

Université de Tartu  
Faculté de philosophie  
Département d'études romanes

Merli Plink

L'EXPRESSION DE LA COMPASSION DANS L'ADAPTATION  
CINÉMATOGRAPHIQUE DU ROMAN *LES MISÉRABLES* DE VICTOR HUGO,  
RÉALISÉE PAR TOM HOOPER

Mémoire de Licence

Sous la direction de  
Tanel Lepsoo

Tartu 2015

## Table des matières

Introduction.....	3
1. Récit littéraire, scénique et filmique.....	6
1.1. L'introduction sur la narratologie.....	7
1.2. Mise en scène versus récit écrit.....	9
1.3. Trans-écriture – traduction – adaptation.....	12
1.4. Discours cinématographique.....	15
1.5. Le montage et la description.....	16
2. Passage du texte à l'écran.....	19
2.1. L'approche textualiste.....	21
2.2. L'approche descriptive.....	25
2.3. L'approche intermédiaire.....	27
3. L'expression de la compassion.....	31
3.1. Les personnages.....	33
3.2. L'arrière-plan.....	35
3.3. Les dialogues.....	37
Conclusion.....	39
Bibliographie.....	41
Résumé.....	44
Annexes.....	46

## Introduction

Victor Hugo, né à Besançon en 1802, publie, en 1862 un roman historique, épique et romantique, un hymne à l'amour, une œuvre politique et sociale *Les Misérables* en un temps difficile. Au moment où il a écrit ce livre, Victor Hugo était en exil en Angleterre, à Guernesey. Par conséquent, il a eu le temps de méditer. Il écrit à propos de lieux qu'il a aimé et dont il garde la nostalgie. (Hugo 1998 : 621). Mais la motivation principale de Victor Hugo est le plaidoyer social : le roman engage une réflexion sur le problème du mal. Il se trouve que toute sa vie, Hugo a été confronté la mort. La mort de sa mère et sa de fille l'ont affecté profondément. (Hugo 1863 : 19). Si l'œuvre montre comment les coercitions sociales et morales peuvent entraîner les hommes à leur déchéance si aucune solution de réédification n'est trouvée, c'est surtout un immense espoir en la générosité humaine dont le protagoniste, Jean Valjean, est l'archétype. Traduit en de nombreuses langues, le roman se divise en cinq tomes comportant chacun environ trois cent pages pour un total de presque deux mille pages.

Un film musical britannique, réalisé par Tom Hooper, *Les Misérables*, a également été adapté d'après la comédie musicale à succès de Claude-Michel Schönberg (1980), qui est elle-même librement adaptée du roman de Victor Hugo. Il est nommé huit fois aux Oscars dont celui du meilleur film en 2013. Il obtient trois statuettes dont celle de la meilleure actrice dans un second rôle pour Anne Hathaway. En 2012, la pièce a été mise en scène au Royaume-Uni par *Universal Pictures*, et en 2013 en France. Bien que la langue originale de ce film est l'anglais, cette nouvelle adaptation en comédie musicale a été faite par Alain Boubil (paroles) et Schönberg (musique). La comédie musicale atteint une notoriété mondiale grâce à son adaptation anglaise effectuée par Herbert Kretzmer sous la férule du producteur Cameron Mackintosh, présentée à Londres en 1985.

Journaliste au *World Socialist Web Site*, Hiram Lee a noté que pour une œuvre si riche en thèmes et en possibilités dramatiques et musicales qui vont de pair, on est frappés par le peu de drame véritable présent dans cette œuvre. À deux heures et quarante minutes, le film devient extrêmement fastidieux. (2013).

Bien que cette adaptation ait gagné beaucoup de critiques positives comme négatives, *Les Misérables* de Hooper est la première comédie musicale filmique adapté l'œuvre de Hugo. Cependant, sa richesse thématique, musicale et dramatique n'est pas pleinement exploitée ni analysée comme une comparaison complexe. Le film reproduit du roman l'essence et l'ambiguïté de la relation entre les deux facettes de l'esprit du personnage principal, mais sa particularité repose sur la créativité avec laquelle les mises en abîme sont mises à l'écran. Ce qui, relativement aux différentes approches de l'adaptation, nous conduit à certaines questions. Qu'est-ce qu'un bon film peut ajouter à un roman? Sans doute, une sensibilité. Il s'agit en effet de voir, non pas en imagination, mais en chair et en os ; de percevoir et recevoir des images reflétant des actions qui se déroulent sous nos yeux sans possibilité de les modeler ou de les adapter à notre guise ; de faire la connaissance de personnages, tout comme dans un roman, mais en mettant les sens à contribution, de façon à ressentir encore plus concrètement dans nos corps leurs émotions, leurs sentiments et ce qui, dans leur vie, les anime particulièrement. Qu'il s'agisse d'images visuelles ou de vibrations sonores, pour toutes formes matérielles, au cinéma, les dés sont déjà jetés. Parfois, une musique allant droit au cœur rend l'atmosphère d'un récit plus précise que la plus belle des rhétoriques. Il en est de même pour l'expression d'un visage, la force d'un regard et la singularité d'une voix. En effet, tous permettent d'accéder rapidement à l'intimité d'un personnage. Tout en considérant que sons, visages et voix sont en constante interdépendance, ce mémoire s'intéresse au déroulement de la narration et se consacre plus spécifiquement au rôle de la compassion dans l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire de Hugo, *Les Misérables*.

Le but de ce travail est de présenter la différence entre l'œuvre de Hugo et l'œuvre de Hooper dans l'idée de provoquer de la compassion dans l'adaptation. Il s'agit d'analyser en quoi le montage utilisé dans l'adaptation a un effet sur le spectateur. Concernant les œuvres de Hugo et de Hooper, l'adaptation peut provoquer de la compassion en utilisant principalement de nombreuses possibilités cinématographiques différentes comme la présentation des personnages, le réglage des scènes et, de leur arrière-plan mais également les aspects textuels que le réalisateur utilise pour interpréter l'histoire écrite par Hugo.

Nous élaborerons d'abord une liste de procédés de la narration et de la romanciation qu'impliquent les enchâssements du récit filmique qui ne sont pas présentés de la même manière à l'écrit et à l'écran. Nous proposons une synthèse sur les aspects cinématographiques de l'adaptation, sur les approches textuelles, descriptives et intermédiaires afin d'avoir un savoir complet sur comment fonctionnent ces aspects dans l'adaptation. Ensuite, nous nous concentrerons sur les diverses approches de l'expression de la compassion qui concernent la transposition filmique d'un roman de Hugo à une adaptation cinématographique. Ces données ont pour but d'éclairer la manière dont Tom Hooper adapte, au cinéma, non seulement l'intrigue principale du roman de Hugo, mais également celle qui se cache derrière les protagonistes à savoir: la description de l'atmosphère, les lieux etc.

La méthode de ce travail est basée sur l'analyse d'exemples choisis dans l'adaptation où il pourrait y avoir un fort impact sur le spectateur dans la provocation des sentiments de compassion. Ces exemples sont comparés avec les mêmes scènes du livre. Les sources théoriques utilisées dans ce mémoire ont été principalement choisies par le fait de présenter une dernière approche de la notion de texte moderne dans le domaine cinématographique, se connectent par le langage des images et soutiennent l'objectif de ce travail pour présenter l'apparition de la compassion. L'une des œuvres principales que nous utilisons dans ce mémoire est l'œuvre de Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique* sur une étude cinématographique. L'autre œuvre est *La langue du film. Sémiotique sur le cinéma* de Christian Metz qui est l'un des plus importants théoriciens filmiques français.

