

DU BRUIT MUSICAL POUR REPENSER L'ESTHÉTIQUE HUGOLIENNE DANS *LES MISÉRABLES* DE TOM HOOPER**MUSICAL NOISE TO RETHINK THE HUGOLIAN AESTHETICS IN TOM HOOPER'S *LES MISÉRABLES*****Sabrina ZOUAGUI**Université de Bejaia, Algérie. sabrina.zouagui@univ-bejaia.dz**Résumé**

Adapté du roman de Victor Hugo, le film musical *Les Misérables* de Tom Hooper repose sur des effets esthétiques qui transmettent des émotions paroxystiques au spectateur. Ainsi, en plus de ce grand foisonnement de registres littéraires comme l'épique, le comique, le grotesque, le lyrique, le tragique, etc., ce film présente une hybridité générique singulière qui le place à mi-chemin entre le film d'adaptation, la comédie musicale et l'opéra. Dans cet article il s'agit pour nous de réfléchir à la façon dont l'adaptation hollywoodienne de ce film a privilégié le spectacle au détriment de la simple histoire racontée, et ce en transcendant la seule dimension narrative du roman vers un déploiement des réflexions hugoliennes d'ordre politique, historique, religieux, philosophique, sociologique, psychologique, etc. Ainsi, la grandeur démesurée qui imprègne ce film, ses personnages, ses musiques et ses chants, est accentuée par deux éléments principaux : d'abord l'enchevêtrement des registres littéraires qui a conféré au film une grande densité thématique et émotionnelle. Par besoin de concision nous nous sommes limitée à l'analyse poétique de trois registres : l'épique, le comique et le grotesque. Ensuite nous avons mis en lumière le travail d'amplification esthétique entrepris sur le plan formel : cela consiste en la mobilisation des ressources cinématographiques propres à la comédie musicale, à l'opéra et à des techniques musicales comme la polyphonie, la superposition des voix et l'imbrication des chants. Ainsi, contrairement aux autres adaptations des *Misérables*, centrées uniquement sur les événements de l'histoire, ce spectaculaire travail sur le fond et la forme a réussi à se réapproprier en la sublimant l'âme française de cette œuvre, et à offrir au spectateur une mise en scène frappante de la pensée hugolienne, une pensée d'ordre universel susceptible de toucher à toutes les sensibilités humaines, quelles que soient leurs appartenances géographiques ou culturelles.

Mots-clés : adaptation, film musical, cinéma, registres littéraires, polyphonie**Abstract**

Adapted from the novel by Victor Hugo, the musical film *Les Misérables* by Tom Hooper is based on aesthetic effects that transmit paroxysmal emotions to the viewer. In addition to this great abundance of literary registers such as the epic, the comic, the grotesque, the lyrical, the tragic, etc., this film presents a singular generic hybridity which places it halfway between the film adaptation, musical comedy and opera. In this article, we aim to reflect on the way in

which the Hollywood adaptation of this film favored spectacle to the detriment of the simple story told, and this by transcending the sole narrative dimension of the novel towards a deployment of Hugo's reflections of a political, historical, religious, philosophical, sociological, psychological nature. Thus, the disproportionate grandeur which permeates this film, its characters, its music and its songs, is emphasized by two main elements: first the tangle of literary registers which gave the film a great thematic and emotional density. For the sake of conciseness, we limited ourselves to the poetic analysis of three registers: the epic, the comic and the grotesque. Second we highlighted the work of aesthetic amplification undertaken on the formal level: this consists of the mobilization of cinematographic resources specific to musical comedy, opera and musical techniques such as polyphony, the superposition of voices and the interweaving of songs. Therefore, unlike other adaptations of *Les Misérables*, focused solely on the events of the story, this spectacular work on content and form has succeeded in reappropriating by sublimating the French soul of this work, and in offering the audience a striking presentation of Hugo's thought, a thought of a universal order capable of touching all human sensitivities, regardless of their geographical or cultural affiliations.

Keywords: adaptation, musical film, cinema, literary register, polyphony

Tom Hooper semble avoir concrétisé la célèbre sentence hugolienne, « *La musique, c'est du bruit qui pense* », avec son adaptation en film musical du célèbre roman de Victor Hugo, *Les Misérables* paru en 1862. En effet, qu'a-t-il fait si ce n'est repenser le Verbe hugolien dans une mise en scène musicale des plus inhabituelles ?

Les Misérables est un film musical américano-britannique de 158 minutes, sorti en 2012 et réalisé par le cinéaste britannique Tom Hooper. Il faut préciser que ce film a été conçu d'après une comédie musicale française jouée au théâtre depuis 1980. Mise en scène par Robert Hossein, sa musique a été conçue par Claude-Michel Schönberg et ses paroles écrites en français par Alain Boublil et Jean-Marc Natel. C'est sur la version anglaise du texte, conçue en 1985 par Herbert Kretzmer, que Hooper va s'appuyer pour la réalisation de son film.

Il va sans dire que porter à l'écran *Les Misérables* devient une véritable gageure car ce roman a déjà été adapté 32 fois au cinéma. C'est donc l'un des romans les plus revisités de l'histoire de la littérature française. Nous imaginons bien la rudesse de la tâche lorsque Hooper entreprend d'apporter une 33^{ème} adaptation à un roman aussi surexploité à l'écran. En effet, pour tout cinéaste qui s'engage dans cette entreprise périlleuse, l'innovation devient une règle, un devoir même, car les possibilités d'attirer le spectateur et de le surprendre deviennent minimales à mesure que se multiplie le nombre des adaptations. Quel intérêt de porter à l'écran le prestigieux roman de Hugo si c'est pour tomber dans le déjà-vu ? Il faut pour cela oser et sortir des sentiers battus, et Hooper l'a fait en réalisant un film hybride, à mi-chemin entre le film d'adaptation, la comédie musicale et l'opéra.

L'adaptation qui nous intéresse est d'ordre transculturel, ce sont les Américains qui s'emparent de l'œuvre de Hugo et la transforment en un spectacle musical grandiose dans la veine des productions du Music Hall de Broadway, avec des acteurs et actrices aux voix de

ténors et de sopranos, des décors somptueux, des costumes d'époque, une musique jouée par un grand orchestre symphonique et des chants d'opéra.

Notre objectif est d'abord de voir comment le cinéaste s'est réapproprié l'œuvre littéraire. Nous tenterons de comprendre comment l'aspect chanté a ajouté au roman une dimension esthétique qui en a décuplé l'intensité dramatique, et a permis de transcender la simple dimension narrative des autres adaptations¹ vers un déploiement des réflexions hugoliennes d'ordre politique, historique, religieux, philosophique, sociologique, psychologique, etc.

