seront aussi fondées les trois parties suivantes de l'intrigue. Sur les images du ciel, en 1, vient en 2 résonner l'orage qui fait dévier le regard des nuages vers la terre gorgée d'eau. La jeune femme qui meurt en couches n'a pas le temps de voir le jour se lever, dans la séquence suivante, et l'on fait descendre le nouveau-né d'étage en étage à travers des salles offrant le spectacle de la misère. Après une ellipse de neuf ans, c'est agenouillé et penché sur le sol pour le nettoyer que l'on retrouve Oliver (4) avant qu'il ne soit présenté au conseil de l'hospice. Après avoir commencé à travailler et osé se lever pour redemander de la bouillie (5), l'enfant est offert pour une modique somme à qui voudra le prendre comme apprenti. En arrivant chez Mr Sowerberry, croquemort, en 6, il est conduit au sous-sol pour partager les restes avec le chien, le destin indiqué à la fin de la séquence 3 semblant se confirmer, et doit dormir parmi les cercueils. Après une brève éclaircie en 9, alors qu'il est choisi pour suivre les cortèges funéraires, le mystère de sa naissance plane de nouveau sur lui, avant que la haine de Noah, l'autre apprenti de la maison, ne déclenche pour la première fois sa colère et l'indignation des adultes qui l'enferment alors dans un réduit (11), le poussant à s'enfuir en 12.





## Des bas-fonds aux beaux quartiers

Des chemins de campagne où il retrouve le ciel du générique d'ouverture (1), l'enfant est brutalement plongé à la séquence 13 dans la cité grouillante de monde et conduit jusque dans les bas-fonds à une vitesse vertigineuse. Dans le repaire de Fagin, l'enfant croit avoir trouvé un refuge sans comprendre qu'on lui réserve un avenir de voleur. Suivant ses camarades qui veulent lui montrer leurs tours, l'enfant est repéré et mis à terre avant d'être arrêté en 16. Fagin envoie alors au tribunal une de ses comparses, Nancy, qui voit l'enfant, innocenté, partir avec un homme riche. Les voleurs, craignant que l'enfant ne parle, désertent à la séquence 19 le quartier général détaillé en 14, et traversent en sens inverse les toits où avait été mené Oliver (13). Entre les séquences 20 et 25, l'enfant, se réveillant chez Mr Brownlow dans un univers pour lui paradisiaque, semble bien à l'abri des intrigues qui se trament contre lui dans sa ville natale (22 et 23), alors que le duo comique découvert en 4 se montre encore plus malfaisant, et que vient enfin la révélation, annoncée par la séquence 10, de ce qu'a fait en 3 la femme qui a vu naître Oliver. Tombant sur des complices de Fagin dans la rue, l'enfant est victime de la foule de la même manière qu'en 16, et conduit cette fois contre son gré au nouveau repaire des voleurs, retombant ainsi en l'état qui était le sien au début de cette deuxième partie.



## Le martyr de Nancy

Jusqu'à la séquence 31, le film va alors suivre plus volontiers le personnage de Nancy, s'interposant pour défendre l'enfant (26), puis espionnant pour comprendre la nature du complot qui s'ourdît contre lui en 28, avant d'aller raconter ce qu'elle sait à Mr Brownlow en 29, sans savoir qu'elle est espionnée par le Finaud, qui avertit le soir même Fagin puis Sikes. En 31, la colère à laquelle Nancy s'était exposée au début de cette seconde partie s'abat sur elle, Sikes la rouant de coups jusqu'à la tuer.

## La chute

Le jour qui se lève dans la séquence 32 la trouve morte, comme la mère d'Oliver en 3. Mr Brownlow, qui l'attendait à nouveau, avertit les autorités. Monks est arrêté et confondu, et celui que l'on découvre être le demi-frère d'Oliver guide la police jusqu'à l'ancien repaire de Fagin, sous les toits, d'où le chien de Sikes conduit la foule jusqu'à son maître, venu se cacher avec Fagin et les enfants. La nuit venue, en 35, le bâtiment est pris d'assaut et Fagin doit se rendre avant que Sikes ne soit abattu et tombe du haut du toit. Oliver, secouru, retrouve alors en 36 sous un soleil radieux la demeure où il s'était réveillé comme par enchantement au milieu du film (20).



## PISTES DE TRAVAIL

- Poser la question de l'adaptation : une œuvre adaptée doit-elle suivre scrupuleusement l'œuvre originale ? Peut-elle s'éloigner de son modèle ? Comparer avec des exemples d'adaptations célèbres ayant fait l'objet de nombreuses interprétations : les contes de Grimm, de Charles Perrault, les œuvres de Shakespeare, etc.
- Détailler chaque étape du périple d'Oliver Twist : l'hospice (3 à 6), les Sowerberry (7 à 11), Londres (12 à 19), Mr Brownlow (21 à 24). Les comparer à celle du livre : sur quels événements David Lean a-t-il choisi d'insister ? Pourquoi ?
- Observer le caractère cyclique du scénario. Lorsque Oliver pense trouver un nouveau lieu d'accueil, il en est chassé aussitôt. Son histoire semble être vouée à un éternel recommencement, à l'image de la mort de Nancy qui renvoie directement à celle de sa propre mère. Seul Mr Brownlow parviendra à briser ce cercle infernal à la fin du film.





# Découpage séquentiel

## 1 – 0h00'14

Crédits. Thème musical. [0h00'26] Générique d'ouverture.

## 2 – 0h01'31

Lorage gronde. Une femme marche dans la lande avant d'apercevoir une ville au loin. Elle parvient à atteindre un hospice.

## 3 – 0h04'28

La nuit. La femme alitée embrasse son enfant puis succombe d'épuisement. Le jour se lève. Alors que le médecin s'en va, la vieille dame qui l'a aidé aperçoit un médaillon en or au cou de la jeune femme, et emmène l'enfant.

## 4 – 0h08'01

Le jour des neuf ans de l'enfant, M. Bumbley, le bedeau, vient le chercher pour le présenter au conseil de l'hospice. [0h10'09] L'enfant est interrogé et apprend qu'il va devoir travailler.

## 5 – 0h11'37

Dans l'atelier de fabrication de filasse, Oliver et ses camarades travaillent dur et sont peu nourris, tandis que le personnel fait des festins.

## 6 – 0h12'53

L'enfant est désigné à la courte paille pour une mystérieuse mission. [0h13'24] À la fin du repas, au réfectoire, il redemande de la bouillie au surveillant, provoquant son indignation, celle du personnel ainsi que du conseil.

## 7 – 0h14'50

Sur les conseils de M. Bumble, Oliver est pris comme apprenti par un croque-mort.

## 8 – 0h15'42

Le soir de son arrivée chez les Sowerberry, l'enfant doit partager les restes du repas avec le chien et dormir parmi les cercueils.

## 9 – 0h19'05

En raison de sa figure angélique, Oliver est chargé de suivre les cortèges funéraires, et excite la jalousie de l'autre apprenti de la maison, Noah.

## 10 – 0h20'17

La vieille dame qui a vu naître Oliver vient chez le croque-mort pour parler à l'enfant. [0h21'05] À l'hospice, c'est à Mrs Corney qu'elle révèle son secret avant de mourir.

## 11 – 0h25'11

Noah insulte la mère d'Oliver, qui se jette sur lui et le roue de coups avant qu'on ne l'enferme. [0h27'37] Mr Bumble est appelé à la rescousse mais ne parvient pas à le calmer, et l'enfant est battu par Mr Sowerberry.

## 12 – 0h30'06

À l'aube, Oliver s'enfuit de la maison et prend la route de Londres.

## 13 – 0h31'37

Dans les rues de la ville, il est abordé par un jeune garçon en guenilles, qui l'entraîne [0h33'10] dans les bas-fonds et les toits jusqu'à son repaire.

## 14 – 0h34'18

Oliver fait la connaissance de Fagin et de sa bande, qui lui montrent leurs tours.

## 15 – 0h37'51

Au matin, alors que l'enfant dort encore, Fagin montre sa nouvelle recrue à un inconnu. [0h38'54] Alors qu'il sort des bijoux d'une cachette, il est surpris par Oliver et lui donne des conseils.

## 16 – 0h41'00

Tandis qu'ils lui montrent comment voler un portefeuille, le Finaud et Charlie sont surpris et tous trois s'enfuient, poursuivis par la foule. Frappé au visage [0h43'21], Oliver s'évanouit et est arrêté.

## 17 – 0h44'01

Fagin s'en prend aux deux jeunes voleurs en apprenant qu'Oliver a été arrêté. Sikes arrive, bientôt suivi de Nancy, qui est désignée pour aller voir l'enfant au tribunal.

## 18 – 0h47'09

Devant la cour qui le juge, Oliver reste muet puis s'évanouit, avant d'être innocenté.

## 19 – 0h48'59

Nancy voit le vieil homme victime du vol quitter le tribunal avec Oliver. [0h49'29] Elle raconte la scène aux voleurs qui évacuent leur repaire de peur que l'enfant ne les dénonce.

