

*Francis Marcoin*

## **Le *Sans famille* de Claude Santelli : une étude comparée**

La postérité cinématographique des œuvres d'Hector Malot pour la jeunesse est riche et précoce. Le nom de Malot est apparu dans le monde du 7<sup>e</sup> art dès 1911 avec une adaptation de *Romain Kalbris*, une « scène dramatique » de 8 minutes réalisée par Georges Denola chez Pathé frères. En 1913, Georges Monca tourne *Sans famille*, une autre de ces « scènes dramatiques », qui ne dure que 6 minutes. En 1923, il donnera une version plus longue (60 minutes) de *Romain Kalbris* et, en collaboration avec Henri Kéroul, il reprendra *Sans famille* avec un film de plus de quatre heures, divisé en six périodes, et alors annoncé comme « le plus grand film de la saison ». En 1934, c'est le film de Marc Allégret, puis en 1944, en Italie, celui de Giorgio Ferroni pour la Scalera film, *Senza famiglia e Ritorno al nido*, réalisé dans des circonstances particulières, à Venise, au moment de la République sociale italienne dite aussi République de Salò.

Les ayant-droits ont vite saisi l'importance des transpositions en images animées et se sont pleinement activés à faire vivre l'œuvre au cinéma. Ainsi, en 1950, sont-ils en contact avec le réalisateur et producteur Henri Diamant-Berger pour la mise à l'écran de romans de Malot (*Romain Kalbris*, *Zyze*, précise une note manuscrite au crayon conservée dans les archives de la famille<sup>1</sup>). Cependant, concernant *Sans famille*, leur interlocuteur de la SGDL (la Société des gens de lettres, qui tient le rôle d'une agence) leur rappelle qu'ils ont donné en 1947 à Pierre Braunberger une priorité d'achat jusqu'au 31 juillet 1958 et qu'il faudrait donc lui demander d'exercer ce droit avant toute autre décision (lettre du 25 mai 1950). Il semble que Diamant-Berger ait envisagé un projet pour la télévision mais qu'il ait conseillé d'attendre que celle-ci soit plus riche : « Il craint que ce soit un navet » (note manuscrite).

C'est dans ce contexte qu'il faut aborder « le *Sans famille* » de Claude Santelli, même si cette formule se révèle problématique, car le générique parle d'une « émission » de Claude Santelli, tandis que l'adaptation est de Jean-Louis Roncoroni et la réalisation de Yannick Andrei. Quel est donc le rôle exact de Santelli dans cette entreprise ? C'est la question que lui pose Pierre

---

\*Ce texte est issu d'une communication faite lors de la journée d'études *Claude Santelli et le Théâtre de la jeunesse*, université d'Amiens, 16 mai 2019.

<sup>1</sup> Nous remercions Jean-Michel Thomas et Agnès Thomas-Vidal de nous avoir donné accès à ces documents inédits.

Sainderichin en 1962 dans l'émission « Au-delà de l'écran ». En réponse, Santelli se présente comme un directeur de troupe, choisissant les œuvres à adapter et intervenant un peu dans tout<sup>2</sup>. Ce qu'il ne dit pas, c'est que des règles syndicales l'ont d'abord empêché de tenir le poste de réalisateur et qu'il n'obtiendra sa carte qu'en 1964. On peut donc supposer qu'il est aussi un réalisateur par le truchement de collaborateurs munis de cette carte. Ceci ne met pas en cause la réalité d'un travail d'équipe, et l'ensemble des collaborateurs que Santelli a réunis, à tous les étages de la réalisation, est à la fois considérable et cohérent. Presque tous présentent des traits plus ou moins communs donnant l'impression d'une troupe. On lui a du reste reproché ce compagnonnage, vu comme une espèce d'enfermement contraire à des exigences de renouvellement. D'où sans doute, l'arrêt de cette émission dont l'intérêt aujourd'hui tient précisément dans cette homogénéité esthétique, qui en fait un moment particulier, rempli à la fois d'un esprit d'innovation et de principes presque déjà archaïques venant d'un modèle républicain lui-même noble et limité.

### *Une équipe*

Malgré la forte personnalité de Santelli, le modèle de l'équipe, venu du temps de Prévert, est encore fort. Curieusement, la personne nommée en tête comme collaboratrice est Andrée Champeaux, qui n'a laissé de souvenirs que dans la mémoire de ceux qui ont été associés à cette entreprise. D'abord comédienne, elle jouera dans plusieurs de ces dramatiques mais surtout tiendra un rôle d'assistante, notamment dans le choix des interprètes. On la retrouvera comme actrice en 1973 dans *Romain Kalbris*, un téléfilm en deux parties d'Yves-André Hubert, diffusé sur la deuxième chaîne les 18 et 25 avril. On peut penser qu'il s'agit de la suite d'un projet envisagé en 1968 par Claude Santelli, selon une note manuscrite conservée dans les archives de la famille. Yves-André Hubert a réalisé plusieurs adaptations pour le « Théâtre de la Jeunesse », et l'esthétique de ce *Romain Kalbris* ainsi que le profil des comédiens sont tout à fait dans le même esprit.