Tout lecteur passionné des *Misérables* et habitué au style hugolien sait que ce roman est bâti sur une alternance entre passages descriptifs, narratifs et dialogués d'un côté, et de l'autre de longs chapitres discursifs où l'auteur suspend les événements pour étaler ses idées et ses analyses. Or de ce roman fleuve de plus de 1400 pages, Hooper n'a tiré que 2 heures et 38 minutes de quelques épisodes marquants. Et pourtant nous l'avons trouvé dense, foisonnant et émotionnellement paroxystique. Chose que n'ont pas réussie les autres adaptations non-musicales² dans lesquelles les réalisateurs se sont contentés de simples séries ou films narratifs limités aux dialogues et aux événements. A notre sens, Hooper a su mieux qu'eux restituer la dimension colossale du roman, sa luxuriance thématique, sa richesse émotionnelle et intellectuelle.

Quand on parle des émotions on se place sur le terrain des registres littéraires. Et ce roman est tellement abondant en registres qu'il en ébranle la sensibilité du lecteur : celui-ci admire, méprise, rit, pleure, aime, rejette, se passionne, exècre, s'attendrit, s'apitoie. Dans le film aussi ces impacts affectifs agissent sur le pathos du spectateur. Ils sont même portés à leur point culminant avec l'adjonction de la musique, des chants, des voix, du jeu des acteurs. Il s'agit d'un large éventail de registres comme l'épique, le pathétique, le lyrique, le grotesque, le burlesque, le comique, le tragique. Nous nous intéresserons donc à la façon dont la théâtralisation, les paroles, les musiques, les mouvements de caméra, ont été exploités pour offrir au spectateur une mise en scène démesurée de la pensée hugolienne qui irradie à travers tout le film.

Pour ce faire nous allons mettre en avant deux éléments principaux : d'abord le foisonnement des registres littéraires et artistiques qui véhiculent la pensée hugolienne chacun à l'aide de ses procédés esthétiques. Nous limiterons notre étude à l'épique, le comique et le grotesque. Ensuite, nous exploiterons la notion de polyphonie musicale et vocale pour mettre en valeur la dramatisation intense du film par les techniques de superposition et d'imbrication des chants.

¹ Il ne s'agit pas pour nous de comparer le film de Hooper avec d'autres adaptations des *Misérables* au cinéma et à la télévision, surtout qu'elles sont très nombreuses et que nous ne les avons pas toutes vues. Mais nous avons pris soin de vérifier leur contenu sur des fiches techniques et de larges extraits publiés sur internet, et aucune de ces œuvres n'a investi les ressources du spectacle musical et de l'opéra.

² Citons donc les adaptations que nous avons vues avec respectivement : le réalisateur, l'année et l'acteur qui a joué le rôle de Jean Valjean : 1. La version de Raymond Bernard (1934) avec Harry Baur ; 2. La version de Lewis Milestone (1952) avec Michael Rennie ; 3. La version de Jean-Paul Le Chanois (1958) avec Jean Gabin ; 4. La version de Marcel Bluwal (1972) avec Georges Géret ; 5. La version de Glenn Jordan (1978) avec Richard Jordan ; 6. La version de Robert Hossein (1982) avec Lino Ventura ; 7. La version de Claude Lelouch (1995) avec Jean-Paul Belmondo ; 8. La version de Bille August (1998) avec Liam Neeson ; 9. La version de Josée Dayan (2000) avec Gérard Depardieu.

1. CONSIDERATIONS GLOBALES SUR UN FILM ORIGINAL

Avant d'entamer notre analyse, il est utile d'apporter quelques précisions sur ce film qui présente des singularités sur le plan formel.

1.1. De quoi s'agit-il dans ce film ?

Le film de Hooper est une sorte d'objet hybride qui sort de l'ordinaire. On y trouve un renouvellement du genre de l'opéra dont le cinéma s'empare. Il lui fait franchir les limites de la scène de théâtre et lui fait investir les grands espaces extérieurs et les studios hollywoodiens. Il y a bien ici un travail d'adaptation. C'est

une pratique de transposition d'une œuvre (texte ou image) d'un mode d'expression vers un autre. Ainsi comprise, et bien que ce soit son terrain privilégié, l'adaptation ne concerne pas seulement la littérature, mais l'ensemble des arts dont elle décroïsonne le territoire. (Aron, 2004 : 4)

Les critiques parlent également de transposition, notion reprise à Gérard Genette qui a théorisé l'hypertextualité comme « *toute relation unissant un texte B (...) hypertexte) à un texte A (...) hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* » (Genette, 1982 : 11). Parmi tous les modes de relations hypertextuelles qui peuvent s'établir entre les textes, l'adaptation de romans au cinéma relève de ce qu'il a appelé « transposition formelle en régime sérieux » dans le sens où Hooper ne touche pas à la signification de l'hypotexte mais uniquement à sa forme. Il s'agit d'une transmodalisation, ou changement de mode d'expression artistique. Ici on est passé du mode narratif vers le mode dramatique (Hossein), puis Hooper est passée vers le spectacle cinématographique.

Quant au contenu du film, il demeure conforme au roman malgré certaines entorses à la fidélité. Le cinéaste a tenu à garder une bonne proximité avec l'œuvre originelle, sa substance, ses événements et son univers culturel.

Loin d'être un simple roman narrant les tourments de personnages pris dans les soubresauts politiques et sociaux qui ont secoué la France sous la Restauration et au début de la Monarchie de Juillet, *Les Misérables* est une fresque historique du XIXe siècle, écrite sous le Second Empire par un Hugo opposant, exilé et révolté par la tyrannie de Napoléon III. Pour lui, une grande injustice a entaché le XIXe siècle, c'est ce coup d'Etat du 2 décembre 1851 qui a assassiné la République. Et cet affront demande réparation. D'où ce roman engagé où Hugo appelle de tous ses vœux un soulèvement populaire salutaire. Pour lui, le XIXe siècle ne peut être que révolutionnaire, et il le dit bien dans son *William Shakespeare* :

Le XIXe siècle a une mère auguste. La Révolution française. Il a ce sang énorme dans les veines. Il honore les génies, et au besoin, méconnus, il les salue, ignorés, il les constate, persécutés, il les venge, insultés, il les couronne, détrônés, il les replace sur leur piédestal. (HUGO, 2003 : 312)

Et en effet, l'esprit révolutionnaire de 1789 plane sur le roman et le film d'une façon marquante. Citons ce passage où Hugo salue l'éveil des consciences sous la Restauration en veillant à rappeler que l'émancipation du peuple se fit déjà quand ce dernier brûla la Bastille, symbole de siècles de servitude :

Sous la Restauration la nation s'était habituée à la discussion dans le calme, ce qui avait manqué à la République, (...) ce qui avait manqué à l'Empire. (...). La révolution

avait eu la parole sous Robespierre ; le canon avait eu la parole sous Bonaparte ; c'est sous Louis XVIII et Charles X que vint le tour de parole de l'intelligence. (...) On vit frissonner sur les cimes sereines la pure lumière des esprits. Spectacle magnifique, utile et charmant. (Hugo, 2000 : T2 : 299-300)³

A travers les destins individuels des personnages, Hooper tentera à son tour de retracer l'épopée de ce siècle et du peuple qui l'a façonné.