## 1. Récit littéraire, scénique et filmique

Pour commencer notre analyse sur la comparaison des œuvres de Hugo et de Hooper, nous devons expliquer les mots clés afin d'avoir une compréhension plus claire sur le travail suivant. Le premier mot est « le récit littéraire ». C'est un emploi du langage littéraire, un type de langage qui obéit à des préoccupations esthétiques afin de capter l'intérêt du lecteur. Un autre terme essentiel est « le récit scénique et filmique » qui est relatif à la scène ou aux arts de la scène. « L'adaptation » est une transformation d'une œuvre pour la rendre propre à une autre destination. Selon Hendrik van Gorp, ce terme est utilisé en particulier pour la télévision et les versions pour le public, probablement parce que l'impact direct sur le public est d'une importance cruciale pour le succès d'une production ou d'une histoire. (2004 : 62). « La mise en scène » est une transformation filmographique du scénario imaginé par le ou les auteurs en une action, un jeu des acteurs, dans un décor afin d'assurer l'harmonie générale du film. Nous nous concentrons sur « la trans-écriture », qui indique que toute œuvre, écrite ou visuelle, débute d'abord sous la forme d'une idée, source d'images et de signes et sur « la traduction », qui est une interprétation artistique d'un réalisateur. « L'intermédialité » est utilisé comme une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur d'une œuvre. « La compassion » est un terme du XIIe siècle, emprunté du latin *compassio*, « action de souffrir avec ». C'est un sentiment qui porte à reconnaître et à prendre part à la douleur et aux souffrances d'autrui. La compassion serait l'aspiration à mettre fin aux souffrances d'autrui et à leurs causes. Selon Jean-Paul Thouny, on peut aussi se porter de la compassion, ce qui sous-entend que l'on est détaché de soi-même. (2015). Ici, la compassion n'est pas une émotion, il s'agit plutôt d'une attitude qui nous porte à être sensible à la souffrance de l'autre. Il peut s'agir de tristesse, de colère, de révolte, etc., toutes suscitées par ce que nous observons chez la personne qui pâtit. Dans la compassion, une sorte de fusion s'opère avec la personne qui se confie, ce qui entraîne un parti pris et des jugements de valeur allant dans son sens, sur le moment même. Dans l'adaptation, nous remarquons que la compassion a lieu essentiellement sur le spectateur. Analysons la manière dont elle se manifeste en comparant avec les exemples d'œuvre de Hugo.

Exercer une compréhension précise d'une analyse du récit littéraire et du récit scénique et filmique, nous permet de comprendre plus efficacement les rapprochements entre les différentes expressions et matérialisations. Dans un premier temps nous travaillerons dans une optique comparative par l'introduction de la narratologie théorique en se concentrant sur la différence entre le récit littéraire et le récit scénique et filmique. Ensuite, nous observerons la mise en scène de l'adaptation comparée avec les descriptions de l'arrière-plan dans le roman de Hugo. Enfin, nous examinerons le concept de la cinématographie et sa réalisation technique dans l'adaptation et la façon dont les scènes dans le livre sont transférées dans l'adaptation.

### 1.1. L'introduction sur la narratologie

Pour Platon, il y a un monde entre la *diègèsis* (transmission d'une histoire par un narrateur) et la *mimèsis* (évoquant de cette histoire par des personnages en action). (Genette 1969 : 152). Selon John Belton, l'épopée grecque étant de tradition orale, la *diègèsis* et la *mimèsis* n'étaient pas des concepts destinés, au départ, à des récits littéraires. Aussi, aujourd'hui, pour dire qu'un écrivain nous montre les choses alors que tel autre ne fait que les énoncer, on a recourt à des termes comme *showing* ('représentation/démonstration') et *telling* ('narration'). Les termes *démonstration* et *narration* auraient peut-être pu servir d'équivalents modernes aux catégories platoniciennes que sont *diègèsis mimétique* et la *diègèsis non mimétique*. (1988 : 1121)

Tout récit littéraire, scénique et filmique résulte de cette tension entre deux pôles qu'est *l'univers diégétique*, soit le monde raconté, l'histoire, l'agent organisateur de ce monde, c'est-à-dire l'instance qui raconte, le discours. Nous utilisons ici le mot *discours* comme désignant la convergence de thèmes, de traitements de personnages, de situations narratives constituant une unité. (Szlamowicz 2012 : 49)

C'est pourquoi l'étude de l'adaptation cinématographique requiert une certaine familiarité avec ces notions. Selon André Gaudreault le récit littéraire ne se communique pas de la même manière que le récit scénique et filmique. (Odin 2000 : 35). Pour identifier ce dernier, on a recourt au terme de « représentation » ; et pour

désigner, dans ce champ, l'équivalent du narrateur fondamental du récit littéraire, Gaudreault suggère le terme de « démonstrateur » (2000 : 35). Narration littéraire et démonstration scénique sont donc des activités distinctes relevant également d'instances distinctes. Ces deux modes narratifs de communication se combinent, cependant, au cinéma, où le pendant du narrateur fondamental devient celui qui détermine le point de vue à partir duquel l'action est présentée et se nomme « narrateur filmique » ou « grand imagier ». (Gaudreault 1999 : 86) « Chaque narration est un discours. » (Metz 1990 : 17). C'est une continuité d'évènements dans un temps certain déjà fixé. Selon Christian Metz, la narration est bornée par le début et par la fin et c'est l'un des aspects principaux qui la distingue simultanément du reste du monde et s'oppose au « vrai monde ». Avec le début et la fin, la narration est comme une « séquence temporelle. » (1990 : 18-20) Mais un des aspects de la narration est d'être, est un système temporel des transformations. On peut tout d'abord affirmer que le monde réel n'est pas une narration et cette nuance nous permet de le distinguer d'un monde imaginaire. L'adaptation peut visualiser ce monde imaginaire différemment que dans un livre. Selon Metz, l'adaptation nous montre les accents des indications réelles, utilisant l'argument de « c'est comme ça. » Il y a, d'abord, deux mondes imaginaires : le premier est créé par le narrateur en tant que *diègesis non mimétique* et de deuxième est visualisé par le réalisateur en tant que *diègesis mimétique*. (1990 : 20). « Une adaptation sera toujours une œuvre séparée du récit pour la simple raison qu'une image n'est pas un texte et inversement. » (Loyens 2012 : 124). Nous utilisons ici le mot récit comme une narration : un narrateur raconte des événements réels ou fictifs qui se déroulent généralement dans le passé. Un texte est un ensemble cohérent d'énoncés qui forme une unité de sens qui a une intention communicative.