En ce qui concerne *Sans famille*, d'autres noms ont bénéficié d'un plus grand prestige. En premier lieu, Jean-Louis Roncoroni, qui signe l'adaptation. Il a collaboré avec Jean Anouilh, aujourd'hui oublié alors qu'il a connu un succès éclatant. Plusieurs, dans l'entourage de Santelli, l'ont côtoyé. Santelli lui-même réalisera en 1998 pour l'émission « Un siècle d'écrivains » un film, *Jean Anouilh ou l'homme libre*. Roncoroni a remporté quelques succès au théâtre, et une de ses pièces, *Le Tir Clara*, a été mise en scène en 1957 par Jean-Louis Barrault ; trois femmes, la mère et ses deux filles, y tiennent une baraque foraine de tir. La pièce a été adaptée à la télévision par Michel Mitrani en 1960 et a été rejouée en 2012 par le Théâtre sous la dent, qui précise alors : « Jean-Louis Roncoroni à travers ses autres pièces, manifeste un grand intérêt

---

<sup>2</sup> Cette interview est consultable sur le site de l'INA.

pour le monde des forains, des gens du voyage ». Il était donc bien placé pour mettre en scène les aventures de Rémi et de Vitalis.

Roncoroni avait déjà collaboré au « Théâtre de la Jeunesse » avec des adaptations de Pouchkine (*Dobrovsky* et *La Fille du capitaine*), de Stevenson (*Les Aventures de David Balfour*) et de Gogol (*Tarass Bulba*), toutes réalisées par Alain Boudet, qui a également réalisé les trois dramatiques tirées des *Misérables*. Il faut noter que *Sans famille* et *Les Misérables* se retrouvent facilement dans les mêmes entreprises cinématographiques, et notamment dans celles de Georges Monca. Malot avait été un des rares partisans de Hugo au moment des *Misérables*, et on peut voir des points communs entre Rémi et Gavroche ou Cosette.

La réalisation est de Yannick Andréi, dont ce sera la seule collaboration à l'émission. Bien qu'il ait beaucoup travaillé pour la télévision, cet ancien assistant de Jean-Pierre Melville présente un profil assez différent du reste de l'équipe, sans que cela se ressente dans l'esthétique du film. Le générique entier, avec notamment la liste des acteurs, ne vient qu'à la fin. On note que c'est Lily Laskine qui joue de la harpe. Elle bénéficie alors d'une grande renommée, et son interprétation du *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart avec l'orchestre de Jean-François Paillard est le disque classique le plus vendu de l'histoire phonographique française. Quant aux animaux, ils viennent du cirque Rancy, un nom prestigieux dans le monde des forains. Pensons que Claude Santelli mourra blessé par un éléphant du cirque Gruss (non moins célèbre), alors qu'il mettait la dernière touche à un spectacle, une sorte d'opéra-cirque sur le thème de *La Flûte enchantée* de Mozart.

C'est Michel Vitold qui interprète Vitalis. Il a joué dans des pièces d'Anouilh, de Sartre et de Cocteau, et il était aux côtés de Jean Vilar pour le 1<sup>er</sup> festival d'Avignon en 1948, festival auquel il participera plus d'une fois. Le rôle de Vitalis est suffisamment imposant pour que de grands acteurs aient tenu à l'interpréter, Vany Marcoux, Gino Cervi, Pierre Richard, et dernièrement Daniel Auteuil. Quant à François Chaumette, ici M. Milligan, il a été également un compagnon de Jean Vilar, mais il s'est fait connaître pour ses rôles de méchant à la télévision, notamment dans *Belphégor*, une mini-série donnée précisément en cette même année 1965.