Sur le plan formel il s'agit d'un film musical que Francis Vanoye définit en ces termes :

L'appellation "film musical" désigne un ensemble de films dans lesquels la musique tient une place quantitativement importante. Elle ne se contente pas de créer une atmosphère ou de souligner une émotion : elle est au centre du film, participe directement à sa structuration et lui donne son sens. » (Vanoye, 1998 : 64)

Et selon la typologie des diverses façons d'allier musique et cinéma, notre film est plus proche de ce que Vanoye a appelé « opéra filmé », puisque

la musique préexiste au film. Il s'agit d'œuvres lyriques du répertoire classique ou contemporain. La partition musicale est indissociable du texte chanté. Par conséquent, elle fournit au film non seulement la musique, mais aussi son argument, son scénario, sa structure narrative. La musique est ininterrompue, elle est l'objet même du film. (Vanoye, 1998 : 64)

Et c'est exactement ce qu'a fait Tom Hooper qui, à partir de la comédie musicale de Robert Hossein, a produit une œuvre « libérée des contraintes scéniques et mise en scène dans tous types de décors, y compris en décors extérieurs. » (Vanoye, 1998 : 64)

1. 2. Une adaptation originale

Nous n'insisterons jamais assez là-dessus, adapter *Les Misérables* en mode musical au cinéma est une prouesse inédite. Et nous ne pensons pas exagérer si nous disons que l'écriture de Hugo est déjà musicale : très rythmée avec sa prédilection pour des figures de style dynamiques comme les antithèses, les oxymores, les gradations, les rythmes binaire ou ternaire. La transposition en film musical n'est, de ce fait, que justice rendue à l'écriture hugolienne qui fait rêver son lecteur par ses mots bien ciselés. Le cinéma n'est-il pas aussi une machine extraordinaire de fabrication du rêve et de la magie ?

Ce film s'inscrit sur le registre de l'inattendu. Les lecteurs des *Misérables* sont déroutés face à des personnages qui chantent tout le temps, ils sont habitués à cela dans des opéras sur scène théâtrale mais pas au cinéma.

Pour un spectateur qui n'a pas lu le roman, l'effet de la découverte le dispense du besoin de comparer avec un texte antérieur. Il découvre l'histoire, les personnages, les dialogues, les événements, et il vit pleinement les effets de surprise, de suspense, il vibre sous l'effet des rebondissements inconnus de lui. En revanche pour un spectateur qui a déjà lu le roman, l'enjeu diffère et il semble beaucoup plus difficile à satisfaire et à captiver que le précédent : il connaît déjà l'histoire et ses péripéties, il attend donc autre chose. De ce fait le metteur en

³ Puisque la version papier du roman que nous utilisons est composée de trois tomes, nous sommes dans l'obligation de faire précéder le numéro de la page par la précision, avec un T majuscule, du numéro du tome auquel nous nous référons.

scène relève le défi de le surprendre autrement. Ce qui est possible avec la puissance des moyens cinématographiques.

2. SPECTACLE ÉPIQUE

L'écriture du roman est dominée par un registre épique sur lequel les critiques littéraires font le consensus. Et nous retrouvons dans le film cette même charge épique qui lui confère sa dimension guerrière démesurée. Le registre épique

est caractérisé par la présence d'un style soutenu (longtemps appelé « héroïque »), une vision du monde où les héros exceptionnels décident du sort des groupes qu'ils représentent, ou l'intervention de forces irrationnelles et surhumaines (le destin, le sort...). (Aron, 2004 : 199)

Et en effet *Les Misérables*, roman et film, sont susceptibles de figurer dans la catégorie des œuvres héroïques où des personnages exceptionnels impulsent force et bravoure au soulèvement populaire de juin 1832 qui s'inscrit dans la continuité du 14 juillet 1789. Nous aborderons le registre épique à travers quelques scènes du film.

2. 1. Bataille inaugurale entre Jean Valjean et Javert

Le film s'ouvre sur une scène dantesque où on nous dépeint l'enfer du bagne, ses supplices et ses injustices. Certes les choses se passent sur une seule séquence : les forçats en train de tirer sur de grosses cordes pour redresser un navire dans la rade de Toulon. Mais le spectateur est en mesure de vivre leurs supplices à travers leurs chants de galériens éprouvés par de longues années d'emprisonnement :

*Pitié, pitié. C'est ta vie que tu traînes.
Pitié, pitié. Au boulet de ta chaîne.
On brûle, on crève. C'est l'enfer là-dedans.
Pitié, pitié. On en a pour 20 ans. (CD1, 00 : 01 :15)⁴*

Aussi chaque bagnard clame sa souffrance personnelle en se montrant déterminé à reconquérir sa liberté et à se venger d'une société injuste : « *Quand je serai libre, je me vengerai sans pitié.* » (CD1, 00 : 02 : 45).

Aussi le caractère épique de cette scène est assuré par la musique symphonique exécutée par un orchestre où dominent les tambours, les trompettes et un puissant jeu de violons, avec des chants assurés par des performances vocales puissantes de virilité et de détermination.

Cette scène est pour nous un prétexte pour livrer au spectateur un face à face hollywoodien entre les deux protagonistes du film : Jean Valjean, le forçat, et Javert, l'adjudant-garde-chiourme au bagne de Toulon. Ces derniers sont appréhendés sous le prisme de l'antithèse : le gentil et le méchant, le bon et la brute, le forçat et le geôlier, le malfrat et le policier, la victime de l'ordre social et le représentant de cet ordre, le justicier magnanime et le justicier zélé, le partisan d'un idéal chrétien utopiste et l'inconditionnel d'une justice humaine faillible.

Cet antagonisme est également renforcé par les angles de prise de vue : tandis que Jean Valjean a été filmé en plongée, technique que Vanoye explique comme suit :

La caméra peut être inclinée sur son axe vers le bas, on parle alors d'une plongée. Elle peut servir à décrire un paysage ou un décor devenu plus lisible vu du haut. Elle a aussi

⁴ Nous suivrons cette méthode pour indiquer les emplacements exacts des scènes étudiées : Le numéro du CD, 1 ou 2, puis les chiffres indiquant l'heure, les minutes et les secondes.

pour effet de diminuer, d'éliminer les verticales, ce qui peut provoquer l'impression d'amoindrissement, d'écrasement. » (Vanoye, 1998 : 112)

Et effectivement, cette technique nous a offert non seulement une vue d'ensemble de la rade de Toulon, mais, grâce au mouvement de la caméra avançant progressivement vers Jean Valjean, on a pu voir un forçat en état de soumission, diminué et anéanti par l'institution judiciaire qui lui a volé 19 ans de sa vie pour un morceau de pain volé.

Il en va tout autrement pour le personnage de Javert placé en haut d'une muraille élevée pour superviser le travail exécuté par les forçats se débattant au creux des vagues. La technique qui a servi à le filmer est la contre-plongée qui consiste à incliner la caméra vers le haut comme l'explique de Vanoye :

Dans le cas où l'on filme un personnage, l'utilisation d'une contre-plongée réduite le valorise, lui donne une impression de puissance. Au contraire, une accentuation de la contre-plongée confère une image négative au personnage. » (Vanoye, 1998 : 112)

Il est vrai que cette vision que nous avons de Javert à partir du bas accentue sa position de domination, et le mouvement rapide de la caméra avançant vers lui renforce son caractère redoutable qui ne va pas se démentir par la suite.