Une adaptation cinématographique a besoin d'utiliser certains outils visuels comme les images pour raconter sa narration au contraire du livre dans lequel la narration crée un paysage d'images visuelles chez le lecteur. Si celui-ci ne peut pas imaginer universellement quelque chose de certaine, il peut créer un monde imaginaire par des outils déjà existants. Dans tous les cas il ne s'agit pas d'un monde réel mais d'un monde réel imaginaire. Il en est de même pour l'adaptation. Selon Metz, l'adaptation est reliée à l'idée d'être *crédible* et d'afficher *l'impression de la réalité*. (1990 : 21) Mais le monde réel, lui-même, ne raconte pas de narrations. André Bazin explique

c'est seulement lorsque les images sont organisées par des codes répétés et reconnaissables, qu'elles deviennent d'un discours et qu'elles sont capables de raconter une histoire. En somme en ce qui concerne les modifications de substitution basées sur le principe de « l'équivalence », l'adaptation peut se produire au niveau de la forme et du contenu. (1999 : 43)

Le cinéma et la littérature sont perçus essentiellement comme des « modes d'expression » ; des lieux et moyens de manifestation de la capacité à donner forme à des idées, des sentiments et des opinions personnelles. En d'autres termes, il s'agirait de lieux dans lesquels les perceptions d'un individu sont combinées avec la volonté ou nécessité de cette même personne d'offrir une image de lui-même dans son propre monde. Selon Gaudreault, la pensée humaine, comme elle se « matérialise » elle-même, implique toujours une rencontre avec le monde de la contingence. (1999 : 176). On peut dire que la pensée d'un réalisateur comme la pensée d'un auteur est une sorte de matérialisation de création d'une impression d'un monde réel imaginaire. Quoi qu'il en soit, la narration a la capacité de donner modeler les sentiments et c'est un aspect qu'il ne faut pas négliger. Tous les moyens d'expression, et en particulier les moyens d'expression artistiques, doivent être encadrés en fonction des contraintes des supports d'expression choisis. Par la suite nous observerons plus précisément, comment se distinguer le récit littéraire du récit scénique et filmique et quelles sont leur différences.

## **1.2. Récit littéraire versus mise en scène**

L'un des moyens d'expression de la séquence temporelle dans l'œuvre de Hooper est cette habilité à présenter l'époque telle qu'elle l'est présentée dans le roman. L'œuvre de Hugo couvre deux siècles vraiment importants : bien que Hugo ait écrit son œuvre sur un temps déterminé en utilisant des actions qui ont eu lieu dans un passé récent, il a mis vingt ans à écrire son roman. Comme il avait une image et une connaissance très claire de cette période dans son esprit il a pu exposer précisément la vie du peuple français et a ainsi créé une impression d'un monde parfaitement réel à transférer au lecteur. Plus précisément, c'est une peinture de la vie quotidienne de la France et de Paris du début du XIXème siècle. *Les Misérables* dépeint au moins

trois grandes fresques : la bataille de Waterloo qui présente la fin de l'épopée Napoléonienne et le début de l'ère, l'émeute de Paris en juin 1832, et la traversée des égouts de Paris par Jean Valjean. La motivation principale de Victor Hugo est le plaidoyer social : c'est la faute de la misère, de l'indifférence et d'un système répressif sans pitié. Idéaliste, Victor Hugo est convaincu que l'instruction, l'accompagnement et le respect de l'individu sont les seules armes de la société qui peuvent empêcher l'infortuné de devenir infâme. Le roman engage une réflexion sur le problème du mal. Il se trouve que toute sa vie, Hugo a été confronté à la mort par sa mère et sa fille qui sont décédées avant lui. Enfant, il a vu des corps pendus exhibés aux passants et tard, il a vu des exécutions à la guillotine. Un des thèmes du roman est donc « le crime de la loi ». Si l'œuvre montre comment les coercitions sociales et morales peuvent entraîner les hommes à leur déchéance si aucune solution de réédification n'est trouvée, c'est surtout un immense espoir en la générosité humaine dont Jean Valjean est l'archétype. Victor Hugo écrit dans son œuvre : « Il y a dans notre civilisation des heures redoutables ; ce sont les moments où la pénalité prononce un naufrage. » (Hugo 1998 : 132). La classe pauvre, aussi connue comme la classe dangereuse, provoquait une grande controverse, beaucoup d'agitation a subi de nombreux changements au cours du XIXème siècle. La majorité de la bourgeoisie méprisait les pauvres en raison des stéréotypes sociaux comme quoi ils étaient paresseux, immoraux et envahis par le péché.

Conformément au changement temporelle et à la présentation des scènes spécifiques dans l'adaptation, il est également important pour le spectateur de comprendre et d'accepter les actions des personnages dans le contexte de l'époque. En ce qui trait concerne le temps historique, dans le récit d'époque, par exemple, on détecte la période de sa réalisation beaucoup plus facilement dans un roman que dans une adaptation parce qu'une seule image ne peut pas donner une impression profonde sur une époque par un moment. Dans le livre, le contexte socio-historique dans lequel sa transcription a eu lieu, se déduit surtout par la nature de l'énonciation et les thèmes abordés. Victor Hugo prend le temps de décrire précisément la vie des pauvres et formule l'ambiance de cette vie par les exemples suivants : « C'était un triste groupe que la misère enveloppa et étreignit peu à peu. » (Hugo 1998 : 130). « Les villes font des hommes féroces, parce qu'elles font des hommes corrompus. » (Hugo 1998 : 132). « Fantine apprit comment on se passe tout à fait de feu en hiver

[...], comment on ménage sa chandelle en prenant son repas à la lumière de la fenêtre d'en face. » (Hugo 1998 : 266).

Bah ! Je me dis : en ne dormant que cinq heures et en travaillant tout le reste à mes coutures, je parviendrai bien toujours à gagner à peu près du pain. Et puis, quand on est triste, on mange moins. » (Hugo 1998 : 266)

Dans l'adaptation, la vie quotidienne est présentée au début de l'adaptation par une création de l'ambiance de l'époque dans la chanson *À la fin de la journée*<sup>1</sup>:

À la fin de la journée, on est un jour plus âgé. C'est ça, la vie d'un pauvre. C'est une lutte, c'est une guerre. [...] Tandis que la peste arrive à grands pas, prêt à tuer : on se rapproche de la mort ! [...] Il y a la faim dans le pays. (14.31-15.47)<sup>2</sup>

On peut noter que l'arrière-plan historique n'est pas autant expliqué par l'image que dans le livre, surtout en ce qui concerne la profondeur et les nuances de l'époque parce qu'une chanson de deux minutes nous ne raconte pas l'histoire de la vie quotidienne précise d'un pauvre et nous n'avons pas de contact avec lui comme dans le livre. Le scénario ne donne pas l'information précise au spectateur comme elle l'est donnée dans le livre. Si on observe le plan visuel, dans l'adaptation, l'impression de la vie quotidienne est surtout présentée par des filtres de couleur, des décorations, du maquillage etc., afin de créer une impression ambiance réelle et fidèle au livre. Au niveau des outils visuels, le contraste des couleurs dans cette scène est l'un des outils principaux. En effet, les pauvres qui sont tristes, malades qui quémandent de la nourriture dans la rue, sont présentés avec des couleurs très sombres à savoir du noir, du gris, du bleu et des dérivés obscurs. Au niveau du maquillage, on remarque que les visages des pauvres sont infectés par la peste. De plus, il pleut et les pauvres sont complètement trempés, ils sont derrière des barreaux et la scène utilise une chanson chantée par une voix furieuse (voir Annexe 1). Ainsi, on peut affirmer que dans l'adaptation, le cadre visuel et la gestuelle des personnages jouent un rôle très important. Dans le livre, les couleurs ne sont pas évidemment présentées, les gestes des pauvres ne sont pas décrit si précisément et la vie quotidienne est décrits plus profondément dans plusieurs chapitres: l'auteur donne une liberté au lecteur d'imaginer les couleurs lui-même parce qu'il se concentre sur

---

<sup>1</sup> Ici et dorénavant : les titres des chansons et les textes du scénario en anglais sont traduits en français par l'auteur de ce mémoire.