Andrée Tainsy, Mère Barberin, et Marcel Pérès, père Barberin, sont de grands acteurs de seconds rôles, vus dans de nombreux films, dont la présence contribue à donner une coloration familière à celui-ci. L'allure simple, rustique, d'Andrée Tainsy, est assez trompeuse puisqu'elle a été secrétaire des *Lettres françaises* durant la seconde guerre mondiale et qu'elle a beaucoup joué au théâtre, aussi bien à la Comédie française que sur les scènes décentralisées (Théâtre de la Commune à Aubervilliers, Théâtre National de Strasbourg, etc.). Au moment où elle joue Mère Barberin, elle a 55 ans, ce qui en fait plus une grand-mère qu'une maman, d'autant qu'elle n'a jamais eu un physique de jeune première. Précisément, dans la page qui lui est consacrée

sur le site « L'Encinémathèque », un encart la range parmi celles qui ont incarné « des bonnes, des concierges, des vieilles dames, des infirmières, des gouvernantes, des cuisinières, et même des bonnes sœurs. Petites mamies douces ou à fort tempérament, malicieuses ou indulgentes, mamies gâteaux ou Taties Danielle, elles ont indéniablement marqué nos esprits [...] Elles nous auront tout à tour rappelé nos propres grands-mères... » Pourtant, en 2000, trois ans avant sa mort, elle jouera un rôle beaucoup plus noir et ambigu dans *Sous le sable* de François Ozon.

Hector Malot ne précise pas l'âge de Mère Barberin, mais les films tendent à en faire une grand-mère, ce qui évite la compétition avec Mme Milligan, plus jeune, plus élégante. En 1981, dans la série télévisée de Jacques Ertaud, Yvette Etiévant a soixante ans (c'est, semble-t-il, son dernier rôle). Le seul à en faire une jeune et jolie femme est en 2018 Antoine Blossier, qui s'inscrit dans une perspective plus contemporaine privilégiant la mère de cœur plutôt que la mère « biologique ». Sa mère Barberin, Ludivine Sagnier (née en 1979, elle a 38 ans), est lumineuse, tandis que le rôle de Mme Milligan est extrêmement réduit, divisé en deux puisque la dame rencontrée sur le canal du Midi devient une certaine madame Harper, interprétée par Virginie Ledoyen. Séduisante mais plutôt froide, elle est uniquement préoccupée de la santé de sa fille (qui se substitue à Arthur, le frère de Rémi). Mme Milligan n'intervient que très fugacement, à la fin du film. Elle est jouée par Zoe Boyle, connue pour le rôle de Lavinia Swire dans la célèbre série *Downton Abbey*, qui raconte le destin de la famille Crawley, riche propriétaire d'un grand domaine dans la campagne anglaise au début du XXe siècle. Fort jolie, évanescence, elle est très jeune puisqu'elle est née en 1989 et qu'en 2017, au moment du tournage, elle avait donc 28 ans tandis que Maleaume Paquin, Rémi, en avait 12. Elle l'aurait donc eu à 16 ans. En fait elle est à peine aperçue, si bien que son nom n'apparaît même pas sur les sites présentant le film.

Marcel Pérès, qui joue Barberin dans la dramatique de Santelli, a connu lui-même le théâtre ambulant, et il a joué dans une quantité phénoménale de films et de pièces, que ce soit *Quai des brumes*, *La Bête humaine*, *Le jour se lève*, *Goupi Mains rouges*, *Maigret et l'affaire Saint Fiacre*, *Hôtel du Nord*, *L'Assassinat du père Noël*, etc. Il est l'homme bourru par excellence, finalement rassurant par cette présence continue qui tisse un lien entre une multitude d'œuvres diverses mais constituant un cinéma français populaire. Dans certaines de ces œuvres, comme *Goupi Mains rouges*, on trouvait aussi Blanchette Brunoy, qui joue ici Mme Milligan, une actrice qui a rencontré le succès mais qui est alors un peu en fin de course puisqu'elle a encore joué en 1964 dans un film de Cayatte et un de Clouzot mais qu'on ne la reverra plus au cinéma avant 1985. Elle a ici tout juste 50 ans, ce qui en fait une mère assez âgée (elle aurait eu son fils à 38 ans), incarnant une forme de douceur qui convenait fort bien au « Théâtre de la jeunesse » mais sans doute beaucoup moins à un cinéma en quête de personnalités plus affirmées. Dans la série de Jacques Ertaud, Petula Clark aura le même âge.

Bernard Jeantet, qui interprète Rémi, est né en 1953. Il jouera dans un certain nombre de feuilletons télévisés, et plus inattendu, dans *Histoire d'O*, mais ne trouvera plus de rôle important et sa carrière se termine en 1970, loin de la longévité des autres comédiens. C'est son frère, Patrick Jeantet, qui interprétera Jean-Paul Choppart dans le « Théâtre de la jeunesse ».