Cette scène se termine sur un dialogue tendu annonciateur de toute la suite du film. Cet échange de répliques haineuses achève de dresser le dualisme de ces deux personnages à travers des paroles et une musique qui portent la tension dramatique à son summum :

*J⁵ : Tu es un homme dangereux.
J. V. : J'ai volé une miche de pain. Pour nourrir l'enfant de ma sœur qui se mourait.
Nous crevions de faim.
J : Tu connaîtras encore la faim. Si tu n'apprends pas à respecter la loi.
J. V. : Je sais le prix de ces 19 années. Que la loi m'a volées.
J : 5 ans pour tes méfaits, le reste c'est pour avoir voulu fuir. Oui 24601 !
J. V. : Je m'appelle Jean Valjean !
J : Et moi Javert ! N'oublie pas mon nom. N'oublie jamais mon nom. 24601 ! (CD1,
00 : 03 : 59)*

Comme on le voit, tandis que Jean Valjean insiste sur son humanité en donnant ses nom et prénom, Javert persiste à le déshumaniser en remplaçant son nom par son matricule de bagnard. La puissance de cette scène est due au placement de la caméra en gros plan qui « *ne cadre que le visage et permet de lire tous les sentiments traduisant l'état intérieur du personnage.* » (Vanoye, 1998 : 113). Grâce à ce plan très rapproché on peut aisément percevoir chaque tremblement de lèvres, signe de colère, et chaque regard perçant dénotant l'attitude de défi et de détermination des deux personnages à aller, chacun, jusqu'au bout de son destin.

2.2. Le Peuple, de la misère à la résistance

Bien que le thème de la misère sociale soit présent dès le début du film, le peuple en souffrance ne fait son apparition qu'à la 66^{ème} minute du film : le réalisateur exécute un impressionnant travelling aérien avec une caméra qui domine la ville de Paris, en partant des tours de Notre Dame vues sur la scène précédente avec Javert, pour débarquer en pleine place

⁵ Nous désignons les personnages par leurs initiales.

de la Bastille que nous reconnaissons avec cet étrange monument dont Hugo dit qu'il n'existait plus au moment de l'écriture du roman. Il s'agit de l'Eléphant de la Bastille, habitation de Gavroche et de ses deux petits frères, qui en sortent justement pour aller rejoindre leur place habituelle dans les rues où s'entassaient des Français vivant dans le dénuement total.

Et nous assistons à partir de là à des mouvements de masses où des centaines de figurants chantant en chœur crient famine et interpellent les nantis qui leur tournent le dos. Le jeu des acteurs et leurs gestuelles sont édifiants à cet égard : ils se ruent sur les calèches luxueuses des riches, ils s'agglutinent à leurs portières dans une posture de supplication, les bras tendus les mains grandes ouvertes, les doigts élargis : « *Pitié. Voyez tous ces mendiants. Pitié. Faites preuve de bonté. Pitié. Les ordures jonchent les rues. Pitié, pitié. N'ignorez plus vos semblables.* » (CD 1, 01 : 06 : 12). Ce chant est, à quelques détails près, le même que celui entonné par les forçats au début du film. Des images de centaines de figurants affamés et en guenilles s'étalent sur le grand écran, et l'effet de réel est rehaussé par le maquillage, les peaux teintées d'un noir charbonneux figurant aussi bien la saleté que leur condition de prolétaires écrasés par une classe bourgeoise vorace.

Il est vrai que de telles images sont plutôt susceptibles de provoquer chez le spectateur pitié et compassion⁶. L'effet pathétique de ces scènes de souffrances s'en trouve à juste titre amplifié, voire exagéré. Cependant l'effet esthétique et sentimental de la pitié s'efface vite à la vue de la détermination affichée par ces hommes, femmes et enfants à reprendre leurs droits et à abattre le régime monarchique qui est responsable de leur misère.

Il est donc clair que le parti pris esthétique de Hugo et de Hooper est bien de mettre en valeur un peuple héroïque qui prend son destin en main et qui renaît de ses cendres depuis des décennies de déconvenues politiques, à commencer par 1793 jusqu'à la Monarchie de Juillet.

2.3. La barricade des révolutionnaires

La fresque populaire précédemment décrite débouche sur un coin de la place de la Bastille où des étudiants révoltés ont érigé une tribune publique pour leurs discours politiques enflammés. Ces étudiants ne sont autres que Marius, Enjolras, Courfeyac et leurs autres camarades de lutte qui entonnent à l'unisson avec le peuple ce chant passionné et enthousiaste où ils font le serment d'abattre la monarchie de Louis-Philippe d'Orléans :

*Ça va durer encore longtemps ? On veut un bout du gâteau !
Faudra qu'ils partagent un beau jour. Trop c'est trop !
C'est l'heure, c'est l'heure.
Où sont ceux qui nous dirigent ? Où est le roi ?
Un seul, le Général Lamarque est la voix de ceux qui n'en ont pas. (...)
Avec la colère qui monte, les repus vont payer !
Mort au roi ! La liberté pour tous !
On va bientôt dresser les barricades. (CD1, 01 : 08 : 50)*

⁶ A propos de cette notion de « compassion », un travail (cité en bibliographie) a été consacré à la compassion dans *Les Misérables* de Tom Hooper. Nous rejoignons son auteur Merli Plink sur cette lecture et nous comptons bien l'élargir vers d'autres registres qu'il n'a pas abordés.

Le spectateur est littéralement emporté par la fougue de ces étudiants dont les discours insurrectionnels convergent vers la décision de dresser cette barricade qui sera le terrain d'affrontements sanglants entre la volonté populaire et la tyrannie monarchique.

L'enterrement du Général Lamarque est l'étincelle qui va déclencher l'insurrection du 5 juin 1832. Ce général est une figure héroïque absente de la diégèse, mais présente dans les discours et les cœurs. Il est adulé du peuple et les insurgés s'identifient à lui.

La symbolique du corbillard est puissante : les funérailles, organisées de façon solennelle par le roi qui espère ainsi récupérer la mémoire du général, sont vite accaparées par les insurgés. Le peuple avait le devoir de se réapproprier la mémoire du général Lamarque, d'où cette scène saisissante où, défiant la garde royale escortant le convoi funèbre, les étudiants sautent sur le corbillard et Marius agite le drapeau rouge des insurgés.