<sup>2</sup> Ici et dorénavant : nous référons au minutage du DVD (voir Bibliographie).

la description des actions. En somme, dans l'adaptation, le cadre visuel veut remplacer la description de la vie quotidienne par l'usage d'outils visuels pour placer le contexte de l'époque en deux minutes à l'écran.

### **1.3. Trans-écriture – traduction – adaptation**

Le réalisateur a sa vision des choses et est libre de décider s'il cherche à faire une mise en scène et s'il compte rester fidèle au récit littéraire.

L'adaptation cinématographique relève souvent de la création, de l'interprétation et non d'une restitution « fidèle à la lettre » étant donné que la production et la mise en scène n'obéissent pas aux mêmes règles que l'écrit. » (Loyens 2012 : 123)

Selon Roland Barthes (1968 : 87), la littérature historique possède son esthétique et ne peut être qu'un miroir de la vie. Par le style, par l'agencement des faits, par le choix des héros, elle vise à produire un « effet de réel. » On peut dire que Hugo tente de saisir à la fois une réalité psychologique, incarnée par les personnages de son roman, et une réalité sociale, historique, qui implique un ancrage de l'action romanesque dans un temps historique clairement défini. Nous proposons d'analyser plus précisément les changements effectués sur le protagoniste, Jean Valjean, dans les quatre étapes de « sa marche du mal au bien » entre les chansons de l'adaptation et sa représentation dans le livre. (Hugo 1998 : 1663).

Dans le roman, la réalisation de la mise en scène de transformation est présentée par les discussions émotionnelles du bien-être et du destin alors que dans le film les monologues verbaux se forment sur le texte des personnages. Notre premier exemple de modifications sur le personnage principal est en 1796 quand Jean Valjean, qui, émondeur à Faverolles avec sept enfants, a volé du pain pour sa famille. Il a été déclaré coupable et fut envoyé au bagne pour dix-huit ans. En 1816, quand il « était entré au bagne sanglotant et frémissant ; il en sortit impassable. Il était entré désespéré ; il en sortit sombre. » (Hugo, 1998 : 136) Il se sentait indigné à la société humaine. Dans l'adaptation, il chante au début du film: « Je sais le sens de ces dix-neuf années. Un esclave de la loi ! » (4.33-4.41) (voir Annexe 2). Puis, quand une fois libéré, après avoir marché de Toulon à Digne sur douze lieues, étant vraiment

fatigué, il a chanté: « N'oublie jamais ces années perdues, ne pardonne jamais ce qu'ils ont fait. Ce sont eux les vrais coupables ! ». (5.43-6.14) On remarque que ses yeux sont extrêmement sombres et plein du sang, son corps est épuisé et son rétablissement semble impossible. Le deuxième exemple est la rencontre avec l'évêque de Digne, monsieur Bienvenu, la seule personne qui l'ait invité chez lui alors que toute la ville méprisait d'être un galérien. De plus, cet homme qui incarnée toutes les vertus, l'a sauvé d'une arrestation quand Jean Valjean a volé deux bougeoirs. Monsieur Bienvenu s'exprime: « N'oublie pas, n'oublie jamais que vous m'avez promis d'employer cet argent à devenir honnête homme. » (Hugo 1998 : 160). On peut voir les yeux gentils et sincères quand il l'a sauvé. Après avoir reçu une faveur extrême, Jean Valjean marchait loin de la ville et tout ce qu'il criait, était : « Je suis un misérable ! » (Hugo, 1998 : 169). Dans l'adaptation, il est sur ses genoux dans le couvent de monsieur Bienvenu, en larmes et il pose des questions à Jésus en chantant le *Soliloque de Valjean*, il est gêné par l'attitude de monsieur Bienvenu:

Qu'ai-je fais, Doux Jésus, qu'ai-je fais? [...] Y a-t-il une autre voie à suivre ? Je l'ai raté il y a vingt ans ! [...] Mais pourquoi ai-je permis à cet homme de toucher mon âme et enseigne-moi l'amour ? (10.52-14.31)

Ces deux bougeoirs sont les symboles de la compassion dans la mesure où ils montrent la lumière dans le cœur de Jean Valjean depuis le début de l'histoire. Ils sont présents sur autel quand Jean Valjean meurt au couvent (2:21.23-2:21.27). Le troisième exemple de changement sur le personnage principal est quand le maire, monsieur Madeleine, métamorphosé en homme nouveau et qui est en fait Jean Valjean lui-même, a pris une nouvelle identité pour échapper à son destin alors qu'il voulait se rendre afin de rendre libre Champmathieu, un homme déclaré coupable d'être Jean Valjean, ex-galérien disparu pendant douze ans. Dans le livre, il passe tout la nuit à se demander ce qu'il va faire et il est vraiment perdu (Hugo 1998 : 320-340). Dans l'adaptation, il a décidé en un instant qu'il aidera le pauvre homme qu'est Champmathieu. Dans la chanson *Qui suis-je*, il s'évade de Montreuil-sur-mer pour Paris:

Qui suis-je? Puis-je condamner cet homme à l'esclavage ? Prétendre que je ne me sens pas de son agonie ? Cet innocent qui porte mon visage, qui va à l'arrêt à ma place ... [...] Puis-je me cacher pour encore plus ? Fais semblant que je ne suis pas l'homme que

j'étais avant ? Et doit mon nom jusqu'à ce que je meure être supérieur à un alibi ? [...]  
Mon âme appartient à Dieu, je sais, je l'ai dit il y a longtemps. (37.27-39.40)

Le quatrième exemple est lors d'un voyage de Montfermeil à Paris quand Jean Valjean a sauvé une orpheline de six ans, Cosette qui était la fille d'une pauvre femme Fantine, à qui il a promis de sauver cette petite fille d'une famille de Thénardier qui ne se sentait pas concerné par son bien-être et a utilisé Cosette comme esclave. Fantine est un symbole qui représente de nombreuses femmes bonnes mais désespérées, tuées par la société cruelle où elles sont contraintes de leur enfant afin de se nourrir. Dans le livre, il n'y a pas de scène spécifique à ce sujet, mais dans l'adaptation, l'expression suivante des sentiments illustre la transformation de Jean Valjean en père aimant et doux pour cette fille envers qui il a de l'amour paternel. Il chante dans la chanson *Soudain*:

Comment aurais-je pu savoir enfin, que le bonheur venait si vite ? [...] Plus jamais seuls, plus jamais séparés. Tu as réchauffé mon cœur comme le soleil. Tu as apporté le don de la vie et l'amour longtemps perdu. Soudain je vois, ce que je ne pouvais voir.  
(58.18-1:00.40)

Dans les deux œuvres, la première pensée de Jean Valjean commence par le monologue évoquant comment le monde, plein d'injustice, peut être cruel et ils pose beaucoup de questions sur cette thématique. Mais la vie elle-même lui montre qu'il y a encore des raisons pour vivre et se battre contre l'injustice. Ces modifications opérées sur le personnage principal sont présentées par quatre points de métamorphose dans sa vie, la même manière dans l'adaptation et dans le livre : la transformation d'un homme, dont les difficultés de la vie ne sont pas seulement d'ordre morale mais également corporel, idéologique et surtout bipolaire (du mal au bien). Cette métamorphose joue un rôle vraiment remarquable pour inciter le spectateur à croire à l'histoire compliquée de Jean Valjean. Jean Valjean subit le plus grand nombre de réincarnations, dont chacune désigne qu'il est à une autre étape de son ancienne dépravation morale. Après sa rencontre avec monsieur Bienvenu, Jean Valjean laisse derrière lui son identité quand il fait semblant de se noyer dans les eaux de Toulon. Selon Jane Stadler les émotions morales, telles que la compassion, la sympathie et l'empathie sont des membres d'une famille de sentiments ou processus émotionnels qui sont à la fois tournés vers l'autre et conscients de soi en ce

qu'ils sont évoqués par auto-évaluation et, à leur tour, ils peuvent évoquer des impulsions altruistes. (2013 : 30). En étant témoin d'une telle transformation nous pouvons sentir et comprendre les difficultés d'une telle métamorphose. Cette histoire des transformations perpétuelles, bien évidemment, est émouvante chez spectateur comme chez le lecteur.