## 20 – 0h50'26

Chez son bienfaiteur, Oliver dort encore pendant que le vieil homme est mis en garde par un ami.

## 21 – 0h52'05

À son réveil, Oliver fait la connaissance de Mrs Bedwin et de M. Brownlow.

## 22 – 0h54'04

Fagin et l'inconnu cherchent un moyen de retrouver la trace d'Oliver. [0h54'33] Après s'être disputé avec Mrs Corney, devenue sa femme, Mr Bumble est abordé dans une taverne par l'inconnu, qui l'interroge sur la naissance d'Oliver.

## 23 – 0h57'46

Contre de l'argent, Mrs Corney raconte à l'homme ce qu'elle a découvert après la mort de la vieille Sally, et lui donne le médaillon en or de la mère d'Oliver.

## 24 – 1h00'23

Chez M. Brownlow, l'enfant découvre le portrait de sa mère sans savoir qui elle est, puis part ramener des livres chez le libraire. M. Grimwig parie qu'il ne reviendra pas.

## 25 – 1h03'50

Dans la rue, Oliver croise Nancy et Sikes, qui l'emmènent de force avec eux. M. Brownlow attend en vain son retour.

## 26 – 1h05'38

Parvenu au nouveau repaire, l'enfant essaie de s'échapper, sans succès. Nancy le défend, et s'en prend à Sikes et Fagin avant de s'évanouir.

## 27 – 1h10'35

Les heures passant, Mr Brownlow comprend que l'enfant ne reviendra pas.

## 28 – 1h11'56

Dans une taverne, Fagin retrouve Sikes, avec qui il évoque un cambriolage, puis s'entretient

secret avec l'inconnu. Nancy les observe en cachette.

## 29 – 1h18'44

Fagin charge le Finaud d'espionner Nancy. [1h19'35] Après le départ de Sikes, son complice et Oliver, Nancy retrouve en pleine nuit Mr Brownlow à qui elle apprend où se trouve l'enfant.

## 30 – 1h24'15

Au retour de Sikes, le Finaud lui raconte la trahison de Nancy.

## 31 – 1h28'09

Fou de colère, Sikes se jette sur Nancy et la tue. [1h29'34] À l'aube, Sikes est atteint de délire.

## 32 – 1h33'05

Sur le pont de Londres, M. Brownlow attend en vain Nancy, tandis que le Finaud retrouve son corps. [1h34'12] Apprenant sa mort, Mr Brownlow dit ce qu'il sait à la police, qui lance des avis de recherche pour Sikes, Fagin et Monks.

## 33 – 1h35'36

Monks est arrêté, et confondu par M. Bumble.

## 34 – 1h37'39

Pendant que Fagin et les enfants se barricadent, Sikes tente vainement de noyer son chien. [1h39'13] Monks conduit la police à l'ancien repaire de Fagin, où ils trouvent le chien de Sikes.

## 35 – 1h40'25

Sous la menace, Fagin fait entrer Sikes. Menée par son chien, la foule parvient à leur refuge et lance un véritable assaut. Tandis que la porte est forcée, Sikes tente de s'enfuir par les toits avec Oliver. Fagin est arrêté, Sikes tué d'un coup de fusil, et Oliver secouru.

## 36 – 1h49'12

M. Brownlow ramène Oliver chez lui. [1h50'14] Générique de fin.

**Durée totale du film : 1h51'04**

# PERSONNAGES

## Une galerie de grimaces



### Oliver

Héros éponyme du film comme du roman de Dickens, Oliver Twist apparaît moins souvent comme le protagoniste que la victime ou le témoin des événements qui se déroulent autour de lui. Courbé sur le sol pour le nettoyer, et presque muet devant les adultes : tel apparaît d'abord Oliver Twist en 4, si bien qu'eux voient en lui un idiot avant qu'une seule phrase, dans la séquence 6, ne suffise à lui attribuer un caractère rebelle, que sa figure et son ton angéliques démentent autant que son action. Ce n'est que devant une insulte, et le déshonneur qu'elle implique, en 11, qu'Oliver refuse de se soumettre, révélant brutalement la fierté qui lui donne en 12 le courage de s'enfuir, pour échapper à ceux qui l'asservissent et l'accablent. À Londres, l'enfant est à nouveau placé en position de faiblesse, perdu en 13 parmi la foule qui se jettera sur lui en 16, tombé sous la coupe de Fagin qui veut lui aussi l'exploiter (15), ou devenant l'objet d'un jugement sans pouvoir se défendre en 18 comme en 4. Les quelques moments de bonheur qu'il va vivre chez Mr Brownlow (de 20 à 25) seront aussi pour lui l'occasion de vivre une vie d'enfant loin des épreuves et des choix difficiles qu'il lui a fallu affronter malgré son jeune âge. L'allégresse qui est la sienne en 25, et qu'il retrouvera en 36, témoigne de cette jeunesse retrouvée, oscillant entre insouciance et désespoir. Si l'intrigue le fait évoluer, sortir de son état de passivité et acquérir une liberté de mouvement, ce n'est que par à-coups, Oliver demeurant jusqu'à la fin un modèle de docilité et d'obéissance, conservant précieusement son innocence.

### Mr Bumble et Mrs Corney

Porte-parole des institutions paroissiales, le bedeau qui donne son nom à Oliver apparaît comme l'incarnation de la bêtise satisfaite. Fidèle à la description de Dickens, le film l'affuble d'un tricorne aussi ridicule qu'imposant (4, 7, 11) qu'il ne quittera qu'avec sa fonction, d'une corpulence impressionnante et d'un ton sentencieux. Personnage grotesque dont la moue retranscrit de manière comique le désarroi, il s'efface devant la méchanceté



de Mrs Corney lorsqu'elle devient sa femme (22, 23) avant de précipiter leur déchéance (33). La punition ainsi infligée à l'alliance de la cruauté et de la vanité vaut dans le film pour un acte de justice, condamnant par extension moralement tous ceux qui, sous couvert de la loi, se donnent de l'importance en écrasant plus faibles qu'eux, du conseil de l'hospice jusqu'aux juges.



### Fagin

Personnage malfaisant par excellence, Fagin est non seulement le chef de la troupe de jeunes pickpockets que rencontre Oliver (14) mais la tête pensante d'une bande de criminels (28). D'autant plus inquiétant qu'il adopte un ton doucereux et un langage emprunté, il manipule aussi bien Oliver (15) que Sikes (30), sa ruse le conduit à arborer un visage amical quand il est animé des plus mauvaises intentions. Cependant, il laisse parfois éclater sa colère (17, 26) ou transparaitre sa peur (35), laissant ainsi éclater la lâcheté dont il ne peut se départir. Son portrait physique, emprunté au roman, doit beaucoup à la représentation

raciste du juif, que Dickens a pourtant voulu atténuer puis effacer à mesure des éditions et des lectures : nez proéminent et crochu fabriqué au maquillage, dos voûté, barbe, cheveux longs et large sourire. Sa manie de se frotter les mains, de même que son avarice, complètement cette caricature antisémite qui, au-delà du caractère choquant d'une telle caractérisation dans un film des années 1940, contribue à donner à Fagin l'aspect d'une gravure vivante échappée de l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. Partie Infos, 3<sup>e</sup> de couverture).



### Sikes

Doté de toutes les qualités dont est dépourvu Fagin, et inversement, Sikes est le complice idéal du diabolique chef des voleurs. Son physique imposant lui permet de couper court à l'emportement du cerveau (17) ou de l'effrayer si besoin (35). La répartition des rôles le rend en revanche aisément manipulable, Fagin pouvant trouver en lui un appui (17, 26) ou un homme de main (30). Incapable de discerner ce qui se trame ailleurs que devant lui (28), il n'en est pas moins méfiant, ses relations avec ses complices comme avec Nancy se résumant à des intimidations physiques. Véritable brute, son comportement est celui d'une bête farouche, tantôt agressive (17, 29) et tantôt terrifiée (35), la présence à ses côtés d'un chien qu'il bat régulièrement soulignant la férocité de cet animal humain au visage patibulaire. Lorsqu'il veut s'assurer qu'Oliver ne le trahisse pas, il le regarde dans le blanc des yeux et serre les dents comme des crocs (29). Traqué comme une bête (34), il est significativement abattu comme tel (35).