### *Une « dramatique »*

Ces œuvres sont pour la jeunesse mais d'abord et surtout pour un public familial. Dans l'interview de Pierre Sainderichin, Santelli évoque 5 à 7 millions de spectateurs potentiels, parmi eux les enfants et ceux qui ont gardé leur âme d'enfant. Elles relèvent d'une littérature dite « populaire », *crossover* à tous égards, c'est-à-dire pouvant convenir aux enfants et aux adultes, mais aussi à des spectateurs cultivés, même si ces derniers ne fréquentent guère la télévision. Et les « dramatiques » du « Théâtre de la jeunesse » ne se distinguent pas esthétiquement des autres dramatiques proposées par les mêmes adaptateurs et réalisateurs. Ainsi en 1967 Roncoroni et Boudet proposeront-ils *Eugénie Grandet* de Balzac, qui figure alors en « Bibliothèque verte ». Il n'existe pas une esthétique « jeune » comme aujourd'hui, et le style de *Sans famille* peut être comparé à celui de *Sarn*, d'après Mary Webb, que Santelli dirigera lui-même en 1968.

Les adaptations de *Sans famille* ne sont pas rares et prêtent donc à comparaison. Le roman d'Hector Malot est particulièrement long, on peut même dire qu'il est fait de plusieurs romans qui peuvent avoir leur autonomie, et la question est donc toujours de savoir ce que le film ou le téléfilm a retenu ou écarté, sachant que ces choix dépendent en grande partie de leur durée. Ainsi, on serait heureux de voir ce qui est resté du roman dans le premier film de Monca, cantonné à 6 minutes en raison des contraintes techniques de l'époque. Le *Sans famille* du « Théâtre de la Jeunesse » est composé de deux parties d'une heure environ, la seconde étant légèrement plus longue mais incluant un résumé assez copieux de la première. Les grands épisodes du roman sont conservés, sauf celui de la mine, qui est le plus souvent sacrifié tant il présente une forte autonomie. On la trouvera en revanche dans la mini-série de Jacques Ertaud, dont elle constitue un des passages les plus spectaculaires. Mais cette adaptation, en trois épisodes de 90 minutes, est d'une ampleur qui permet davantage de conserver l'allure du roman.

Le projet de départ est paradoxal si l'on pense que ce film se réclamant du théâtre part d'un roman qui privilégie l'errance. Les spécialistes du théâtre ont développé la notion d'« épicité », notamment dans la ligne de Brecht, dont la dramatisation entretient des liens forts avec le narratif. Cet *episches Theater* (théâtre épique) introduit un narrateur qui apporte une vision plus proche de l'épopée, tout en créant un effet de distanciation. À l'évidence, ce dernier effet n'est recherché ni par Malot ni par Santelli, même si celui-ci est rattaché à l'école dite des Buttes Chaumont, sous influence de réalisateurs

communistes, et s'il a fait partie des « Comédiens du peuple ». Soutenus par l'association France URSS et par « Peuple et Culture », ces comédiens ont joué en 1950 une pièce russe, *L'Île de la paix*, dans une perspective de lutte contre la constitution de la Communauté européenne de défense<sup>3</sup>. Proche donc au départ de l'« agit prop » révolutionnaire, Santelli a évolué vers des positions républicaines incarnées par l'école élémentaire et la culture qui lui est associée.

D'autre part, le voyage est nécessairement lié à des haltes, et ces haltes sont propices à des « scènes », que l'on trouve dans tous les grands romans d'itinérance, que ce soit *Don Quichotte*, *Wilhelm Meister* ou, plus près de nous, *Kim* de Rudyard Kipling. La cour d'une auberge, une place dans une ville peuvent facilement constituer un espace de représentation théâtrale. Si l'on observe le déroulement du film, celui-ci est effectivement composé de scènes qui sont souvent plus développées que dans le roman et qui sont réunies par le fil conducteur des personnages sur la route, vus comme en ombres chinoises. Ces moments de liaison apparaissent assez vagues, la route ou le fleuve se suffisent à eux-mêmes pour marquer le cheminement, et ils sont redoublés par la harpe puis par le violon jouant une musique assez mélancolique et presque toujours la même. Le budget limité d'une telle dramatique conduisait à ce type de subterfuge qui se révèle d'une grande intensité émotionnelle.