#### **1.4. Discours cinématographique**

D'après Metz, le spectateur perçoit les images qui sont évidemment choisies (ce pourrait être d'autres images) et arrangées (l'ordre des images pourrait être aussi différent). (199 : 21). C'est en quelque sorte une influence sur le spectateur afin de le convaincre de croire ce qu'il voit. Parmi les codes cinématographiques, on répertorie des mouvements de caméra (travelling, panoramique, mouvement d'optique), une échelle de plans (gros, moyens, etc.), des cadres et une durée de plans (plan-séquence, de réaction), un montage des images et une utilisation du hors-champ visuel et sonore. (Briselance & Morin 2010 : 467-771). C'est une sorte de création d'une impression générale au montage afin de transmettre l'esprit du film au spectateur : des gros plans pour présenter l'angoisse d'un personnage, des couleurs (filtres), des décors d'arrière-plan, de la musique etc. On peut affirmer qu'une adaptation ne peut raconter qu'en montrant. Sa narration passe donc nécessairement par l'utilisation de techniques visuelles ou audiovisuelles. La caméra, par exemple, en exécutant un travelling ou un cadre, expose un point de vue spécifique. D'autres procédés viennent appuyer des stratégies narratives plus particulières, comme l'immobilité se référant à la pensée ou à la préparation d'un événement, ou encore un rythme lent des temps de silence favorisant la réflexion et l'intériorisation. Quant au gros plan, en particulier celui du visage, il donne à voir une gamme d'émotions nuancées et des plus complexes. On associe souvent un homme à son visage. On peut distinguer efficacement le souhait du réalisateur de la présentation de l'angoisse des protagonistes par le mouvement des plans. L'utilisation du gros plan permet de capter chaque petite modification du visage qui traduit l'intériorité du personnage. Ce corps à l'écran agit bien plus qu'il ne pense, sa pensée s'exprime par les gestes, les mots, les expressions ou les faits. Dans l'adaptation, montrer le visage de Fantine dans le fond de l'image jusqu'à ce qu'il occupe la partie centrale, reflète la volonté

du réalisateur de concentrer tout un discours sur la seule vision du visage. C'est la partie du corps qui possède le plus de propriété d'unification, au point qu'une modification de détail minimal y produise une modification maximale dans l'impression d'ensemble. La chanson de Fantine, *J'ai rêvé un rêve* est un bon exemple de ce discours avec le spectateur. (27.19-31.46). Elle est filmée en gros plan pendant toute la chanson après qu'elle ait perdu tout ce qu'elle a eu, son corps et son argent pour payer la famille de Thénardier qui élève sa fille, la petite Cosette. La tension à l'écran est évidente : il suffit d'observer comment les muscles du cou d'Anne Hathaway (le personnage de Fantine) travaillent quand elle chante, comment ses larmes coulent le long de ses joues, à quel point sa bouche grimace pendant la chanson pour se rendre compte de comment la puissance brutale est présentée dans cette scène (voir Annexe 3). Le niveau d'émotion est montré à cent pour cent. Ce genre de discours cinématographique, en utilisant le gros plan donc l'apparition ciblée d'un personnage produit un effet de réel chez le spectateur. C'est une sorte de l'incarnation dans l'adaptation qui nous permet faire une identification avec un personnage. De plus, cette scène est jouée après que Fantine ait eu son premier client tant que prostituée. Le gros plan la montre comme une misérable ruinée par une vie cruelle, étant au point le plus bas de sa vie.

### **1.5. Le montage et la description**

Pour Gaudreault, la narration d'un film débute avec le montage. (1999 : 84). C'est d'ailleurs principalement le montage qui fait la différence entre le cinéma et le théâtre, surtout en ce qui concerne le récit littéraire. Au cinéma, le montage permet une manipulation du temps diégétique et se base sur les choix du réalisateur. Le montage lui-même, le coupage et la modification de la scène et des images transformera une narration de sorte qu'elle puisse se matérialiser à l'écran. Le montage consiste à rendre une histoire vivante de sorte qu'elle influence le spectateur comme attendu. Les prises sont choisies pour créer de l'émotion. Dans le livre, le montage se déroule différemment que dans l'adaptation parce que le travail de la caméra, est d'abord d'attraper les moments précis afin de donner l'impression. Dans le récit littéraire, le texte tente généralement de décrire les paroles des interlocuteurs en indiquant leur intonation, leur accent, leur timbre et leur intensité. La transcription

des dialogues inclut des didascalies pour indiquer les pauses, les silences et la gestuelle de personnages. Le texte comporte souvent des discussions qui, elles-mêmes, provoquent les événements. Dans le livre de Hugo, la narration commence par la description de la vie quotidienne et religieuse d'un vieillard d'environ soixante-quinze ans, Monseigneur Charles-François-Bienvenu Myriel, qui était en 1815 l'évêque de Digne. On décrit profondément tous les aspects de sa vie ; en dehors, et pour ainsi dire, au-delà de sa foi, l'évêque avait un excès d'amour. (Hugo 1998 : 23-98). Il était et il est, en tout chose, juste, vrai, équitable, intelligent, humble et digne ; bienfaisant et bienveillant, ce qui est une autre bienfaisance. Il avait un grand cœur et il n'hésitait jamais à aider les pauvres : « Monsieur le marquis, il faut que vous me donniez quelque chose. Donnez-les-moi [les pauvres]. » (Hugo 1998 : 36). L'évêque écrit sur un papier une pensée qui illustre son état de l'esprit sur les misérables: « Ne demandez son nom à qui vous demande un gîte. C'est surtout celui-là que son nom embarrasse qui a besoin d'asile. » (Hugo 1998 : 52). Le lecteur peut comprendre directement, tous ses motifs pour aider Jean Valjean dès qu'il arrive à sa porte. (Hugo 1998 : 116). Dans l'adaptation, l'arrière-plan de la vie de l'évêque n'est pas présenté autant que dans le livre : la première rencontre avec lui se passe juste derrière sa porte (7.32). Il n'est pas obligatoire qu'un évêque soit bon et miséricordieux et le spectateur ne peut savoir s'il aidera Jean Valjean ou pas. La scène entre eux est courte, Jean Valjean et l'évêque ne se parlent pas alors qu'il y a un dialogue entre eux dans le livre. Cette différence révèle le fait que Jean Valjean ne peut s'attendre à recevoir un traitement de faveur : il est sans voix. Surtout après les mots de monsieur Bienvenu dans la chanson *L'évêque* :

Bien que nos vies soient très humbles, ce que nous avons, nous avons à partager. [...] Il y a un lit pour se reposer jusqu'au matin. Se reposer de la douleur, et se reposer du mal. [...] Bénis notre chère sœur et notre invité honorable. (7.32-8.39)

On a réduit le texte pour remplir le scénario : la mise en scène est construite pour nuancer le malheureux Jean Valjean qui est choqué par la gentillesse de monsieur Bienvenu. Dans cette scène, un langage réduit est la clé pour comprendre les motifs du personnage et faire attention à ses manières physiques. Le spectateur sent le choc, la surprise de Jean Valjean quand il écoute le mot *honorable*. On n'a pas préparé le spectateur à sentir de la compassion plus profondément. Ce mot montre au spectateur qu'il traite des personnes équitablement. Alors que le livre crée une bonne

reconnaissance de la capacité d'empathie d'un être humain, dans le film, cette émotion n'est pas si évidente. On peut dire que le sentiment de la compassion dépend du style de la présentation d'une scène : le montage dépend du scénario qui permet de présenter l'importance de l'arrière-plan de la vie de monsieur Bienvenu.