### Nancy

Dès sa première apparition (17), elle semble être la créature de Sikes. Le voleur la précède de quelques instants dans le repaire de Fagin, si bien qu'elle entre en scène après le chien. Le raccord qui suit son refus d'obéir à son ordre, à la fin de la séquence, révèle la soumission qui est en réalité la sienne. Elle va pourtant remettre en cause cet état de fait, et voler un temps la vedette à Oliver en prenant l'initiative pour aider l'enfant, et faire ce qui lui semble juste malgré les intimidations de Fagin et de Sikes. Capable de se déguiser et de feindre la candeur et la tristesse (17) comme la colère (25) en contrefaisant le ton de sa voix, son personnage est celui dont les réactions sont les moins attendues. « Tu joues bien ton rôle ce soir », lui lance Fagin lorsqu'elle le défie en prenant la défense d'Oliver (26), sans comprendre que la déformation de ses traits sous le coup de la fureur n'est pas une parade. À partir de ce moment, Nancy va user de ses talents d'actrice pour tromper la vigilance de Sikes (28, 29)

et avertir Mr Brownlow sans pour autant dénoncer ses compères. La droiture de la voleuse la conduit au martyr (31) en même temps qu'elle révèle sa vraie nature, et la complexité de sa personnalité.

### Le Finaud

Désigné comme élève modèle par Fagin (15), le Finaud doit son surnom à son habileté et à son intelligence. Guide d'Oliver dès son arrivée à Londres (14), puis professeur de l'enfant en matière de vol (16), il semble comme Nancy n'être devenu pickpocket que par circonstances, et n'éprouve pas la joie du jeune Charlie Bates en voyant Oliver être désigné coupable à leur place (16). N'hésitant pas à se dresser contre Fagin ou Sikes pour se défendre (17, 35), il sait à quel dessein son talent a servi (30), et ne tarde pas à en découvrir les conséquences (32). Si le rôle de son personnage est largement réduit par rapport au roman de Dickens, la scène de son procès étant notamment éludée, le Finaud se distingue cependant dans le film par sa finesse d'observation, ses yeux écarquillés ne se baissant que lorsqu'il comprend le rôle sinistre qu'on lui a fait jouer (30).

### Mr Brownlow

Son calme, sa droiture et son sourire lui donnent l'apparence aimable qu'il doit autant à sa bonté naturelle qu'à son flegme et sa pudeur. Accueillant l'enfant chez lui (20, 21), il masque ses sentiments (22, 24) sans pour autant douter une seule fois de la conduite qu'il a à suivre, faisant confiance à Oliver malgré les conseils de son ami (20), et même plus tard à Nancy (29) avant de rompre le serment qu'il lui a fait en apprenant sa mort (32). Bienfaiteur d'Oliver par esprit de justice et magnanimité, il incarne la bonté comme Monks incarne la perfidie, le buste en avant pour chuchoter et les sourcils toujours froncés.

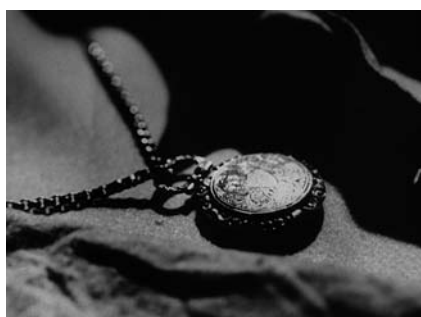
## PISTES DE TRAVAIL

- Observer les costumes de chaque personnage. En quoi sont-ils représentatifs de la personnalité de leurs propriétaires ?
- Étudier le jeu très mesuré de John Howard Davies : Oliver Twist affronte l'atrocité du monde avec une passivité parfois déconcertante.
- Noter la position ambivalente de la jeune bande de Fagin et en particulier du Finaud. Unis dans l'adversité, les enfants peuvent autant faire preuve de bonté et de solidarité que de mesquinerie. N'est-ce pas là une représentation d'un passage prématuré du monde innocent de l'enfance à celui, dur et désabusé, des adultes ?
- Analyser le personnage de Fagin et le comparer à Sikes. Le premier est toujours dans la retenue et la maîtrise de soi. Il ne laisse rien transparaître à l'inverse de Sikes qui exprime violemment sa colère et agit à l'instinct. C'est justement son incapacité à se maîtriser qui causera sa perte.



# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## La spirale du cauchemar



Le tour de force qui consiste à adapter *Oliver Twist* aux dimensions d'un scénario de long métrage oblige à une réflexion sur la mise en scène. La suppression de quelques personnages et de nombre d'épisodes ne simplifie pas seulement l'histoire des aventures du jeune garçon, elle en bouleverse la durée et le rythme. Outre le choix des péripéties à retrancher du film impliquant nécessairement une interprétation du roman de Dickens, ce sont donc les sauts et les accélérations ainsi créés dans le récit qui interrogent. L'addition des événements, chapitre après chapitre, qui caractérise la logique mélodramatique chez Dickens, force le lecteur à revenir en arrière, un personnage se retrouvant dans une situation précédemment rencontrée, ou le narrateur venant éclaircir un mystère exposé beaucoup plus tôt dans le roman. Repoussant ainsi sans cesse son dénouement, le récit d'*Oliver Twist* ne dévoile sa cohérence qu'avec sa conclusion, chaque rebondissement ayant auparavant transformé les attentes du lecteur. La transposition pour l'écran écrite par Stanley Haynes et Lean substitue à cette structure faite de bonds successifs une composition en spirale, où lueurs d'espoir et retournements de situation malheureux s'enchaînent sans heurts, selon une logique cauchemardesque. Il s'agira moins de surprendre le spectateur que de l'étourdir, de l'amener à s'apitoyer ou à s'inquiéter pour Oliver que de l'obliger à se mettre à sa place.

### La dimension picturale

Lean ayant déjà travaillé en Technicolor pour *Heureux Mortels*, le choix du noir et blanc pour *Oliver Twist* ne peut se résumer à un souci d'économie. En adaptant deux romans de Dickens au cinéma, le réalisateur s'est tenu à une gageure essentielle : conserver à la fois l'aspect réaliste de l'univers de Dickens, qui fourmille de descriptions précises de l'Angleterre de son époque, et le caractère gothique des lieux et des intérieurs où se déroule l'action. Pour sauter du détail vrai dans l'onirisme sinon le fantastique, le noir et blanc demeure idéal. En 13, les briques apparentes ou tombées, les murs décrépés, le costume rapiécé du Finaud ou de l'homme que les deux enfants enjambent contrebalancent la dimension invraisemblable du parcours. Guy Green, le directeur de la photographie du film, s'imposait naturellement. Il avait auparavant travaillé avec Carol Reed avant de prouver au cinéaste qu'il pouvait créer une atmosphère inquiétante en jouant sur les contrastes de lumière sur *Les Grandes Espérances*. Le réalisateur affubla ensuite Green du surnom de « prince des Ténèbres » en référence à la qualité de son travail sur les ombres et les différentes nuances de noir. De l'ouverture jusqu'au dénouement, le film use en effet de la répartition de la lumière dans les plans comme d'un effet dramatique de première importance. Peinant d'abord à percer les nuages noirs (2), puis venant s'infiltrer dans la chambre (3), les rayons du soleil seront ensuite réservés aux rares moments de bonheur (21, 24, 36), cédant le plus souvent la place à l'écran aux chandelles, bougies ou lanternes. Avec le clair-obscur de la peinture pour modèle, le film va faire de l'éclairage des visages un véritable enjeu, ceux qui sont dans la lumière étant tantôt dans l'opulence, tels les convives du festin en 5, et tantôt en danger comme Nancy en 28 et 29 ou Sikes en 35. Dans cet éventail, les ombres projetées peuvent autant signifier la disparition des personnages dans une nuit symbolique (13) que la menace qui plane sur ceux qui se signalent ainsi comme Nancy en 29 ou Fagin en 35. De tels effets évoquent nécessairement le souvenir du cinéma expressionniste allemand, imaginaire auquel le film emprunte aussi pour ses décors.

John Bryan, lauréat d'un Oscar pour *Les Grandes Espérances*, à nouveau employé comme directeur artistique, imagina des contrastes d'échelle entre les personnages et les lieux où ils évoluent. Dès la séquence 3, la hauteur des plafonds donne ainsi aux grandes salles de l'hospice un caractère démesuré. Non seulement les personnages



se trouvent écrasés, l'alternance de plongées et de contre-plongées renforçant cette impression dans la séquence 5, mais les lieux fantaisistes ainsi créés sollicitent l'imagination dans des sens divers. La lumière qui perce à travers le soupirail fait de ces caves géantes des salles de prisons ou des lieux au contraire privilégiés, le dîner du personnel se faisant dans un réfectoire baigné d'une blancheur surnaturelle, le haut et le bas inversant alors les valeurs qui leurs sont d'abord attachées. De la même manière, le chemin qui mène au repaire de Fagin en 13 prend l'apparence d'un souterrain avant d'évoquer le clocher d'une église, image à nouveau sensible en 26, 34 et 35, les cordes tombant sur les escaliers en bois suggérant la présence de cloches prêtes à alarmer la foule et à trahir la cachette des voleurs. Le labyrinthe des rues de Londres, avec ses coins de rue en arêtes vives et ses escaliers qui se chevauchent, de même que l'usage de toiles peintes pour représenter la ville en perspective au loin, constituent de manière indubitable un héritage du cinéma muet. Outre le travail des décorateurs allemands sur *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, celui de John Bryan évoque les paysages de films américains sous influence directe de l'expressionnisme : *LAurore* de Murnau avec ses perspectives forcées, mais aussi *L'Heure Suprême* de Frank Borzage, où un pont suspendu au dernier étage d'un immeuble parisien offre une vue onirique sur la cité endormie. Participent aussi de la création de cette atmosphère les costumes dessinés par Margaret Furse, qui témoignent à la fois d'une recherche historique et dramatique, le haut de forme de Sikes accentuant

la noirceur du personnage comme le chapeau du Finaud couronne un accoutrement trop grand pour sa taille et fait de lui une réplique inoffensive du brigand, presque burlesque si l'on pense au célèbre vagabond créé par Chaplin. Le travail de maquillage effectué par Stuart Freeborn, enfin, accuse les ombres qui enserrant les personnages, leurs visages captant le plus souvent la lumière comme pour les isoler.