C'est Enjolras qui entonne en premier l'hymne révolutionnaire que le peuple dédie au général en guise d'oraison funèbre. Il chante d'abord à voix basse, puis d'autres voix le suivent et reprennent le chant en un crescendo qui dénote une galvanisation unissant le peuple autour d'un même hymne. Le chant est scandé en chœur sur une musique martiale :

*Entendez-vous le peuple chanter ? C'est le chant des hommes en colère.
Le chant d'un peuple... qui veut se libérer de ses chaînes.
Si ton cœur bat aussi fort que les battements des tambours.
C'est que l'espoir existe encore. Le grand jour arrive. (CD 2, 00 : 18 : 15)*

Cette scène est magnifiée par une caméra qui filme de manière à dynamiser les actions en alternant entre, d'un côté des plans larges, qui offrent au spectateur une vue panoramique sur la place et les personnages qui la peuplent, et de l'autre des plans rapprochés qui permettent de saisir la détermination peinte sur les visages des insurgés. Sur le corbillard Marius et Enjolras endossent l'habit de guerriers et pointent leurs armes sur les soldats de la garde royale. Affichant une bravoure bien exprimée par un plan fixe appliqué sur eux, ils font face à la caméra qui semble sur le point de recevoir leurs balles. Puis arrivent la répression massive et les combats sanglants sur la barricade.

Une petite note ludique s'est cependant immiscée dans ces événements trop sérieux. Elle est apportée par Gavroche qui assume pour une large part le ton comique qui imprègne roman et film. Soulignons que, concernant le comique du personnage de Gavroche, le spectateur ne rit pas *de* lui mais il rit *avec* lui. Cela est dû à l'esprit plaisant de ce gamin, tout en provoquant le rire, était tout aussi admirable dans ses actions révolutionnaires, si bien que Hugo lui a consacré des lignes d'anthologie dans le chapitre relatant sa mort sur le champ de bataille :

*Le spectacle était épouvantable et charmant. Gavroche, fusillé, taquinait la fusillade. Il avait l'air de s'amuser beaucoup. (...) Il se couchait, puis se redressait s'effaçait dans un coin de porte, puis bondissait, disparaissait, reparaissait, se sauvait, revenait, ripostait à la mitraille par des pieds de nez, et cependant pillait les cartouches, vidait les gibernes et remplissait son panier. (...)
Une balle pourtant (...) finit par atteindre l'enfant feu follet. (...) un long filet de sang rayait son visage, il éleva ses deux bras en l'air (...) et se mit à chanter :*
*Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à...*

Il n'acheva point. Une seconde balle (...) l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler. (Hugo, 2000 : T3, 243)

Dans le film une complicité s'installe vite entre le spectateur et l'enfant dès son apparition au moment où il sortait du crâne de l'Eléphant de la Bastille.

Concernant le comique c'est

tout ce qui est cause de rire. Le terme est alors synonyme de ridicule et de risible. Mais la source du rire peut se trouver dans le sujet ou dans la forme (une matière sérieuse, voire triste, traitée de façon risible). Aussi (...) le comique est le registre qui concerne les formes du rire, les manifestations de la prise de distance que celui-ci implique. (Aron, 2004 : 109)

Et le spectateur rit beaucoup avec Gavroche car le comique de geste et de situation, dont parle Henri Bergson, est dominant dans ces scènes : il court avec la caméra qui le suit dans un long travelling à travers les marchés et les artères du Paris populaire. Puis, avec espièglerie et audace, lui et ses frères piquent dans les assiettes de clients attablés dans un restaurant luxueux. Il saute après cela dans un fiacre de riches bourgeois. Il les provoque, les dérange, il se fait le porte-voix de ses compatriotes misérables et leur adresse un discours qui leur rappelle l'existence d'un peuple des bas-fonds qu'ils ne voient pas :

*Bonjour, moi c'est Gavroche ! On est le peuple. C'est mon territoire.
Pas bien intéressant pour les gens de la haute ! Vous ne nous remarquez même pas.
Ici, c'est l'école de la rue, la haute société ! Bienvenue dans les taudis de Saint-Michel.
On se nourrit de pain sec et on mendie. C'est dur sous la dent mais c'est pas la mort.
On est pauvres, on est libres ! Suivez-moi, suivez-moi ! (CD 1, 01 : 06 : 36)*

Ensuite il enchaîne avec un chant politique après avoir sautillé d'une calèche à une autre, image très forte d'un enfant du peuple qui piétine les toits des voitures rutilantes des riches propriétaires. Cette scène est fortement dynamisée par un mouvement diligent de la caméra qui suit la course de Gavroche. Celui-ci, après s'être installé à l'envers à l'arrière d'une calèche, entonne :

*Avant, on coupait la tête des rois. On a voulu changer la société trop vite.
Maintenant, on a un nouveau roi. Il n'est pas mieux que le précédent.
On s'est battu pour la liberté. Maintenant, on doit se battre pour du pain !
L'égalité ? On est tous égaux quand on est morts !
Faites-vous une place ! Tentez votre chance !
Vive la France ! Vive la France ! (CD 1, 01 : 07 : 17)*

Ce surgissement brusque du gamin parmi les riches est de l'ordre de l'incongru. Cette voiture de luxe et ce restaurant destinés aux nantis repus et dédaignant la misère autour d'eux, ne sont pas faits pour lui, le misérable meurt-de-faim dont le seul univers est censé se restreindre au cloaque populaire. Cette scène est saisissante tant elle crée un décalage puisque, dans le référent social de l'époque, les classes sociales sont bien séparées par un mur infranchissable, mur que Gavroche a brisé et limite qu'il a transgressée par son courage de gamin rebelle.

A notre sens, la présence de Gavroche dans le film a grandement contribué à l'aération du récit filmique, à détendre une atmosphère trop oppressante et surchargée émotionnellement. Cette amusante touche gavrochienne est un intermède ludique nécessaire pour se convaincre

que le rire et la joie de vivre sont toujours permis même dans les situations les plus désespérées.

3. SPECTACLE GROTESQUE

Le grotesque est un registre où le comique verse dans la bouffonnerie et l'extravagance. C'est « *un mode comique modelant les traits de caractère jusqu'à les rendre étranges et grimaçants, et réalisant un mélange entre l'étrange (ou monstrueux), le satirique et le bouffon.* » (Aron, 2004 : 265). Aussi il

est le lieu des variations, des accumulations, des bigarrures. Il est un pot-pourri, un cabinet de curiosités étranges, hétéroclites et comiques. Il exprime l'excès, l'excentricité des fêtes bachiques et des carnavaux, un monde en stade de métamorphose ou de décomposition. (Aron, 2004 : 265).

Mikhaïl Bakhtine, de son côté, a bien exploré cette notion dans l'œuvre de François Rabelais : « *L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque.* » (Bakhtine, 1970 : 302).

Qu'en est-il donc dans le film ?

3.1. La prostitution mise en spectacle

Victor Hugo a fait de la tragédie de Fantine un prétexte pour aborder le sujet de la prostitution qui est, pour lui, la pire dégradation que puisse vivre une femme. Abhorrant ce métier, il a toujours aspiré à son éradication. Et bien convaincu de sa théorie du déterminisme social, il professe dans son roman que la prostitution n'est jamais un choix pour la femme mais une conséquence de la misère sociale :

Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave. À qui ? À la misère. (...)
On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais il ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution.
Il pèse sur la femme, c'est-à-dire sur la grâce, sur la faiblesse, sur la beauté, sur la maternité. Ceci n'est pas une des moindres hontes de l'homme. » (Hugo, 2000 : T1, 183).