## 2. Passage du texte à l'écran

Il existe, concernant l'adaptation des textes à l'écran, différentes approches qui peuvent toutes se retrouver, et le font d'ailleurs souvent, dans une seule et même adaptation. En fait, c'est le degré de liberté, de distance ou de fidélité au texte initial qui fait entrer l'adaptation cinématographique dans une catégorie plutôt que dans une autre. L'adaptation basée sur une intrigue et les acteurs jouent le rôle des personnages dans l'histoire. L'adaptation nous raconte une histoire et a des paramètres existants (les personnages, les objets et les endroits) et des événements. Un film est comme une histoire, chaque élément qui construit le film a une influence ou va influencer la façon de raconter cette histoire, mais aussi de la lire. On ne réalise pas un film en suivant mot à mot le texte d'un livre, on adapte celui-ci. Le réalisateur ou l'auteur du film, voire le scénariste, va faire passer, au moyen de plans, de séquences, un certain nombre d'idées, de pensées et d'émotions qu'il souhaite exposer au spectateur ou encore susciter chez lui. Dans l'adaptation de Hooper, la présentation réaliste et fidèle de l'histoire de Hugo est l'un des buts principaux : l'histoire elle-même est émouvante et c'est un défi de le visualiser authentiquement. Cette adaptation de Hooper a conservé la même histoire de Hugo dans une comédie musicale. On a additionné et réarrangé quelques scènes marginales afin d'unifier la narration en un temps limité. Dans tous les cas, l'approche réaliste fixe le déroulement de la narration de Hugo.

Dans le roman, les pensées, le savoir et les sentiments ne s'expriment qu'en mots. C'est une base de discours. Les distinctions entre les réalités relatives à la psychologie, la cognition et l'affect s'en trouvent alors atténuées. En revanche, les multiples moyens d'expression déployés dans un film rendent possibles la démarcation de ces différentes perspectives. Car, comme nous l'avons vu, le cinéma peut raconter une histoire par les manières multiples : par des images, des sons, et à l'occasion, du texte écrit. C'est la volonté du réalisateur qui prend les certaines décisions comme sacrifier le sujet pour réduire le scénario etc. C'est bien évidemment difficile d'adapter un roman volumineux en un film de deux heures. Selon Steve Weintraub, Tom Hooper a dû réduire le scénario après un tournage de quatre heures à deux heures et demie parce que dans le récit littéraire initial de la comédie musicale, il y avait beaucoup plus de scènes chantées, des changements de

la mise en scène et on avait plus un scénario d'une narration de Hugo. (2012). Le manuscrit de la comédie musicale se base sur l'histoire de Hugo qui est plus longue, plus complexe et plus précis que le scénario de l'adaptation parce qu'il y a beaucoup des nuances décrites pour des acteurs. On a composé un scénario pour raconter de nouveau au spectateur dans un angle choisi par le réalisateur. Pierre Chermartin affirme que le film, l'écran et la pellicule ne disent rien et c'est le texte filmique qui dit, c'est-à-dire l'actualisation, d'un discours encodé sous la forme d'images enchâssées les unes aux autres. (2005 : 2). Il convient donc d'envisager la communication cinématographique dans sa réalité matérielle. L'adaptation a besoin d'identifier l'arrière-plan d'une narration par le scénario. Par conséquent, il doit être accordé non seulement au texte, mais aussi à ses conditions et modes d'existence. L'histoire de Hugo est bien évidemment émouvante mais pour le spectateur qui n'a pas lu l'œuvre mais qui voit le film, le texte du scénario est « la première rencontre » avec cet histoire et peut définir la compréhension de l'histoire par le passage du texte à l'écran. Ici, ce passage est présenté par l'histoire elle-même transformée par un scénario, inspiré de la narration de Hugo.

On peut parler de l'idée de « fidélité » et d'« infidélité », ou de « proximité » et de « distance » entre la source et le texte dérivé. Dans notre perspective, il devient clair que la question principale n'est plus celle de la permanence d'un certain nombre d'éléments communs, mais plutôt de reposer (ou à défaut de le faire) des situations de communication homologues ou similaires. Hooper a expliqué dans l'article de Frank Digiacoia que la chose qui fait *Les Misérables* spéciale est que cette œuvre offre des manières différentes d'émouvoir le spectateur. Elle tend un miroir sur votre propre souffrance ou sur quelqu'un de proche, et parvient à faire en sorte que la souffrance vous fait vous sentir mieux avant la fin du film. (2012). On peut affirmer que c'est aussi la particularité du scénario que de créer une telle émotion chez le spectateur parce que les textes des chansons ne sont pas compliqués, plein des allusions et il n'y a pas des symboles figuratifs : le texte est plutôt compréhensible, clair et franc. On peut dire que le spectateur reçoit le sens du texte par le travail de la mise en scène et par les personnages qui le transmettent.

Le visionnement d'un film sollicite beaucoup plus de moyens de réception qu'un texte simple d'un roman. L'immobilité du corps et la fixité du regard enregistrant

passivement images et sons rendent le processus similaire à ceux de l'hypnose et du rêve. Tout comme pour les visions oniriques, le spectateur, au cinéma, ne choisit pas le contenu des projections apparaissant ou disparaissant devant lui. C'est d'ailleurs en raison de cette imposition de formes et de sons donnés d'emblée aux décors, situations et personnages de l'intrigue que le spectateur éprouve parfois une déception devant l'adaptation cinématographique d'un roman. Pour s'adapter, passer d'une situation de communication à une autre entraîne un certain nombre de choses, et il est nécessaire transformer une action représentée dans la tête en une image réelle. Cependant, alors que les lignes du texte sont les mêmes, la manière dont chacun les lit diffère. Hooper a choisi une approche complexe : il a unifié l'histoire de Hugo avec la comédie musicale et a décidé de laisser presque toutes les chansons de la comédie musicale de Boubil, Schönberg et Kretzmer dans le film. Nous proposons de regarder plus précisément comment le texte de l'adaptation de Hooper communique avec le spectateur par l'approche textuelle qui concentre les idées du texte, puis une approche descriptive nous permettra d'observer la séquence temporelle et historique et finalement, nous nous concentrerons sur une approche intermédiaire et sur les symboles d'arrière-plan.

Dans ce paragraphe nous nous concentrons sur l'approche textualiste qui observe l'essence du texte et comment il se manifeste dans l'adaptation. Ensuite, nous présenterons les descriptions textuelles d'un point de vue historique et pour finir, nous nous concentrerons sur l'approche intermédiaire de l'adaptation.