### Visions partielles

Dans la longue séquence de la taverne (28) où Fagin s'entretient avec Monks en tête à tête s'organise un jeu de regards particulièrement complexe. La mise en scène de cette scène importante, qui détermine l'attitude puis la mort tragique de Nancy se fait en deux temps. Lorsque Monks entre, quelques minutes après Fagin, un simple échange de signes à distance lui indique vers où se diriger, et l'homme passe devant les yeux de Nancy qui le suit du regard, et quand elle emboîte ses pas, c'est elle qui ne s'aperçoit pas qu'elle est observée par l'aubergiste. Après cette mise en place, où les regards semblent également distribués, la scène va adopter le point de vue de Nancy : depuis son poste d'observation, elle a une vue idéale de la scène, et la caméra, placée à côté de son visage, comme un autre curieux à qui elle ferait de la place, passe insensiblement dans un raccord à l'intérieur de la pièce. Donnant d'abord une vision globale de l'action, où des plans d'inserts viennent indiquer ce que chacun des personnages perçoit, la séquence adopte ensuite le point de vue du protagoniste dont le spectateur partage les sentiments

et la curiosité, avant d'offrir à nouveau l'omniscience au spectateur, qui peut observer et entendre le dialogue de Fagin et Monks librement, en oubliant un temps que Nancy est en danger. En se confondant un temps avec la vision de ce personnage valeureux, le montage de la scène augmente ainsi l'effet de suspense, auquel un simple raccord aurait coupé court, mais introduit également un dialogue qui aurait été autrement perçu comme trop explicatif. Plus tôt dans le film, en 15, les plans où Fagin sort les bijoux d'une cachette pour les observer, manifestations directes de l'avarice du personnage, sont justifiés par la curiosité d'Oliver qui l'observe depuis l'angle de vue adopté par la caméra. Lorsque le vieil homme s'en rend compte, il révèle cette fois son caractère suspicieux, la vision de l'enfant un temps partagée par le spectateur permettant d'opérer une transition. L'artifice permet ainsi d'introduire de nouveaux éléments sans livrer immédiatement toutes les clés au spectateur, pour qu'il partage quelques instants les interrogations des protagonistes. À plusieurs reprises, le montage va cependant passer outre la subtilité de tels dispositifs pour offrir au public l'occasion de voir soudainement par les yeux d'Oliver. Quand Mr Bumble et Mrs Corney vont chercher Oliver, le jour de ses neuf ans, le garçon est filmé en plongée, et se tourne vers la caméra quand on l'appelle : la première vision donnée de lui est celle qu'en ont les adultes. Dans la séquence suivante (5), le regard de l'enfant nous est livré avec celui de ses camarades quand une plongée sur le festin que partage le personnel, qui contraste avec la tablée des enfants avant le fondu enchaîné, se révèle correspondre au spectacle offert aux garçons affamés depuis une lucarne en hauteur. Ce n'est qu'avec la scène emblématique où Oliver va demander s'il peut avoir une seconde ration de bouillie que la caméra se fait réellement subjective : seul l'enfant peut voir le visage du surveillant outré tel qu'il apparaît à l'écran, en contre-plongée. L'effet se répète à plusieurs reprises, quand le jeune héros grimpera les escaliers inquiétants qui mènent au repaire de Fagin en 13. Ou lorsqu'il est arrêté dans sa course par un point venant le frapper en plein visage en 16, avant de voir tous les regards de la foule se poser sur lui, les obstacles étant chaque fois beaucoup plus imposants de sa hauteur et de son point de vue. À d'autres moments, c'est la bande sonore qui permet de faire partager les impressions de l'enfant. Arrivé à Londres, l'enfant qui peine à se faufiler à travers la foule est d'abord frappé par le bruit, avant qu'il ne puisse distinguer une voix qui s'adresse à lui. Chez Mr Brownlow, la mélodie anticipe au contraire le sentiment de joie et de confiance qu'il éprouve en se réveillant. Si le spectateur ne peut pas être aussi naïf qu'Oliver, il est ainsi très régulièrement amené à partager ses appréhensions, à être lui aussi saisi de vertiges.

### **Un tourbillon ininterrompu**

Dès la séquence d'ouverture, un symbolisme évident accuse les sentiments des protagonistes. Les éléments se déchaînent en effet sur la mère d'Oliver, l'orage donnant à son désespoir une résonance universelle et les ronces se courbant au point de se casser évoquant les douleurs ressenties par la femme enceinte. L'alternance de situations extrêmes doit paraître naturelle, au point que les personnages deviennent les jouets d'un destin qui s'abat sur eux. Le complot manigancé par Monks ne semble être que l'élément déclencheur d'une tempête dont Oliver réchappe toujours miraculeusement. Non seulement l'enfant peut apparaître comme la résurrection du modèle de douceur qu'était sa mère, qui meurt en le mettant au monde, mais son réveil chez Mr Brownlow, en 21, dans un lit confortable et une atmosphère chaleureuse, constitue une nouvelle naissance. Par deux fois, un cycle naturel semble s'être accompli, achèvement

qui va de pair avec une accalmie au moins sonore : au déchaînement de la musique succèdent le silence et les cris du nouveau-né, aux harangues de la foule et du tribunal où s'évanouit Oliver en 18 répondent les murmures de l'enfant découvrant le décor où il émerge de son long sommeil. Naturelle aussi la répétition des malheurs que de tels effets de clôture entraînent dans le récit. Lorsque Nancy est battue par Sikes (31), il faut que l'aube se lève pour qu'on la découvre morte ; en 3, la mère d'Oliver expirait quelques instants avant que le soleil ne se lève et ne pénètre dans la pièce. Non seulement le sacrifice de Nancy pour l'enfant est ainsi associé à celui de sa mère, mais leur mort achève dans le récit une boucle comparable à une révolution terrestre.

À la structure cyclique qui se dégage ainsi correspond une forme circulaire qui se dessine souvent à l'intérieur même d'une scène, comme pour étourdir le spectateur. Quand l'enfant gravit dans la séquence 13 les marches qui conduisent au repaire de Fagin, il est pris dans un tourbillon de lumières en même temps qu'il perd son chemin. Dans la scène suivante, les enfants font cercle autour de lui, confirmant la valeur angoissante plutôt que rassurante de la figure dans le film. En 16, il tourne à nouveau au hasard des rues pour échapper à ses poursuivants et, au sol, un bref panoramique vient conclure cette cavalcade inutile en esquissant la forme d'un petit cercle résumant la situation, la foule n'ayant fait que resserrer son étreinte autour du jeune garçon. Lors de la séquence de la taverne, Nancy s'impose comme l'héroïne du film alors qu'Oliver est momentanément absent, et se voit ainsi placée au centre du tourbillon que constitue le déroulement de ses aventures. Visible depuis l'intérieur de la pièce qu'elle observe, où son visage s'encadre dans une peinture, elle s'écarte précipitamment, mais le panoramique de droite à gauche dessine l'arc du cercle dont elle a franchi trop tard la ligne pour être hors de vue, la spirale se faisant de plus en plus étroite autour d'elle.

Lorsque l'intrigue force les personnages à parcourir en sens inverse un chemin déjà emprunté, l'effet d'écho s'accompagne d'une véritable sensation de vertige, la distance parcourue s'annulant, comme si le décor se dérobaient sous les yeux du spectateur. Pour le public, Oliver parcourt en effet les salles de l'hospice le jour de ses neuf ans à la suite de Mr Bumble quelques minutes seulement après l'avoir traversé dans les bras de l'infirmière. Partant pour Londres, l'enfant remonte à travers la lande le chemin que sa mère descendait dans la scène d'ouverture. Fagin et ses jeunes acolytes évacuent leur repaire, en 19, avec une rapidité impressionnante, et en traversant en sens inverse le pont suspendu entre les immeubles pour redescendre dans les rues. Le second repaire où Oliver est entraîné en 26 s'apparente par ses escaliers au premier, et les marches que l'enfant monte reproduisent l'ascension effectuée en 13. Le dernier plan du film, enfin, avec le chemin droit qu'il trace vers la façade de la demeure où va vivre l'enfant, éloigne de la mémoire le douloureux souvenir du jour où il l'a abandonnée malgré lui en partant en 25 pour une course qui devait l'entraîner, à nouveau, bien loin de chez lui.