Cependant il y a une nette divergence entre les représentations hugolienne et hooperienne des filles de joie. Tandis que le roman a analysé leur condition de façon sérieuse, Hooper, lui, a opté pour la théâtralisation grotesque.

Dans le film ces femmes chantent leur condition sur un air enjoué mais empreint d'un certain réalisme : elles acceptent leur condition car elles n'ont pas d'autre choix pour vivre. Elles sont au plus bas de l'échelle sociale, habitent les bas fonds des quartiers malfamés. Représentées comme infréquentables, leur condition misérable est censée susciter compassion et pitié chez le spectateur. Mais cet effet n'est point produit vu le parti pris esthétique du cinéaste qui a privilégié le registre grotesque et une esthétique de la laideur bien réussie :

Les maquillages et les costumes sont savamment travaillés afin d'offrir aux actrices l'allure convenue des prostituées. Visages peints d'une façon surchargée, couleurs foncées et sans harmonie, cheveux ébouriffés, mal coiffés, vêtements sales, déchirés à en devenir des guenilles si ce n'était la prétention des filles à en faire des habits présentables pour les

nécessités de leur métier. Même leurs décolletés, censés dévoiler leurs charmes et les rendre désirables, ils ne réussissent qu'à accentuer leur aspect ridicule et repoussant.

Cependant elles ont l'air d'accepter leur condition. Bien que démunies, grelottant de froid, subissant la concupiscence des hommes et conscientes de leur déchéance humaine et sociale, elles offrent au spectateur un tableau plutôt plaisant : « *Venez mes chéris, on est prêtes ! On attend nos clients du soir. Mes chéris, on est prêtes ! Debout ou allongées ou dans n'importe quelle position ! C'est moins cher contre le mur !* » (CD1, 00 : 23 : 06)

Ce sont elles qui joueront le rôle d'initiatrices pour Fantine et la mènent dans les bras de son premier client qu'elle accueille dans le dégoût et la détresse. Elles semblent même satisfaites de gagner une nouvelle recrue dans leurs rangs :

*Allez ma belle. Viens là : Pourquoi pleurer ? Tu n'es pas mieux que nous.
La vie te fait pas de cadeau. Rejoins tes sœurs.
Couche pour une pièce de monnaie. Allons ma belle, montre-lui d'abord.
Allons ma belle, vends-lui ton trésor.* (CD1, 00 : 25 : 17)

Il nous semble que leur caractère repoussant est amplifié pour suggérer le regard social qui jeté sur elles, regard qui les méprise et les exclut pour mieux fuir la responsabilité sociale dans la déchéance de ces femmes marginales.

Aussi une représentation aussi peu empathique des prostituées nous semble pertinente de la part de Hooper car elle creuse l'écart entre elles et Fantine ; elles les professionnelles de ce métier, et Fantine qui y a été poussée suite à toutes les épreuves qu'elle a subies. Elles ont déjà été prises dans l'engrenage de la prostitution, elles y restent. Mais Fantine, qui a gagné la sympathie du spectateur, n'est point faite pour un tel milieu et elle n'est pas appelée à y rester, chose que le lecteur du roman sait déjà.

3.2. Les Thénardier à Montfermeil

Les Thénardier incarnent le grotesque par excellence. La théâtralisation de leurs gestes et actes étale tout le ridicule de ces personnages bizarres. Il y a un net décalage entre le sérieux affiché par ce couple qui cherche à se montrer comme des aubergistes sérieux et honnêtes, et leurs vils agissements représentés de façon outrancière (vols, escroquerie, appât du gain). Ce décalage provoque le rire : ce ne sont pas des aubergistes mais des caricatures d'aubergistes. Nous décelons même une nette volonté de dénigrer ces personnages, et Bakhtine conforte notre idée lorsqu'il explique que l'interprétation de l'image grotesque peut aller du satirique jusqu'au dénigrement (Bakhtine, 1970 : 305).

Les Thénardier sont cet intermède de bouffonnerie destiné à casser le rythme de l'épique pour qu'il redémarré de plus belle. Ils apportent un contraste esthétique, un pendant négatif à la grandeur morale de Jean Valjean, au sérieux excessif de Javert, au pathétique touchant de Fantine, à l'innocence enfantine de Causette.

Hooper a choisi pour pimenter son film de représenter ce couple sous un jour grotesque, ce qui n'est pas le cas dans le roman où leur description est plus sérieuse et propre à faire ressortir leur côté vil et abject de façon à susciter une indignation pure chez le lecteur :

Ces êtres appartenaient à cette classe bâtarde composée de gens grossiers parvenus et de gens intelligents déchus, qui est entre la classe dite moyenne et la classe dite

inférieure, et qui combine quelques-uns des défauts de la seconde avec presque tous les vices de la première, sans avoir le généreux élan de l'ouvrier ni l'ordre honnête du bourgeois. (Hugo, 2000 : T1, 153)

Dans le film ce couple est introduit par un chant extravagant qui le rend repoussant tout en provoquant rire et hilarité.

Thénardier se réveille d'un mauvais sommeil d'alcoolique, il parcourt son auberge, une sorte de repaire d'ivrognes et de brigands. La caméra le suit dans cette inspection pour donner au spectateur une idée du lieu de débauche où Cosette, l'enfant martyr, vit depuis des années. Les costumes et le maquillage ont fait de ce couple l'incarnation du nauséabond combiné au cocasse. Thénardier est habillé en officier de l'armée napoléonienne, en référence à son faux héroïsme à la bataille de Waterloo, épisode où Hugo nous a montré un Thénardier qui n'hésite pas à s'attribuer les honneurs militaires alors qu'il n'avait pas tiré une balle, il n'était sur le champ de bataille que pour voler les objets précieux sur les cadavres de soldats. Cet uniforme militaire vêtu par cet homme grossier accentue son caractère burlesque et risible.

Quant à Mme Thénardier, on la voit mal coiffée, cheveux ébouriffés, maquillée de façon clownesque, habillée avec mauvais goût :

*Entrez monsieur, asseyez-vous. Je suis le meilleur aubergiste de la ville !
Tous les autres sont des faisans, ils arnaquent le client et truquent les comptes (...)
Maître de l'auberge, gardien de zoo ! Toujours là pour les soulager de quelques sous !
J'verse de l'eau dans le vin ! J'gruge par ci, j'gruge pas là. (...)
Tout le monde aime l'aubergiste ! Le confident de tous !
J'fais ce que bon me semble. Seigneur, je les entube tous au final !* (CD1, 00 : 47 : 50)

Le spectacle est d'un comique outrancier. Musique drôle, rythme plaisant et entraînant, surtout lorsque le chœur des ivrognes reprend joyeusement avec Thénardier le refrain « Master of the house ». Avec le grossissement de leur ridicule ils détonnent avec les autres personnages, et ils servent à montrer que la misère peut avoir plusieurs facettes : une misère digne qui suscite indulgence et compassion, et une misère empreinte d'abjection et de grossièreté au point d'en devenir méprisable.