## **2.1. L'approche textualiste**

Mario Vargas Llosa a expliqué que la description des dix-huit années couvertes par l'histoire est très lente. Parfois il semble que ce temps épuisé ait cessé de se dérouler tout à fait comme si le monde réel imaginaire était devenu un monde sans chronologie, un pur et immobile espace. (2005 : 21) On peut dire que l'esthétique de Hugo immerge tellement le lecteur qu'il oubliera plus facilement les nuances de la narration et de la description de la vie de personnages que les émotions pour que les émotions compatissantes puissent disparaître. Dans le film, les émotions sont toujours « fraîches » parce que le temps est limité et tout ce qui est « important » est

présenté de manière plus brève, plus concrète, plus directe pour que le spectateur ressente beaucoup d'émotions et soit content de ce qu'il voit. On peut affirmer que la cinématographie du XXIème siècle est quelque peu décadente et fortement marquée par la recherche de la facilité et, d'une certaine manière, de l'argent facile, avec toutes les conséquences qu'une telle décadence comporte. Le scénario de William Nicholson est inspiré de la comédie musicale et les paroles de chansons de Kretzmer sont presque mêmes que dans la comédie musicale. La volonté de créer une symbiose d'une mise en place magnifique avec de la musique de Claude-Michel Schönberg est évidente. Presque tous les personnages principaux chantent leurs propres chansons. En ce qui concerne les paroles, on peut affirmer que la narration de Hugo est rendue plus complexe par Hooper. Les personnages ont la volonté de dire leurs motifs d'action, leurs émotions et leurs projets d'avenir en seulement quelques phrases. Les personnages sont toujours à la recherche d'eux-mêmes et se posent en permanence des questions sur leurs actes et la manière dont ils devraient agir. En même temps, ils ne résolvent jamais leurs problèmes comme ils ne donnent aucune réponse à leurs questions. Nous proposons d'observer le personnage de Fantine après que son petit ami, Tholomyès, l'ait abandonnée. Par le personnage de Fantine, Hugo démontre l'hypocrisie d'une société qui ne parvient pas à éduquer les filles et les femmes telles que Fantine, tout encourageant le comportement des hommes tels que Tholomyès. Hugo décrit la condition de Fantine: « Elle sentit vaguement qu'elle était à la veille de tomber dans la détresse et de glisser dans le pire. » (Hugo 1998 : 222). Dans l'adaptation, Fantine crie sa tristesse, comme une épave misérable et est nostalgique du temps passé dans la chanson *J'ai rêvé un rêve*:

Il y'avait le temps où les hommes étaient gentils. [...] Il y'avait le temps où toutes ont fait mal. [...] Je rêvais que l'amour ne mourrait jamais. Je rêvais que Dieu serait indulgent. [...] Or, la vie a tué le rêve que je rêvais. (27.19-31.46)

Ces paroles exposent les pensées et les agonies du personnage et font naître et grandir la compassion que le spectateur a pour le personnage. On peut affirmer que les paroles du film sont claires et simples parce que dans l'adaptation, le discours du personnage est réduit à seulement quelques phrases alors que dans le livre les pensées du personnage sont plus longues. Le spectateur comprend la douleur du personnage progressivement d'une phrase à l'autre. Dans le livre, la douleur de Fantine est présentée par la description de son destin d'un événement à un autre. On

peut affirmer, d'abord, que le texte lui-même joue un rôle dans la présence de la compassion quoi qu'il en soit, mais pas uniquement. Le texte est un outil pour illustrer et exprimer les sentiments qu'un personnage sent. Nous avons déjà examiné cette scène par des outils visuels. On peut conclure que le texte à lui seul n'affecte pas le spectateur et qu'il a besoin d'outils visuels pour que soit créée une scène d'une impression générale complexe.

Si on se concentre seulement sur le texte, on remarque que dans le roman de Hugo, l'utilité du langage est plus variée. À côté de la langue populaire, on utilise l'argot et va jusqu'à consacrer un chapitre à philosopher sur le mot de Cambronne, « le plus beau mot peut-être qu'un Français ait jamais dit. » (Hugo 1998 : 477). L'essence de l'argot est présentée et expliquée minutieusement : il décrit très précisément l'argot de la rue : « Qu'est-ce que l'argot ? C'est tout à la fois la nation et l'idiome ; c'est le vol sous ses deux espèces, peuple et langue. » (Hugo 1998 : 1327-1354). Un autre exemple de l'argot est quand Gavroche a répondu : « Kekçaa ? », et Hugo explique : « ceci est encore un mot de la langue que personne n'écrit et que tout le monde parle. » (Hugo 1998 : 1290). Cette spécification, pleine de nuances d'une langue, aide le lecteur à se rendre compte de la situation des gens qui se doivent se débrouiller dans la rue. Dans l'adaptation, les personnages n'utilisent pas d'argot et le réalisateur a évité son utilisation afin de faire un film plus compréhensible pour le spectateur. De plus, les scènes et les plans changent souvent, les chansons ont un vocabulaire très riche en termes d'action, qui permet le transfert de l'histoire de scène en scène. On a remplacé l'argot par des accents de la langue anglaise pour séparer la langue « propre » d'une registre « familière ». Il est assez intéressant pour le spectateur d'écouter le discours entre les nobles (on leur fait prendre avec un accent américain) et les classes populaires (un accent australien). L'idée de l'argot est de distinguer les personnages par l'accent. Par exemple, les prisonniers qui chantent leur destin malheureux parlent l'anglais australien (2.06-2.25), et le petit Gavroche, qui se moque de l'armée française par une chanson facétieuse avant de mourir, parle en anglais britannique. (1:58.06-1:59.26). Finalement, cette solution permet d'améliorer et d'illustrer la compréhension de la narration de Hugo et peut créer une image sur les « classes » pour nuancer la différence entre les pauvres et les riches.

Avoir une compréhension complexe de l'histoire dans l'adaptation dans un cadre textuel nous permet d'observer les nuances du message dans le texte. L'équilibre textuel entre l'histoire et le scénario est présenté par l'utilité des mots et c'est l'un des principes dans cette adaptation. On peut dire que l'adaptation suit l'histoire de Hugo pour garder la conséquence logique entre les événements. Analysons les exemples textuels pour comprendre les rapprochements du réalisateur. Il s'agit d'observer comment sont-ils présentés par d'un point de vue compatissant au spectateur et quelle est la force du message sur le spectateur. On remarque ici que le film commence par la scène sur les quais du camp de prisonniers à Toulon, pour montrer au spectateur la situation dans laquelle est Jean Valjean. Dans le livre, au contraire, cette partie n'existe pas. C'est pourquoi émerge au début du film une certaine tristesse, douleur physique et morale qui crée de l'angoisse chez le spectateur. La scène n'est pas facile de regarder parce que les galériens chantent ensemble comme une chorale de misérables dans la chanson *Regardez en bas*:

Je n'ai fait aucun mal. Doux Jésus, écoute ma prière. Regardez en bas, regardez en bas, doux Jésus n'a pas de soucis. [...] Combien de temps, Seigneur, avant que tu me laisses mourir ? (00.40-5.26)

De plus, les images montrent en gros plan l'agonie des galériens qui sont enchaînés par de nombreuses chaînes autour du cou, de leurs jambes et de leurs mains. Ils sont montrés comme sales et misérables.