Cette route, ce fleuve, sont aussi à l'unisson de la voix du narrateur. Comme dans le roman, le récit est à la première personne, mais ce « je » ne s'exprime directement qu'en de rares occasions, et notamment au tout début. Ce début pourrait du reste laisser croire à une adaptation très littéraire, en voix *off*. Le film commence en effet sur l'image fixe d'une chaumière et l'on entend cette voix nostalgique d'un homme qui revient sur les lieux de son enfance et qu'on ne voit pas tout d'abord, voix accompagnée par la musique d'une harpe : « Cette chaumière isolée, cette misérable bâtisse à la merci des vents, c'est la maison où longtemps j'ai cru que j'étais né. C'est la maison dont encore enfant je suis parti pour une longue suite d'aventures ». Ce texte, qui n'est pas l'incipit du roman, est plus emphatique que celui de Malot. Cet homme apparaît ensuite mais on ne verra pas son visage, c'est plutôt une silhouette appuyée sur une canne. Le narrateur est à la fois montré et caché, il fait remonter ses « aventures » : « la lente remontée de mes souvenirs d'enfance m'envahit [...] et toujours, toujours cette évocation commence par cet appel de mère Barberin ».

La première scène s'ouvre sur ce nom, « Rémi ! », lancé par la voix d'une femme qui entre dans la pièce de cette chaumière. Le point de vue a donc changé, nous sommes nous-mêmes au fond de cette pièce, face à la porte d'entrée. Cette première scène traduit le souci d'une écriture filmique particulière, donnant de l'importance aux situations vécues directement. C'est

---

<sup>3</sup> Patricia Devaux, « Le théâtre communiste durant la Guerre froide », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1997, 44-1, p. 86-108.

le nom du personnage ainsi donné au spectateur ; c'est un *travelling* qui fait traverser la pièce jusque vers un escalier, et Rémi, qui entre par une porte, les deux personnages revenant ensuite en arrière sans plan de coupe et Rémi s'asseyant à la table.

Les premières images du téléfilm de Jacques Ertaud adopteront le même procédé, mais c'est Rémi qui vient vers nous en courant, dans la campagne, et qui appelle « maman ». Il monte vers nous, ce qui permet de découvrir le paysage en contrebas. Puis c'est une scène de fanage sur une chanson guillerette de Charles Trénet et Rémi qui continue de courir pour trouver « maman » : « Y a un bonhomme qui te cherche » (il vient annoncer l'accident de Barberin). Dans les deux cas, c'est toute la différence avec le roman, qui commence par nous exposer la situation, et dont le passage obligatoire par le langage est à même d'introduire une forme de rêverie que l'image ne peut produire. Ainsi l'incipit, « Je suis un enfant trouvé », a fait beaucoup rêver de lecteurs, comme François Mauriac ou Boris Cyrulnik. « Je rentre aujourd'hui dans *Sans famille* comme dans une maison où j'ai longtemps vécu [...] Ce livre est beau puisqu'il m'a fait pleurer », écrit Mauriac dans *le Figaro littéraire* du 20 septembre 1958<sup>4</sup>. Et pour Cyrulnik, « L'enfant rêve le monde avant de le comprendre. Quand on a été blessé dans l'enfance, pour se remettre à vivre on doit d'abord se forger une identité narrative, s'inventer des scénarios, se construire des récits. Je me suis, pour ma part, identifié à de nombreux héros [...] Rémi, le héros du roman d'Hector Malot, *Sans famille*, était fait du même sang que le mien »<sup>5</sup>. Quant à la phrase « Jamais je ne me couchais dans mon lit sans qu'une femme vint m'embrasser », elle est comme un « plagiat par anticipation » du commencement de *A la recherche du temps perdu*.

Le commencement, chez Malot, c'est aussi, selon le modèle du roman réaliste, l'arrière-plan géographique, l'évocation du lieu, ici Chavanon, un des villages les plus pauvres du centre de la France ; ce sont des considérations topographiques et agronomiques, la pauvreté du sol, les *brandes*, un terme qui semble venir de *La Mare au diable* de George Sand ; c'est un ruisseau sans nom qui va se perdre dans les eaux d'un affluent de la Loire. À quoi succède la nouvelle de l'accident du père Barberin, tailleur de pierres parti à Paris depuis huit ans. Puis la vente de la vache pour payer les frais du procès, et un développement sur l'importance de la vache dans l'économie paysanne : « Ceux-là seuls qui ont vécu à la campagne avec les paysans savent ce qu'il y a de détresses et de douleurs dans ces trois mots : 'vendre la vache' ». Ce propos à valeur gnomique, relevant de l'aphorisme ou de la sentence, exprime à la fois une morale et un savoir extra-romanesques, dont certes le narrateur peut être muni, mais qui passerait moins bien sous cette forme dans un langage

---

<sup>4</sup> Recueilli dans *Nouveaux Mémoires intérieurs*, 1965, p. 298-301 de l'édition *Mémoires intérieurs/ Nouveaux mémoires intérieurs*, Flammarion, 1985.

<sup>5</sup> *Ivres paradis, bonheurs héroïques*, Odile Jacob, 2016.

qui se veut cinématographique.