Nous retrouvons dans le chant de Thénardier ce que Bergson a appelé le comique que le langage crée : il « *est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. (...) Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique* » (Bergson, 2007 : 79).

La scène du marchandage sur Cosette est d'un comique extrême. Quand Jean Valjean vient récupérer Cosette, la réaction des aubergistes provoque aussi bien l'indignation que l'amusement tant le comique de geste et de langage est savamment travaillé. Ainsi ils feignent d'aimer la fille de Fantine, simulent l'incapacité de s'en séparer, versent de fausses larmes, tout en lorgnant avec cupidité du côté de la bourse de Jean Valjean. A la musique comique s'ajoutent leur gestuelle apprêtée avec cette pluie de caresses et de câlins simulés qui ne pourront jamais effacer tous ces coups infligés à l'enfant depuis des années. Mais le summum du cocasse est atteint au moment où, dans son discours larmoyant, Thénardier se trompe sur le prénom de Cosette (CD1, 55 : 37) et par un plaisant jeu de mots, le transforme en « Colette » puis « Courgette », confusion vite rattrapée par son épouse qui, gênée, lui souffle à l'oreille : « Cosette ! ». L'embarras de Mme Thénardier est significatif puisqu'il dévoile le

côté étourdi de ce Thénardier tellement indifférent envers cette enfant qu'il en oublie son nom, et le spectateur sait bien comment il l'a réduite en esclavage et a saigné sa mère en lui extorquant des sommes faramineuses pour son prétendu entretien.

Ce face à face avec les Thénardier rappelle la célèbre opposition hugolienne entre le Sublime et le Grotesque⁷ : d'un côté la noblesse de Jean Valjean, de l'autre la bassesse du couple ; d'un côté la grandeur morale et de l'autre la bouffonnerie sans scrupules. Le contraste est saisissant, Jean Valjean est tout ce que les Thénardier ne sont pas.

3.3. Les Thénardier à Paris

Après le passage des années nous retrouvons les Thénardier en 1832, habitant dans le voisinage de Marius, à la mesure Gorbeau. L'évolution de ces personnages est négative, ils sont dans la déchéance totale : pauvres, sales et dépossédés de leurs biens. Thénardier est devenu Jondrette, et à tous ses vices habituels (larcins, vols, arnaques) il en a ajouté un nouveau : il s'adonne avec son épouse à la mendicité dans les rues de Paris. La fourberie de ces personnages ne fait que se confirmer, ils ne reculent devant aucun scrupule et tout leur est bon pour s'enrichir. Ajoutons à cela que Jondrette ne manque pas de travailler avec la police. Il va même jusqu'à servir d'indicateur à Javert qui continue à traquer sans relâche Jean Valjean.

Le couple chante sur le même motif mélodique que « Master of the house » :

*On attend que ça fume. Ensuite on les plume. Rien de telle qu'une belle baston !
Suffit de se baisser pour ramasser. Une p'tite main baladeuse.
C'est que des traîne-savates, ils n'ont pas grand-chose à perdre ! (CD2, 00 : 16 : 26)*

A Montfermeil nous avons mesuré toute l'étendue de leur cruauté exercée sur Cosette. A Paris c'est leur côté charognard qui nous est servi, et ce sera sur le dos de la révolution.

4. UNE POLYPHONIE ATYPIQUE

La polyphonie est une technique très efficace pour accentuer les contrastes entre les voix des personnages, décupler les émotions et créer un effet de condensation à même de faire vivre au spectateur plusieurs intrigues à la fois. Le *Dictionnaire des termes musicaux* (2017-2024) explique la notion de polyphonie dans son acception en musicologie comme « *mode d'écriture musicale qui superpose plusieurs voix ou plusieurs mélodies instrumentales.* »

4. 1. Particularité du procédé

Dans la polyphonie musicale habituelle, les divers instruments ou voix jouent ou chantent en même temps et à l'unisson. Ils suivent la même mélodie et les mêmes paroles. Même s'il peut arriver parfois qu'il y ait de légères entorses à cette synchronie, c'est toujours fait de manière à ne pas créer trop de décalages sur le plan des paroles et des mélodies pour ne pas déstabiliser l'ensemble. Or à certains passages du film l'agencement polyphonique des voix et mélodies est bien novateur : les instruments de musique jouent et les voix chantent dans une simultanéité inhabituelle.

Ainsi, les passages les plus intenses du film d'un point de vue musical sont ceux qui ont été chantés avec les techniques de la superposition des voix et l'imbrication des chants, de

⁷ Développée dans *La Préface de Cromwell* (1827).

manière à ce que le chant final soit fait d'un chœur où chaque voix chante sa propre mélodie, ses propres paroles, transmettant ainsi ses propres émotions et son propre message. Ce qui a produit des hymnes grandioses mêlant registres littéraires, attitudes contraires et émotions paradoxales. Ce qui laisse le spectateur aussi dérouté qu'émerveillé par un tel spectacle sonore, visuel et émotionnel.

4. 2. Un chant pour diverses quêtes

Le chant rend possible ce dont l'écrit est incapable : l'aspect linéaire de la langue écrite ne permet pas la simultanéité. Le narrateur raconte les diverses intrigues de façon linéaire, il est souvent obligé de recourir aux expressions du genre : pendant qu'il se passait ceci, il y avait cela. Or dans le cinéma les images et les chants rendent possibles tous les synchronismes. C'est ce qui arrive par exemple dans cette fresque vocalo-musicale où le spectateur écoute le morceau « One day more » interprété par un chœur composé de :

Jean Valjean dans un fiacre en fuite vers l'Angleterre

Marius choqué de découvrir la disparition de Cosette

Cosette obligée de suivre son père et souffrant de quitter Marius

Éponine livrée au supplice de l'amour désespéré

Enjolras chantant l'orage qui gronde à la veille de l'émeute

Javert se préparant à réprimer la révolution

Les Thénardiens ne pensant qu'à profiter du chaos des émeutes pour s'enrichir

Le spectateur se retrouve donc face à un imbroglio de sentiments et de quêtes qui se télescopent et accentuent les antagonismes entre les personnages aux désirs opposés.

Au moment où Cosette et Marius vivent un amour heureux, bien qu'endurant l'épreuve de la séparation, Éponine souffre d'un amour non partagé. Au moment où les étudiants enthousiastes préparent le soulèvement du lendemain, Javert cherche les moyens de le mater et de faire avorter cette révolution en gestation. Au moment où Jean Valjean ne songe qu'à fuir et garantir sa sécurité, Cosette pleure sa séparation de Marius. Au moment où Enjolras et ses camarades préparent les combats dans le dévouement, les Thénardiens s'adonnent à de bas calculs et cherchent à profiter de la situation.