## PISTES DE TRAVAIL

- Étudier les variations de rythme dans le film en analysant le montage, les ellipses, et le découpage séquentiel. En quoi ce rythme se distingue-t-il de celui du livre ?
- Analyser le travail sur les décors et sur l'éclairage. Comparer cette ambiance, dominée par les clairs-obscurs, à celles des films de l'expressionnisme allemand (Voir par exemple, *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, œuvre disponible en visionnage direct sur internet). Noter également l'opposition très marquée entre une Londres souterraine, labyrinthique, sale, triste et sombre, et l'éblouissante blancheur de la demeure de Mr Brownlow.
- Recenser les intrusions de la nature dans le film, notamment au début du film. Sont-elles menaçantes ? Apaisantes ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Une ascension infernale

### Séquence 13 (de 0h33'10 à 0h34'18)

Arrivé à Londres, Oliver se trouve perdu dans la foule et le vacarme des rues. Étourdi, il s'arrête pour reprendre ses esprits. Interpellé par un garçon un peu plus âgé qui lui demande s'il sait où dormir et a de quoi manger, il avoue son désarroi et se laisse entraîner dans le dédale des bas-fonds de la capitale.

**Plan 1a** – Venant aussitôt après l'injonction de l'inconnu, « Suis-moi ! », le fondu enchaîné donne l'impression d'une accélération de l'action en obligeant le spectateur à rattraper la course d'Oliver et de l'inconnu en route. Celui-ci a donné un ordre, et semble tirer de force le héros qui peine à le suivre. Traversant le champ depuis le carrefour à l'arrière-plan, où trois escaliers se rejoignent, jusqu'au premier où ils tournent à droite (**1b**), pour redescendre des marches et disparaître derrière un mur à leur gauche, ils suivent un chemin presque impossible à retracer, comme s'il s'agissait de perdre délibérément l'enfant.

**Plan 2a** – S'engageant sous une voûte en briques, ils se retrouvent dans une cour déserte et délabrée. L'angle de la caméra permet à nouveau de saisir la surprise sur le visage d'Oliver au moment où celui-ci se retrouve au plus près de l'objectif (**2b**). Le court panoramique vers la droite ne permet pas de suivre les deux garçons, comme dans le plan précédent, mais anticipe le suivant, la lumière qui frappe la figure de l'acteur indiquant que le personnage vient d'apercevoir une issue de ce côté.

**Plans 3a-3b** – Alors qu'il tournait la tête de droite à gauche pour deviner où on l'emmenait, le voilà en effet aspiré avec le mouvement de caméra dans un escalier étrangement raide. L'angle de vue adopté, particulièrement bas, donne une idée de l'impression ressentie par l'enfant. Les murs étroits font disparaître la frontière entre extérieur et intérieur, et les marches ondulées confèrent à la scène une dimension onirique.

**Plan 4** – Toujours accompagné par le travelling, cette fois latéral, Oliver, la bouche ouverte, est comme spectateur d'un cauchemar : la musique extradiégétique qui commençait à résonner au **plan 1a** se fait de plus en plus forte et étourdissante.

**Plan 5** – Semblable au précédent, le plan américain révèle un plafond bas, transformant cet escalier en un boyau creusé dans une galerie souterraine, comme s'ils s'engouffraient dans les entrailles de la ville alors même qu'ils grimpent de plus en plus vite.

**Plan 6** – Presque identique au **plan 4**, l'image répond à la précédente, l'inquiétude de l'enfant s'opposant à l'air décidé de son guide.

**Plans 7a-7b** – Débouchant sur un premier palier, les deux personnages disparaissent presque complètement dans le noir. Dans l'univers qu'ils traversent, la nuit semble installée quand bien même il faisait plein jour dans la rue où ils marchaient aux **plans 1a-1b**, moins d'une minute auparavant. Le visage d'Oliver n'est éclairé qu'au moment où quelque chose à ses pieds l'arrête.

**Plan 8** – Un homme effondré au sol, une bouteille près de lui, seul être vivant que croiseront les garçons pendant leur ascension, indique bien le caractère paradoxal de leur marche : à mesurent qu'ils montent, ils s'enfoncent dans des bas-fonds où la lumière pénètre de plus en plus difficilement.

**Plan 9a** – La course reprend de plus belle, accompagnée par la musique qui a marqué elle aussi un temps d'arrêt. Le raccord dévoile des ombres sur le mur blanc, avant que celles-ci ne se détachent (**9b**) et ne se révèlent en fait être les corps des deux garçons.

**Plans 10a-10b** – Un panoramique trop lent pour les suivre tente d'accompagner leur progression qui se fait maintenant presque verticale, la corde qui pend à gauche du cadre accentuant cette impression de montée vers un clocher et les rares chandeliers l'absence maintenant totale de lumière naturelle.

**Plans 11a-11b** – Face à la caméra, le visage d'Oliver dans le clair-obscur est strié par les lignes sombres que forment les marches entre l'objectif et son visage, comme les barreaux d'une échelle soulignant son emprisonnement.

**Plan 12b** – Plus rapide qu'au **plan 3a**, à une distance encore moindre des marches, le mouvement souligne la vitesse de la course.

**Plan 13a** – Contrechamp immédiat reprenant l'angle de vue du **plan 11a**, le travelling poursuit l'accélération.

**Plan 14** – Les deux enfants parviennent à un nouveau palier et se dirigent vers une porte sans ralentir, comme si leur course allait se poursuivre.

**Plan 15** – La porte s'ouvre sur un plan large inattendu alors que la musique atteint son point d'orgue, que les façades et les fumées de la ville s'étagent sur le ciel suivant une perspective faussée. Oliver et son guide traversent un pont suspendu devant un paysage représenté par une toile peinte, selon une tradition du cinéma muet. Au loin se détache au-dessus des toits le dôme de la cathédrale Saint-Paul, déjà visible aux **plans 1a-1b**, point de repère dérisoire autour duquel les deux personnages semblent avoir tourné comme s'ils avaient gravi un immense escalier en colimaçon à travers la cité qui n'a maintenant plus rien de réel. En quelques minutes, la perception de la ville par l'enfant s'est complètement renversée : la clameur de la foule a cédé la place à celle, triomphale, de la musique extradiégétique, l'orchestre de rue à celui de la bande-son, la clarté aveuglante à l'obscurité. L'enfant qui se faufilait entre les jambes des passants jouit maintenant d'une perspective d'où il domine la cité de manière illusoire, puisqu'il n'a fait que s'y perdre encore un peu plus.



1a



1b



2a



2b



3a



4



5



6



7a



7b



8



9a



9b



10a



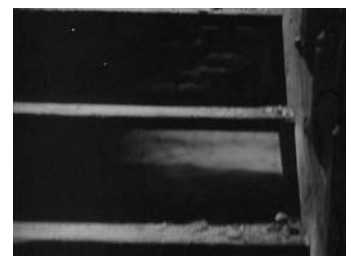
10b



11a



11b



12b



13a



14



15



# BANDE-SON

## Résonances



Si les films les plus célèbres de Lean, du *Pont de la rivière Kwai* à *Docteur Jivago*, sont souvent associés aux thèmes musicaux composés par Maurice Jarre, l'importance dramatique accordée par le cinéaste à la bande-son est sensible dans toute son œuvre. Dès ses débuts comme monteur, il se fait en effet remarquer par son aptitude à résoudre les problèmes de synchronisation en ne travaillant sur le son qu'après avoir donné une cohérence au film à partir de ses seules images. Ainsi conçu dans un deuxième temps dans *Oliver Twist*, l'arrangement de la bande-son et des compositions musicales leur confère le rôle d'échos de l'action, plus ou moins distants ou audibles selon les moments.

### Un tumulte orchestré

Bruits de pas, harangues, cris de bêtes, le brouhaha qui saisit lors de la scène où Oliver découvre Londres ne s'atténue que lorsque le Finaud s'adresse à lui, avant que la musique qui accompagne leur course ne prenne de l'ampleur et se fasse quasiment triomphale, comme si elle avait transformé la clameur de la foule en acclamation. L'effet est déjà présent lors de l'ouverture du film, lorsque l'orage qui se déclare semble répéter la menace que faisait planer l'orchestre sur le ciel couvert, la musique et le son diégétique se relayant pour que la description réaliste acquière aussitôt une valeur symbolique. À l'hospice, les cris du nouveau-né céderont la place à la mélodie, de même que l'insulte lancée par Noah à Oliver déclencherà une avalanche de coups en même temps que le déferlement des instruments d'orchestre sur la bande-son. Alors synchrone avec le déroulement de la scène, l'accompagnement agit comme une véritable accentuation. Que la démonstration de Fagin devant Oliver le soir de son arrivée au repaire se transforme en danse, ou que le retour de l'enfant après sa capture par Nancy devienne une descente aux Enfers, la musique précise dans tous les cas le ton de la séquence. Ce chevauchement de bruits et de mélodies est agencé avec minutie par Winston Ryder, le monteur son qui accompagna Lean depuis *Les Grandes Espérances* jusqu'à son dernier long métrage, et travailla sur de nombreux films hollywoodiens dont *2001 : L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick en 1968.