Mais il reste la scène des crêpes : plus de lait, plus de beurre, et donc pas de crêpes pour le mardi gras si l'amour de mère Barberin ne l'avait conduite à emprunter ce qu'il faut pour pouvoir en faire. Cette scène des crêpes, violemment interrompue par le retour de Barberin, estropié pour la vie, est sans doute la plus célèbre du roman et la plus incontournable. On n'imagine pas une adaptation qui ne la retienne pas. C'est précisément cette scène qui d'emblée nous instruit de la méthode retenue. En effet, rien ne reste de l'exposé initial du roman. Simplement, à l'appel de mère Barberin, Rémi, qui a visiblement pleuré, répond « J'étais à l'étable », et nous apprenons par le dialogue que la vache a été vendue. Il y a bien là quelque chose de spécifiquement théâtral, et la scène est dramatisée, d'abord dans les échanges sur leur pauvreté (« nous avons toujours été pauvres », dit mère Barberin), ensuite avec la surprise préparée par mère Barberin qui ouvre le buffet d'une manière théâtrale précisément : de la farine, des œufs, du lait, du beurre ». Et qu'est-ce que l'on fait avec cela ?

Dans un article sur le choix du répertoire du Théâtre de la jeunesse, Sabine Chalvon-Demersay évoque un projet d'adaptation du *Petit Chose*, que Santelli a refusé parce que celui-ci était trop proche du texte littéraire et ne tenait pas compte des contraintes télévisuelles : « En effet, l'essentiel de l'adaptation consiste en un récit off, une lecture du texte de Daudet, pour laquelle l'adaptateur propose, dans la colonne de gauche, une illustration quasi littéraire qui ne tient aucun compte des moyens dont pourrait disposer une émission de ce genre. C'est une conception de cinéma riche, pour ce qui est du nombre de lieux, de personnages, et pour la multiplicité à l'infini des petites scènes successives ; mais c'est en réalité une conception pauvre et d'esprit radiophonique qui tend, au nom d'une fidélité discutable à la lettre du texte, à supprimer tout vrai travail de construction et d'adaptation dramatique. (28 août 1962) »<sup>6</sup>.

Ainsi, tout le téléfilm peut être analysé au prisme de ces scènes. Pour n'en citer que quelques-unes, la deuxième s'ouvre brusquement par l'entrée d'un homme, qui... ouvre la porte, vu de dos, face aux deux personnages, figés, et l'exclamation de la mère Barberin : « Barberin ! » Le point de vue est à l'inverse du précédent, et les deux moments se font écho avec tout un jeu de ressemblances et de différences qui témoigne de la recherche d'une écriture filmique. Dans le roman, une autre scène mémorable suit cet instant, celle de l'auberge, où Vitalis « achète » Rémi, et que l'on peut rapprocher de celle des *Misérables*, quand Jan Valjean « achète » Cosette. Cette scène peut être l'occasion d'un pittoresque, comme dans le récent film d'Antoine Blossier, où tout le village assiste à l'événement. Ici, pour d'évidentes raisons d'économie, la rencontre avec Vitalis se déroule dans la chaumière elle-même. Du coup,

---

<sup>6</sup> Sabine Chalvon-Demersay, « La fin des privilèges ? » Le choix du répertoire du Théâtre de la jeunesse de Claude Santelli », *Sociétés & Représentations* n°39, 2015.



c'est encore un exercice d'écriture cinématographique qui repose de la même façon sur l'économie et l'ellipse. La télévision est alors un cinéma pauvre, comme Jerzy Grotowski a parlé de théâtre pauvre<sup>7</sup>. La conversation commence immédiatement par les paroles de l'inconnu, que l'on voit assis : « c'est cet enfant-là qui vous gêne ? » Et curieusement, le marchandage de la vache, que le souci d'économie a interdit de montrer, trouve comme sa place ici avec la transaction autour de Rémi, développée comme dans une comédie. Rémi est palpé comme cette vache l'était par le maquignon ; « Au cabaret, vous m'avez parlé d'un garçon solide » ... « justement... regardez ces jambes, si c'est droit ».

De même, à Ussel le premier spectacle est beaucoup plus détaillé que dans le roman, notamment la saynète « Le plus bête des deux n'est pas celui qu'on pense », où joue Rémi, qui ne sait rien faire et qui interprète son propre rôle de benêt. Le boniment de Vitalis est lui aussi développé et peut rappeler celui du marquis de La Galoche dans les *Mésaventures de Jean-Paul Choppard* de Louis Desnoyers, qui sera réalisé en 1968 par Michel Subiela, avec une mise en scène d'Yves-André Hubert. Une autre saynète où Joli Cœur joue le rôle d'un général anglais de l'armée des Indes donne aussi l'occasion d'un acte théâtral, et Rémi doit y lire un panneau, ce qu'il ne peut faire car il avoue ne pas savoir déchiffrer.