Le texte du chant devient un conglomerat d'énoncés divergents. La superposition polyphonique est tellement serrée que le discernement des discours devient ardu. C'est le cas dans ce passage où l'expression des personnages atteint son paroxysme :

JV. : *Encore un jour !*

J : *Nous nous mêlerons aux héros du peuple
Nous les suivrons dans leurs rangs*

M : *Ma vie a commencé aujourd'hui*

É : *Un jour de plus, toute seule*

J : *On découvrira leurs petits secrets
On saura tout ce qu'ils préparent*

C : *Comment vivre si nous sommes séparés*

J : *Demain c'est la révolution. On les tuera dans l'œuf
On les attend ces émeutiers en culotte-courte*

Chœur : *Demain c'est le jugement dernier*
Demain nous saurons si Dieu vient annoncer son retour
Encore un matin. Encore un jour ! Un jour de plus !

Cette technique nous a offert un chant en apothéose et une représentation hyperbolique des diverses visions véhiculées par ces personnages sur l'amour, la lutte et la vie.

L'année 2012 a marqué les 150 ans du roman *Les Misérables*. Quel meilleur hommage à l'écrivain et à son œuvre que de lui offrir une adaptation aussi originale ? Non seulement Hooper a brisé plusieurs frontières entre les arts, mais il a offert au public une œuvre tellement riche en registres littéraires, en émotions et en prouesses musicales qu'il nous a été impossible d'en analyser tous les aspects cinématographiques et littéraires.

La réussite d'un tel film a été possible du fait que *Les Misérables* soit déjà un roman qui se prête au cinéma de par sa puissance mélodramatique et sa richesse en rebondissements, suspense, aventures et émotions. D'ailleurs certains critiques parlent même d'une nature « *pré-cinématographique* » (Aron, 2004 : 4) de certains romans. *Les Misérables* de Hugo est de ceux-là, et Hollywood se l'est réapproprié.

Il est vrai que le cinéma hollywoodien est généralement marqué par cette propension à mettre en avant la supériorité du système américain. Anne-Marie Bidaud rappelle à cet effet que le sentiment de supériorité est une caractéristique fondamentale dans les rapports des Américains avec les autres nations. Ce cinéma

s'appuie sur ce que l'on appelle l'exceptionnalisme américain, le sentiment nourri par les habitants des États-Unis que leur pays ne relève pas des analyses applicables aux autres - notamment l'Europe, parce qu'il échappe aux normes communes. Les États-Unis occuperaient une position unique, parce qu'ils n'ont pas eu de phase féodale dans leur histoire ni de déchirement révolutionnaire » (Bidaud, 1994 : 121).

Et nous rejoignons Bidaud lorsqu'elle précise que les Américains sont d'autant plus fiers de leur démocratie qu'elle est le fruit d'une guerre d'indépendance politique et non d'un soulèvement national contre la misère sociale comme ce fut le cas avec la vieille Europe, et la France en particulier. Les États-Unis nourrissent cette fierté d'avoir sauté les étapes et d'avoir évité ces déchirements révolutionnaires sanglants qui ont longtemps endeuillé la France. Et pourtant, un film pareil nous montre toute l'étendue de la fascination des Américains pour l'esprit révolutionnaire français. Ainsi la hollywoodisation du roman n'a été que sur le plan formel puisque sur le contenu nous avons eu droit à des chansons qui chantaient la gloire de cette France révolutionnaire et à un texte filmique qui a conservé, même en anglais, toute la charge culturelle et littéraire française. Nous y voyons, pour notre part, un travail de sublimation artistique de cette âme française qui fait la singularité de cette œuvre. Cela est sans doute dû à l'aspect universel des diverses révolutions qui ont mené le peuple français sur le chemin de la démocratie et qui ont été longtemps célébrées par les grandes plumes de la littérature française. C'est dire le pouvoir de la littérature et du cinéma et leur impact sur la diffusion des valeurs culturelles et des idées politiques, et le pouvoir d'influence qu'ils peuvent avoir sur les lecteurs issus d'autres aires culturelles et vivant à des époques postérieures. Et des adaptations cinématographiques pareilles en sont les meilleurs témoins.

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul (et al.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- BERGSON Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 (paru en 1900).
- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, coll. « Langue et civilisation anglo-américaines », 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Classiques Universels, 2000, (paru en 1862).
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, (paru en 1864).
- PLINK, Merli, *L'Expression de la compassion dans l'adaptation cinématographique du roman Les Misérables de Victor Hugo, réalisée par Tom Hooper*, Mémoire de Licence, dirigé par : LEPSOO, Tanel, Université de Tartu, Estonie, 2015. Disponible sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/79110514.pdf>. Consulté le : 1er juin 2024.
- VANOYE, Francis (et al.), *Le Cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
- Dictionnaire des termes musicaux*, 2017-2024. Disponible sur : <https://www.laquintejuste.com/8-dictionnaire-des-termes-musicaux> Consulté le : 09/07/2024.

ANNEXES

Quelques scènes tirées du film⁸ :



Dialogue entre Jean Valjean et Javert



Le peuple criant sa misère



Funérailles du Général Lamarque



La barricade des révolutionnaires



Gavroche sur la charrette



La barricade des révolutionnaires



Les prostituées



Les Thénardier et l'enfant-martyre Cosette



⁸ Sources des images :

Site 1 : https://www.bluscreens.net/les-miserables.html?fbclid=IwY2xjawGhYgJleHRuA2FlbQIxMAABHRfaPUdaqDIpRkF-sT0MbIfWEwRMuWTz-XEKl_4yXJqCuptIVbmV8NuY9A_aem_rd6wgKrh3BuPnPx4XhIg

Site 2 :

[https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwallpaper.forfun.com%2Ffetch%2F9b%2F9b1f69a7e762b6d5c1f049703581649f.jpeg&tbnid=GPYab2opMzxajM&vet=12ahUKewjfgu_jh9mJAxWtTEEAHfwsHSUQxiAoBHoECAAQJQ..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Ffr.wallpaper.mob.org%2Fpc%2Fgallery%2Ftag%3Dles%2520mis%25C3%25A9rables%2520\(2012\)%2F&docid=0fr4xR0PUNtl6M&w=1920&h=1280&itg=1&q=les%20mis%C3%A9rables%20hooper%20images&ved=2ahUKewjfgu_jh9mJAxWtTEEAHfwsHSUQxiAoBHoECAAQJQ](https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwallpaper.forfun.com%2Ffetch%2F9b%2F9b1f69a7e762b6d5c1f049703581649f.jpeg&tbnid=GPYab2opMzxajM&vet=12ahUKewjfgu_jh9mJAxWtTEEAHfwsHSUQxiAoBHoECAAQJQ..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Ffr.wallpaper.mob.org%2Fpc%2Fgallery%2Ftag%3Dles%2520mis%25C3%25A9rables%2520(2012)%2F&docid=0fr4xR0PUNtl6M&w=1920&h=1280&itg=1&q=les%20mis%C3%A9rables%20hooper%20images&ved=2ahUKewjfgu_jh9mJAxWtTEEAHfwsHSUQxiAoBHoECAAQJQ)