### Entre angoisse et espoirs

En voyage aux États-Unis pour s'entretenir avec le distributeur américain, David Lean ne put, comme il l'avait pourtant fait pour ses précédents films, superviser les sessions d'enregistrement de la bande-son d'*Oliver Twist*. C'est donc devant l'œil attentif de Ronald Neame que l'Orchestre Philharmonique de Londres, dirigé par Muir Mathieson, spécialiste de la musique de film, vint interpréter la partition écrite par Arnold Bax, le célèbre compositeur anglais signant là son unique composition pour un long métrage. Alors Maître de musique de la Reine et ayant déjà derrière lui une carrière impressionnante, Bax n'avait cependant aucune expérience des exigences d'une musique de cinéma. Lean lui laissa donc des notes très détaillées sur ses attentes et ses attentions pour l'aider dans sa tâche. Imaginant aussi bien le son strident qui accompagne l'image des ronces dans la scène d'ouverture que des pièces pour orchestres qui ponctuent avec humour ou solennité la majorité des séquences, il écrivit aussi le thème d'Oliver, plus lyrique, pour accompagner les lueurs d'espoir aperçues par l'enfant. Interprétée par sa compagne, la pianiste Harriett Cohen, cette pièce devint populaire et fut jouée indépendamment avant d'être complétée par d'autres mélodies non retenues pour le film.

## PISTES DE TRAVAIL

- Poser la question de l'influence de la musique sur l'image, et inversement : la bande-son doit-elle être nécessairement composée en même temps que la bande-image ? Doit-elle être écrite à partir du scénario ? Au moment du tournage ? Après le montage ?
- Comment le réalisateur travaille-t-il avec le compositeur ? Questionner la méthode de David Lean qui réalise la bande-son une fois le montage terminé et comparer avec d'autres réalisateurs. Exemple : Quentin Tarantino n'utilise pas de musiques originales et choisit des titres déjà existants avant même de tourner.



Dickens par William Powell Frith (1859, Victoria and Albert Museum).

## Dickens et son œuvre

La postérité culturelle de l'œuvre de Charles Dickens est telle qu'il faut aujourd'hui faire un effort d'abstraction pour envisager ses récits sans garder en tête l'un des clichés au travers desquels ils sont connus, et qui cachent souvent l'originalité de l'écriture comme de l'ambition du romancier qui a surpris le XIX<sup>e</sup> siècle. Propulsé en quelques mois du statut de journaliste prometteur à celui d'écrivain à succès, le jeune homme de vingt-deux ans qui fait paraître ses premières « esquisses de rue » dans le *Morning Chronicle* sous le pseudonyme de Boz inaugure en effet à plus d'un titre une nouvelle veine littéraire.

### Un témoin critique de son temps

Né en 1812 dans une famille de la modeste bourgeoisie, le jeune Dickens ne bénéficie que d'une instruction élémentaire avant de suivre pour un temps seulement les cours d'une école baptiste. Contrairement à la grande majorité des écrivains de son époque, sa culture s'est en fait constituée au gré de ses lectures, le plus souvent romanesques. La famille déménageant de Portsmouth à Londres puis à Chatham avant de revenir dans la capitale, le jeune garçon jouit de la liberté qui lui est laissée pour s'approprier dans ses promenades les paysages du Kent avant les rues de Londres. En 1824, les graves difficultés financières auxquelles sont confrontés ses parents transforment sa vie : son père est envoyé à la prison de Marshalsea pour dettes, et sa femme va le rejoindre avec ses plus jeunes enfants, situation que l'écrivain évoquera plus de trente ans plus tard dans *La Petite Dorrit*. Charles loge chez une amie de la famille et se fait employer dans une teinturerie où il travaille dix heures par jour pour gagner six shillings, expérience qui le marque profondément. L'année suivante, un héritage permet au père d'honorer ses dettes et l'adolescent est envoyé à la Wellington School Academy, établissement honni dont il se souviendra en écrivant *David Copperfield*. À quinze ans, il quitte définitivement les bancs de l'école pour travailler comme clerc dans un cabinet d'avocats, profession qu'il abandonne deux ans plus tard pour se faire reporter. Utilisant ses talents de sténographe, le jeune homme vend les comptes-rendus détaillés qu'il fait des séances des Doctor's Commons puis des débats de la Chambre des Communes, et se voit bientôt employé par le *Morning Chronicle*. À seulement

dix-huit ans, Dickens profite de son métier pour voyager dans le pays quand il ne fréquente pas à Londres les théâtres et leur société auquel sa sœur Fanny, devenue actrice, le présente. Lorsque commencent à paraître en 1833 dans le *Monthly Magazine* les portraits, tableaux et scénettes londoniennes qu'il signe du nom de Boz, Dickens est donc fort d'une connaissance de la société anglaise et de ses différents milieux où il va piocher comme dans un répertoire.

Véritable littérature populaire, les œuvres de Dickens bénéficient d'un écho aussi large qu'immédiat, et ce chez le public ouvrier comme dans les classes les plus aisées de la société britannique. L'auteur ne se prive donc pas d'interpeller son audience sur la situation sociale accablante ou le caractère inhumain de certaines administrations de l'Angleterre, et se plaît à placer sous les yeux de son lectorat le spectacle de la misère ou de l'injustice. Thackeray affirme ainsi à propos du succès d'*Oliver Twist* que « l'ensemble du public londonien, depuis les Pairs du royaume jusqu'aux ramoneurs, s'est pris d'intérêt pour une bande de coquins exerçant leur métier dans le meurtre, le vol et la prostitution ». Mâtinant sa description sensible des enfants affamés de pointes mordantes, il en appelle au sens critique autant qu'à la capacité d'indignation du lecteur. Londres, dont il a décrit les mouvements et les rumeurs, est son terrain d'observation favori, celui où il guette et d'où il retranscrit les évolutions de la société anglaise, et moque les déficiences de la justice ou l'impuissance de la police. Dans la seconde période de son œuvre, la satire se fait même dénonciation, et son art réaliste devient un instrument critique de premier ordre avec *Les Temps Difficiles* en 1854 puis *La Petite Dorrit*, publié entre 1855 et 1857, et *Lami commun* en 1865. L'écrivain y affirme l'ambition de décrire l'asservissement de la classe ouvrière et livre des réquisitoires virulents contre les privilèges de la classe dirigeante, l'administration pénitentiaire ou même le gouvernement britannique. Le roman se mue alors en espace de réflexion politique, et la portée même de l'écriture romanesque s'en trouve affectée, incitant l'écrivain à renouveler le modèle mélodramatique proposé par ses premières œuvres.

### Une œuvre en constante évolution

Maniant l'allusion aussi bien que la caricature, il sacrifie volontiers la profondeur psychologique à la rapidité du trait. L'aspect visuel de son style, dans lequel quelques mots suffisent à tracer les contours d'une figure ou d'un intérieur, appelle naturellement les illustrations. Il collabore pour ses trois premiers livres avec George Cruikshank, avant qu'un différend sur la paternité de l'intrigue d'*Oliver Twist* ne les brouille. Dickens aligne les épisodes emblématiques, qu'une phrase ou geste peuvent résumer, et la complexité de ses personnages ne se révèle souvent qu'au fil de l'action. Parmi les reproches adressés aux romans de Dickens, l'invraisemblance de ses récits et l'inconstance du style furent ainsi parmi les plus récurrents. L'art du romancier procède en effet dans ses premières œuvres par addition successive de tableaux dont la cohérence globale se dessine progressivement à la lecture. *Esquisses de Boz* comme *Les Papiers posthumes du Pickwick Club*, les deux premiers ouvrages qu'il fait publier, se présentent comme une collection d'anecdotes et de descriptions. Même *Oliver Twist* témoigne d'un goût de la discontinuité, un chapitre pouvant abandonner son protagoniste, et laisser un temps de côté la situation où il se trouve, pour évoquer le sort d'un personnage de moindre importance. Cette composition feuilletonesque n'est pas seulement la trace des conditions de rédaction de l'ouvrage, publié par épisodes au rythme d'une livraison mensuelle avant d'être édité en volume. Une telle construction ouvre en effet à l'écriture un formidable terrain d'expérimentation, la variation des scènes et des points de vue créant une véritable polyphonie que l'auteur n'a cessé de perfectionner.