L'art du téléfilm est donc de alternativement de suggérer, de concentrer (fusionner plusieurs scènes différentes) mais aussi d'expanser des moments qui présentent un intérêt dramatique propre et qui peuvent se dérouler sur place. Il s'agit aussi de ne pas donner des explications mais de faire comprendre, ce qui suppose du spectateur un geste de lecture spécifique puisqu'il doit établir un lien entre les scènes. Ainsi après une altercation avec un gendarme, Vitalis est condamné à deux mois de prison. Tout ceci n'est pas raconté, mais on voit Vitalis prendre congé de Rémi et l'on en déduit qu'il va être enfermé, Rémi se retrouvant seul avec la petite troupe. D'une certaine façon, la dramatique ainsi conçue est donc aussi un apprentissage de la lecture, au sens donné par des théoriciens comme Iser et Eco, qui insistent sur le fait que le texte ne dit pas tout, qu'il est fait aussi de blancs, de « Leerstelle »<sup>8</sup>, et qu'il requiert la coopération du lecteur<sup>9</sup>.

### ***Le Tour de la France de William Magnin et de Claude Santelli***

Le cheminement de Claude Santelli sur cette question ressort davantage si on compare son adaptation de *Sans famille* avec celle qu'il avait

---

<sup>7</sup> *Vers un théâtre pauvre*, Prague, 1<sup>er</sup> Symposium international de scénographie - Interscena, 1966.

<sup>8</sup> Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, W. Fink, 1976. / *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1976 / *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

faite précédemment du *Tour de la France par deux enfants*<sup>10</sup>. Cette référence est essentielle à plusieurs points de vue. Tout d'abord le manuel de G. Bruno et le roman d'Hector Malot sont contemporains et partent d'un même projet d'instruction aboutissant à des résultats fort différents. Ensuite le feuilleton de Santelli est un des tout premiers qui ait été produit par la télévision à l'intention de la jeunesse : 39 épisodes de 26 minutes, en noir et blanc, réalisés par William Magnin et diffusés à partir du 3 novembre 1957 sur RTF Télévision. Il transpose l'histoire dans la France de l'après-guerre, et comme il s'agit d'une co-production franco-canadienne, les deux garçons, André et Julien, sont canadiens et débarquent en France à la recherche de leur oncle<sup>11</sup>.

Ce feuilleton s'adresse à un public populaire car les élites cultivées méprisent alors le médium télévision. Dans un entretien avec Pierre Tchernia, Claude Santelli déclare que ce sont les mineurs du Nord qui achètent la télévision, à crédit : « On nous disait volontiers : vous savez que vous travaillez pour les mineurs du Nord »<sup>12</sup>. De son côté, Magnin insiste sur la conjonction entre détente et instruction, s'inscrivant ainsi dans la tradition « Éducation et Récréation ». Mais comme ce projet est franco-canadien, les partenaires canadiens réclament plus d'aventures et moins de documentaires<sup>13</sup>.

« Alors c'était vraiment l'époque des pionniers, c'est-à-dire qu'on est parti là-dedans on peut dire presque sans préparation. Je faisais le scénario, l'adaptation à Paris et comme je n'avais pas le temps de faire un repérage, comme je n'avais même pas le temps de faire un tour de la France avant, parce qu'il fallait tourner le mois prochain, je faisais ça avec le guide Michelin. C'est-à-dire que j'avais le livre, j'avais quelques idées et j'avais le guide Michelin. Et quand j'ouvrais sur une ville que je ne connaissais pas, sur Toulouse par exemple, je voyais qu'à Toulouse il y avait une place qui avait l'air intéressante et je situais une scène sur la place. Et puis quand ils arrivaient là-bas, ils arrivaient naturellement le jour du marché à Toulouse. [...] Et alors, par-dessus le marché, on tournait en muet pour simplifier les choses, avec un matériel très léger. Tout était muet avec un commentaire par derrière. Sauf, on me permettait, dans chaque épisode de vingt-cinq minutes, deux scènes parlantes de trois minutes. C'est un

---

<sup>10</sup> Il n'est pas le seul auteur de cette adaptation, dont certains éléments ont été rédigés par William Magnin et par Michèle Angot.

<sup>11</sup> Cf Aline Garin, *Le Tour de la France par deux enfants de G. Bruno et ses adaptations cinématographiques et télévisuelles*, mémoire de master, université de Lyon/ENSSIB, 2014, et « *Le Tour de la France par deux enfants (1957-1958)*, une expérience pour la télévision française », idem, 2015.