Celui de ses ouvrages qu'il avouait préférer, *David Copperfield*, témoigne de cette volonté de renouvellement permanente. Paru entre 1849 et 1850, le livre couronne une première période de son œuvre, dont *Le Magasin d'Antiquités* en 1841 et *Un Conte de Noël* en 1843 furent peut-être, après *Oliver Twist*, les sommets, et en propose une forme de synthèse. Roman d'apprentissage qui

laisse une large place au regard de l'enfant, puis aux impressions de la jeunesse, tableau noir de l'Angleterre de son temps, il se distingue par sa narration à la première personne, l'abondance de souvenirs autobiographiques qui s'y cache, et la mélancolie que l'on peut y lire. Avec *La Maison d'Après-Vent*, à partir de 1852, un souci de composition nouveau se fait jour, la multiplication des narrateurs et des protagonistes autour d'une même intrigue offrant simultanément plusieurs visions et suscitant une lecture allégorique du récit. Avec *Le Conte de deux cités* en 1859 puis *De Grandes Espérances* en 1861, l'écriture se fait de plus en plus précise, le recul de l'auteur sur son œuvre se fait plus manifeste, et la verve s'efface devant la dénonciation des illusions. Si Dickens a pu affirmer que c'était un revers amoureux qu'il avait subi à vingt ans qui avait déterminé sa vocation littéraire, il est à noter que la mort de sa jeune belle sœur, Mary Hogarth, en 1837, affecte profondément son œuvre. Non seulement le romancier n'aura de cesse de parfaire la figure idéale que la jeune femme lui a inspiré à travers ses personnages féminins, mais son œuvre va approfondir une réflexion sur la fragilité de la vie humaine à partir du *Magasin d'Antiquités*. En revenant sur ses textes au gré ses publications successives, l'impression en volume de ses romans d'abord parus en feuilleton puis leurs nombreuses rééditions successives, l'auteur a pu opérer des révisions qui témoignent aussi d'une nouvelle prise de conscience. L'une des plus célèbres demeure, dans *Oliver Twist*, la suppression partielle puis complète des 257 mentions de Fagin comme « le juif » dans la première édition de 1836. Ses nombreuses lectures publiques sont aussi pour lui l'occasion de donner de véritables interprétations de ses propres œuvres, dont il peut infléchir le ton et choisir les passages qu'il juge emblématiques. Lorsqu'il meurt en 1870, il laisse inachevé *Le Mystère d'Edwin Drood*, un ultime roman qui développe autour d'une intrigue policière les interrogations jamais résolues que son œuvre n'a cessé de soulever sur la filiation, le pouvoir de l'argent, l'hypocrisie sociale ou l'influence du milieu sur le caractère.



Mrs Gamp personnage du roman *Martin Chuzzlewit* (1844).



Dickens avec ses deux filles par Mason & Co.





Des « mudlarks » au bord de la Tamise.

## Londres et l'Angleterre dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

En 1837, alors qu'*Oliver Twist* commence à paraître en feuilleton dans la presse, la nièce de Guillaume IV, qui vient de mourir, est appelée sur le trône. C'est le début du règne de Victoria, le plus long de l'Histoire du Royaume-Uni. Bien loin de l'image de prospérité et de mœurs policées que laissera l'époque victorienne, le tableau que le roman de Dickens peint de l'Angleterre de son temps témoigne surtout des conditions de vie misérables dans lesquelles vit une grande partie de la population urbaine, ainsi que de la manière dont l'administration étatique traite les plus démunis.

### Une organisation sociale bouleversée par la révolution industrielle

Grâce à l'étendue de l'Empire britannique, permettant le développement d'un commerce extérieur alors sans équivalent, et à une industrialisation précoce favorisée par l'importance de la population urbaine qui s'adapte à des métiers spécifiques, l'Angleterre est le premier pays à connaître une révolution industrielle, dès le XIX<sup>e</sup> siècle. L'essor de la production de textile et de charbon, de même que la place qu'acquiert la sidérurgie dans l'économie nationale, transforment en profondeur le quotidien des Britanniques. Hauts fourneaux, mines, manufactures : l'horizon nouveau qui est celui de l'ouvrier est fermé, et son rythme de vie harassant. Les problèmes sociaux et le spectacle de la misère font naître nombre de débats d'idées dont la presse se fait l'écho. L'utilitarisme théorisé par Jeremy Bentham avant Stuart Mill triomphe, prônant le calcul des bonheurs et des peines à l'échelle individuelle pour établir une organisation sociale viable. Devant la paupérisation qu'accompagne le bond démographique, Malthus et ses vulgarisateurs donnent à l'état un rôle régulateur et veulent inciter à la réduction de la natalité en même temps qu'à la suppression de l'assistance apportée aux pauvres. Dans ce contexte est votée, en 1834, la nouvelle loi sur les pauvres (*Poor Law Amendment Act*) dont *Oliver Twist* se fera l'écho critique : en supprimant l'aide à domicile aux indigents, elle oblige toutes les paroisses du pays, réunies

dans une commission nationale, à créer des hospices où les plus démunis se trouvent désormais enfermés et contraints de travailler dans des conditions plus précaires que les ouvriers les plus mal payés. L'institution ainsi créée va témoigner jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle de l'existence misérable de ceux que la société industrialisée condamne.

### Londres, une capitale bouillonnante

À la fin des années 1830, Londres connaît une croissance démographique impressionnante, et devient dix ans plus tard la plus grande ville du monde, ses habitants y étant alors deux fois plus nombreux qu'à Paris. Un temps éclipsée par le développement des agglomérations du nord du pays, la capitale attire à nouveau tous les regards et se réinvente. Le « Metropolitan Police Service », créé par Robert Peel, imagine, avec ce nouvel emploi du terme de « métropole », une institution d'une échelle nouvelle dont les « bobbies » seront les garants. La première ligne de chemin de fer traversant Londres achevée en 1836, de nombreux ouvriers peuvent se déplacer rapidement entre leur lieu de travail et leur domicile, et la ville grandit désormais au-delà des limites qui lui étaient jusqu'alors assignées. Avant que ne soit construit un système d'égouts à la mesure de la ville, celle-ci devient aussi le lieu de prolifération de nombreuses maladies contagieuses, tels le choléra ou le typhus. À la fois symboles et victimes de ce bouillonnement anarchique, certains partent ainsi dans les canaux à la recherche de marchandises à revendre tandis que les « mudlarks », encore enfants, fouillent dans la boue de la Tamise pour y trouver de quoi subsister.



## Bibliographie

### Autour de Dickens

Sylvère Monod, *Dickens romancier*, Hachette, 1953.  
Peter Ackroyd, *Dickens*, Minerva, 1990.  
Michael Hollington (dir.), *Charles Dickens: Critical Assessments*, Helm Information, 1995.  
John Glavin, *Dickens on Screen*, Cambridge University Press, 2003.

### David Lean

Kevin Brownlow, *David Lean : Une vie de cinéma* (1996), Cinémathèque Française, 2003.  
Gene Philips, *Beyond the Epic : The Life and Films of David Lean*, University Press of Kentucky, 2006.  
Steven Organ (dir.), *David Lean : Interviews*, University Press of Mississippi, 2009.

### Londres et l'Angleterre dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Francis Sheppard, *London. A History*, Oxford university Press, 1998.  
Hugh Clout, *Histoire de Londres*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.  
Frank Welsh, *The Four nations : A History of the United Kingdom*, Yale, 2003.

## Vidéographie

David Lean, *Les Grandes espérances (Great Expectations)* 1946. Édité en DVD et Blu-Ray par FILMEDIA.  
David Lean, *Oliver Twist*, 1948. Édité en DVD et Blu-Ray par FILMEDIA.  
Roman Polanski, *Oliver Twist*, 2005. Édité en DVD par Fox Pathé Europa.

## Dickens et *Oliver Twist* au cinéma

Si l'œuvre romanesque de Dickens a si profondément influencé l'imaginaire collectif, c'est qu'elle n'a cessé d'être transposée depuis la mort de son auteur : versions courtes, illustrées, pièces de théâtre, longs métrages mais aussi dessin animé, séries télévisées et téléfilms, comédies musicales et bandes dessinées se sont saisis des titres les plus célèbres de l'écrivain anglais. Peut-être le cinéma s'est-il imposé comme terrain d'élection entre tous pour adapter cette œuvre parce qu'il soulevait au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme la littérature de Dickens quelques décennies auparavant, un enthousiasme populaire sans renoncer à son ambition artistique.