<sup>12</sup> « Inventer la télévision : entretien de Pierre Tchernia et Claude Santelli avec Michèle Cotta », dans Jérôme Bourdon, Agnès Chauveau, Francis Denel, et al., *La Grande aventure du petit écran : la télévision française 1935-1975*, p. 14.

<sup>13</sup> Myriam Tsikounas, « *Le Tour de la France par deux enfants* : enjeux et contraintes du premier "télé-feuilleton" franco-canadien », dans *Jean d'Arcy (1913-1983) : penser la communication au XXe siècle*, sous la direction de Marie-Françoise Lévy, p. 171. p. 178-179.

merveilleux exercice pour un auteur de combiner les séquences muettes...<sup>14</sup>

Sur ce film tourné en muet est plaqué un commentaire tenu par ce que l'on nomme la voix *over*, une voix qui est hors récit, au-dessus du récit, qui n'est pas incarnée physiquement à l'image mais qui n'a pas non plus d'existence hors de l'image, à la différence de la voix *off*, celle d'un personnage que l'on entend hors-champ. Cette voix *over* est assurée par Jean Topart mais aussi, occasionnellement, par Claude Santelli, qui n'est pas crédité pour cette tâche et qui sera le narrateur dans le disque tiré du film par André Salée aux éditions Président, intitulé *Le Tour de la France par deux enfants : du Havre à Grenoble*.

Le prologue du tout premier épisode fournit des explications et une mise en contexte du livre *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. Sur des dessins humoristiques, la voix *over* nous explique qu'il s'agit d'un livre pour enfants, lu par des générations de parents. Chacun des autres épisodes commencera par un résumé, et des dessins illustrent les aventures d'André et Julien. La voix nous donne aussi la maxime du jour, comme dans le livre, avec un dessin l'illustrant. Non seulement le modèle du livre reste très présent, mais aussi celui de l'école. Cette voix d'au-dessus, cette « voix de Dieu », est une voix balzacienne, et Balzac se voulait « instituteur ». Elle nous guide, nous dirige : « quelques heures plus tard... » « le lendemain matin... » Cette façon de faire est celle que Santelli récusera par la suite et qu'on ne trouvera plus dans son *Sans famille*. C'est une facilité, mais dont on peut jouer avec des interpellations au lecteur, des clins d'œil : « On dirait même qu'il [Mr Gertal] fait exprès des détours pour traverser dans la journée le plus grand nombre de villages possible ». Elle nous donne aussi de fausses suppositions : « Cette table dressée signifie à n'en pas douter que l'oncle est retrouvé ». En fait, non.

On peut donc penser que Santelli marque déjà sa distance avec cette forme qui ne s'est pas libérée du livre. Mais lui-même, outre le disque déjà évoqué, publiera en 1960 *Deux enfants à travers la France*, avec des illustrations de Jean Reschofsky, dans la collection « Idéal-bibliothèque » de Hachette. Curieusement, la page de couverture fait plutôt penser à une déclinaison de *Sans famille* que du livre de Bruno : on y voit deux enfants sur la route, dont un avec une guitare, et accompagnés d'un chien. Aline Magnin, qui en a fait l'analyse, conclut qu'il s'agit maintenant d'un roman d'aventures, fort éloigné du projet de G. Bruno.

---

<sup>14</sup> *Les Yeux et la mémoire* : Claude Santelli, produit par l'Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF). Cet entretien avec Claude Santelli n'a pas été diffusé et date de 1968.

### ***Conclusion : un instituteur d'un nouveau genre***

On sait que les pionniers de la télévision ont d'abord vu celle-ci comme un nouveau médium éducatif, au service de l'éducation populaire. Cette éducation ne porte pas tant sur des savoirs d'ordre encyclopédique que sur l'initiation à une culture lettrée où le récit romanesque et le théâtre occupent une place éminente. Homme du livre, Claude Santelli accorde une grande importance à cette image qui fut longtemps décriée dans les milieux enseignants, comme le fut du reste le romanesque. De ce point de vue, *Sans famille* réunit tous les traits requis pour une entreprise à la fois innovante et inscrite dans une modernité raisonnable, sans rupture avec les modèles de l'école mais allant bien au-delà de l'école, modèle qui devait voir sa fin avec les événements de 1968 et un nouveau modèle de jeunesse. Ce n'est pas un hasard si le « Théâtre de la jeunesse » s'interrompt à cette date. Sanction contre un réalisateur qui a mené la contestation, cette mesure acte davantage encore l'achèvement d'un certain cycle républicain.