Dans un article publié en 1944, « Dickens, Griffith et nous », Eisenstein soulignait la parenté de structure qui relie les récits de l'auteur du *Grillon du Foyer* avec les principes de montage développés par le réalisateur d'*Intolérance* : montages parallèles, gros plans, inserts se feraient l'écho d'effets propres à la narration ou à la description dickensienne. Qu'il s'agisse de varier les angles de vues en indiquant ceux des personnages sur l'action, ou de sauter d'une scène à l'autre, la technique cinématographique se développe de fait dans l'écrasante majorité des films muets américains selon une logique mélodramatique. De cette parenté profonde entre la composition voire le style du romancier et le cinéma américain naît alors un modèle qui continue d'essaimer jusqu'à nos jours dans le cinéma hollywoodien. L'univers de Dickens y est le plus souvent l'occasion de réunir public jeune et spectateurs adultes, curieux de redécouvrir ces récits dont ils conservent le nom en mémoire sans en connaître nécessairement le déroulement. Il en va ainsi de l'adaptation luxueuse de *David Copperfield* par George Cukor en 1935 avec W. C. Fields et Lionel Barrymore, jusqu'au film animé de Robert Zemeckis en 2009, *Le Drôle de Noël de Scrooge*, d'après *Un Conte de Noël*. Certains cinéastes préfèrent cependant modifier les péripéties de ces romans pour les situer dans un contexte contemporain et en infléchir le ton. C'est le cas de *Fantômes en Fête* de Richard Donner avec Bill Murray en 1988, de *Hanté par ses ex* de Mark Waters en 2009, deux comédies adaptées d'*Un Conte de Noël*, ou du film plus ambitieux d'Alfonso Cuarón, *De Grandes Espérances*, en 1998. Un troisième cas de figure, plus complexe, convoque l'œuvre de Dickens comme une référence sans suivre la trame d'aucun de ses récits. *Au-delà* de Clint Eastwood, en 2011, révèle ainsi à titre anecdotique le goût d'un de ses héros, joué par Matt Damon, pour l'écrivain anglais, avant de faire se rejoindre les différentes intrigues à Londres, sur les traces du romancier.

*Oliver Twist* demeurant l'un des romans les plus populaires de Dickens, il fut aussi le plus régulièrement transposé à l'écran. En 1922, Frank Lloyd en réalise une adaptation aux États-Unis avec dans le rôle-titre Jackie Coogan, qui vient de jouer dans *Le Kid* de Chaplin, et Lon Chaney dans celui de Fagin. En 1948, la version que signe David Lean deux ans après son adaptation

des *Grandes Espérances* sera à la fois plus soucieuse de la réalité historique et moins fidèle en supprimant beaucoup d'épisodes du récit au profit d'une continuité plus lisible. Vingt ans plus tard, c'est un autre cinéaste britannique, Carol Reed, qui livre avec *Oliver !* une comédie musicale transposant l'adaptation pour la scène de Lionel Bart, couronnée en 1969 de six Oscars. En 1988, les studios Disney produisent *Oliver et Compagnie*, un dessin animé qui donne le rôle principal à un chaton et déplace l'action dans le New York contemporain. En 2005, Roman Polanski réunit l'équipe du *Pianiste*, qui vient de faire un triomphe, pour réaliser un film qu'il veut léger d'après le roman de Dickens. Malgré l'attention portée à la reconstitution, et l'interprétation de Ben Kingsley dans le rôle de Fagin, toutes deux louées par les critiques lors de sa sortie, le film est un échec en salles, ce divertissement destiné à tous les publics pouvant apparaître comme anachronique.

## Fagin, un personnage polémique

Conformément aux révisions de Dickens lui-même dans son roman en réponse aux critiques, l'adaptation de David Lean et de Stanley Haynes ne précise pas une seule fois que Fagin est juif. Le scénario est accepté par le bureau de censure américain mais son responsable, Joseph Ignatius Breen, met en garde la production contre le caractère insultant que peut avoir la caractérisation de Fagin pour la communauté juive. Lean refuse de prendre en compte l'avertissement, et encourage le maquilleur, Stuart Freeborn, à donner au personnage l'apparence qu'il avait dans les caricatures de Cruikshank, le premier illustrateur du roman. Autorisé aux enfants accompagnés d'adultes en Grande-Bretagne, le film y sort en juin 1948 sans soulever de contestation. En revanche, à la première du film au Kurbel Theater à Berlin en février 1949, la communauté juive réagit vivement et de véritables émeutes éclatent, obligeant l'exploitant à retirer le film de l'affiche. Après une projection privée, des représentants de la ligue anti-diffamation et des rabbins américains condamnent d'une seule voix l'incarnation de Fagin par Alec Guinness, considérée comme une caricature antisémite. La distribution américaine est alors repoussée, mais l'American Council for Judaism ainsi que la Conférence Nationale des Chrétiens et des Juifs s'opposent à l'interdiction du film, arguant que le contexte historique et social d'*Oliver Twist* est si éloigné du public américain qu'il n'y a aucune chance pour que celui-ci se méprenne. Le 18 janvier 1951, Joseph Breen indique à la société chargée de la distribution aux États-Unis, Eagle-Lion, qu'après examen, 69 coupes seront nécessaires pour que le film soit approuvé par le bureau. Nombre de gros plans sont ainsi supprimés, de manière à effacer le plus possible de l'écran le personnage de Fagin, écourtant au total le film de onze minutes. Le 10 février 1951, cette version du film est donc approuvée par le bureau de censure. Lean n'a pas été consulté, et tente de faire annuler ces coupes, offrant à la place de tourner une scène supplémentaire montrant un membre éminent de la communauté juive aidant la police à retrouver Fagin à la fin du film. La proposition n'est pas retenue, et le long métrage sort aux États-Unis tel qu'il a été approuvé le 31 juillet de la même année. Il reçoit finalement un accueil positif.

## Presse

### Tout *Oliver Twist*

« Ce monde un peu naïf d'enfants déshérités aux phalanges crevées par de magistraux coups de règle, d'autres metteurs en scène que Lean, gauchement encombrés d'une fausse culture qui trahirait les textes de ce primaire de génie, en auraient sans doute atténué les contrastes puérils. Nous retrouvons dans *Oliver Twist* tout ce qui fait le charme de ces bouquins d'enfance gardant, jaunies entre leurs innombrables pages, le sourire cerise de la petite Dolly de Barnaby Rudge, les angoisses de David et la bonté de Peggoty ; au fait, plus simplement, nous y retrouvons tout *Oliver Twist*, l'outrance de ses caricatures, ce pathétique de situations que la richesse d'invention sauve de la sensiblerie, et une grande générosité de cœur. Ce que notre ironique époque reprochera au film de David Lean, il lui faudra donc l'imputer à Dickens. »  
Henry Magnost, *Le Monde*, 23 octobre 1948.

### Le raffinement de la peinture

« Et c'est cette extraordinaire trame, ce tableau monumental de la pauvreté et de l'avarice qui accablaient l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a été magnifiquement reproduite dans le film. La comparaison avec la trame d'un canevas est, de fait, appropriée au drame subtil qu'a réalisé David Lean, et que Ronald Neame a produit. [...] L'aspect visuel du film et sa photographie saisissante le rapprochent en effet de la peinture la plus raffinée en parvenant brillamment à créer une atmosphère et à capturer dans la gamme restreinte des lumières et des ombres une infinité de tons. L'aspect pictural du film et sa réalisation sont de ce point de vue aussi importants que les personnages. »  
Bosley Crowther, *New York Times*, 31 juillet 1951.

### Une honnête illustration

« *Oliver Twist*, [...] est une honnête illustration du roman de Dickens. Le film dévoile les abominables conditions sociales au XIX<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, sans toutefois les critiquer vraiment. Finalement, tout s'arrange et le spectateur conserve l'impression qu'après tout c'était le meilleur des mondes. [...] Les photos, qui sont superbes, parviennent à donner du pittoresque aux taudis de Londres et au ghetto. Mais l'ensemble manque de vie et paraît totalement artificiel. Peut-être le meilleur du film réside-t-il dans la remarquable interprétation d'Alec Guinness dans le rôle de Fagin. La façon dont Guinness joue Fagin rend le personnage presque humble, ce qui est assez curieux. »  
Herman G. Weinberg, *Cahiers du cinéma*, septembre 1951.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Oliver Twist</i>
<b>Production</b>	Cineguild
<b>Réalisation</b>	David Lean
<b>Scénario</b>	Stanley Haynes David Lean
<b>Image</b>	Guy Green
<b>Montage</b>	Jack Harris
<b>Montage Son</b>	Winston Ryder
<b>Direction artistique</b>	John Bryan
<b>Musique</b>	Arnold Bax
<b>Costumes</b>	Margaret Furse
<b>Maquillage</b>	Stuart Freeborn
<b>Interprétation</b>	
<i>Oliver</i>	John Howard Davies
<i>Fagin</i>	Alec Guinness
<i>Nancy</i>	Kay Walsh
<i>Sikes</i>	Robert Newton
<i>Le Finaud</i>	Anthony Newley
<b>Année de production</b>	1948
<b>Pays</b>	Royaume-Uni
<b>Film</b>	35 mm, Noir et blanc
<b>Format</b>	1/1.33
<b>Durée cinéma</b>	1h56'
<b>Durée du film (DVD)</b>	1h51'
<b>Sortie en France</b>	15 octobre 1948
<b>Sortie au Royaume-Uni</b>	28 juin 1948
<b>Sortie aux États-Unis</b>	30 juillet 1951



## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

**Martial Pisani** est titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes et prépare actuellement un doctorat sur l'œuvre d'Erich von Stroheim. Il collabore à la revue en ligne [Independencia.fr](http://Independencia.fr).

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation  
de votre Conseil général



**CNC**