Si on se concentre sur l'utilité des mots spécifiques, on remarque que les mots religieux radicaux « Jésus » et « Seigneur » seraient tous les deux les destinataires de la douleur et de la colère des personnages. Certes, la force majeure est l'accusation de leur destin, mais en même temps ces destinataires semblent comme responsables de leur vie et devraient ce qu'ils accusent leur donner des réponses à leurs questions existentielles. Bien qu'il n'y ait pas de réponse qui soit attendue il s'agit d'une impulsion de la part du personnage. La scène est émouvante : il se tourne vers Jésus qui signifie la religion, la lutte et la rédemption, avec une voix furieuse. « Une foi ; c'est là pour l'homme le nécessaire. » (Hugo 1998 : 720). Dans l'adaptation, on peut trouver des autres mots extrêmes mais dans une direction opposée. Si on distingue l'utilisation de mots familiers et grossiers, on trouve une scène dans l'usine des verroteries noires de en 1823 : le spectateur a une première

rencontre avec une femme désespérée qui veut travailler pour nourrir sa fille. Les femmes de l'usine veulent exposer la vie inappropriée de Fantine mais elle se défend elle-même. (18.22-18.37). À place de l'écouter, le chef d'équipe lui rabaisse et la rabaisse et il répond: « J'aurais dû savoir que la pute peut mordre ! [...]. Tu joues une vierge le jour, mais dois pas prier la nuit ! » (18.59-19.22) C'est un bon exemple de destin d'une employée qui dépend de « la loi » et dont la voix ne signifie rien. Le mot « pute » est un exemple de l'injustice ambiante parce que le chef de l'équipe ne contrôle pas les affirmations des femmes de l'usine et il la licencie. Dans le livre, le chef de l'atelier est une vieille fille mais n'ayant pas le même degré de charité qui consiste à comprendre et à pardonner. (Hugo 1998 : 265). L'adaptation nous montre l'acte de licencier Fantine par des mots durs qui illustrent la scène pleine d'injustice. Un autre exemple d'utilisation des mots extrêmes est le mot « salope » qui apparaît dans une scène dans le port de Monteuil. (Hugo 1998 : 276). Fantine est déjà une prostituée, elle a vendu ses dents et ses cheveux quand un « élégant », monsieur Bamatabois, se moque d'elle et met de la neige sur son col quand elle refuse de coucher avec lui: « Tu as un peu de nerf, petite salope ! Tu as un peu de fiel ! » (32.15-32.19). Par ces deux exemples, le spectateur est dans une position de juge : il voit l'injustice dans les motifs des actions des personnages, l'utilisation des mots dans le scénario et voit comment ils ont choisi de nuancer la compréhension des motifs des personnages tout en sachant que le destin des personnes souffrantes est inévitable. L'approche textuelle, en ce qui concerne le rôle de la compassion dans les scènes que nous avons décrit, dépend du montage émanant de la mise en scène du scénario.

## **2.2. L'approche descriptive**

Selon Vanoye, dans un film, on décrit l'objet par la durée et le nombre de plans qu'on lui accorde, de même que par divers mouvements d'appareil. Au cinéma narratif, on favorise particulièrement le travelling et le panoramique. (2005 : 88-89). Enfin, par la façon de décomposer ou de présenter les images finales vues sur l'écran, le montage participe, à son tour, à la description filmique. On peut affirmer d'abord que la description de l'arrière-plan dans le scénario est transformée par une mise en scène et est ensuite importée à l'écran. Les gros plans permettent au

spectateur de pénétrer dans l'intimité du personnage. En effet, ce procédé fait sentir au spectateur qu'il est assis à côté du personnage, qu'il peut ressentir ses espoirs et ses peurs. Nous proposons de les observer de manière de plus précise.

« Une description crée l'espace dans le temps. » (Metz 1990 : 18). On peut dire que cet espace est l'arrière-plan de la narration. À l'écrit comme à l'écran, la description contribue à embellir le récit, à l'inscrire dans la réalité, à le rendre cohérent et à en exprimer l'idéologie. Elle sert, en outre, à retarder la découverte des solutions aux énigmes d'un suspense, car prendre le temps de décrire ralentit l'accès à la *diègèsis*. Puisque dans un livre la description n'est communiquée que par des signes abstraits, la représentation de l'objet se trouve assujettie à l'imagination du lecteur et, de ce fait, est forcément arbitraire. Selon Gérard Genette, la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. (1969 : 57). On peut affirmer que dans l'adaptation de Hooper, la description joue un grand rôle parce qu'elle doit montrer le contexte de situations et de scènes à un spectateur qui connaît déjà cette description. La base de l'histoire de Hugo est le contexte historique et la mise en scène dans un cadre linéaire. Dans l'adaptation, il y a trois plans descriptifs pour diviser l'histoire en trois grandes parties. Le premier est se trouve au début du film où on peut voir le signe : « 1815. Vingt-six ans après le début de la Révolution française, le roi est encore une fois sur le trône de la France. » (00.43-00.50). On peut voir un cadre sur la mer, le drapeau de la France et la lumière « à la fin d'un tunnel ». Le spectateur est déjà préparé par le contexte historique que la narration va dérouler sous ses yeux. En même temps, les figures du drapeau sous la mer et la lumière distancée sont les symboles d'une liberté délimitée. La deuxième description est après la rencontre avec monsieur Bienvenue quand Jean Valjean est le maire de la ville de Montreuil-sur-mer : « Huit ans plus tard. 1823. Montreuil. » (14.34-14.36). Le temps passe et le spectateur est préparé à voir un changement dans la vie de Jean Valjean et il s'attend à un changement optimiste ou la réussite de passer d'un galérien à un homme libre. La troisième scène se met en place après le secours de Cosette à la famille de Thénardier par Jean Valjean quand Fantine, sa mère, meurt : « La Porte du Nord de Paris. » (1:00.41-1:00.44). L'armée française contrôle les papiers des voyageurs mais Jean Valjean et Cosette s'enfuient avant que

l'armée ne les attrape. Il reste un besoin de recevoir quelques indices pour mieux comprendre les idées et les raisons de la révolution pour un spectateur qui n'a pas lu le livre de Hugo ou qui ne sait rien de l'histoire de France. Dans le livre, la description historique est plus profonde et plus expliquée que dans l'adaptation dans la mesure où il ne reçoit aucune l'information l'arrière-plan. Au contraire, *Les Misérables* de Hugo dépeint au moins trois grandes fresques : la bataille de Waterloo qui présente la fin de l'épopée Napoléonienne et le début de l'ère de la restauration, l'émeute de Paris en juin 1832, la traversée des égouts de Paris par Jean Valjean et la fin de cette émeute. Le lecteur reçoit beaucoup d'informations pittoresques sur les détails d'une guerre et ses conséquences. En tout cas, l'aspect historique donne les frontières concrètes pour apprendre le contexte de l'histoire qui place le spectateur comme témoin. Le déroulement de la narration par des signes historiques peut influencer le spectateur à disparaître dans cette histoire et à oublier la réalité pour mieux rêver. Il y a une connexion émotionnelle ente la narration et sa description.

### **2.3. L'approche intermédiaire**

Cette approche ne s'intéresse ni à l'essence d'une œuvre, ni aux relations des textes entre eux, mais plutôt aux relations d'un médium à un autre, soit aux rapports qu'entretiennent entre elles les différentes formes de représentation en fonction de leur support et des contraintes imposées par leur matérialité. Elle tient compte nécessairement de la pluralité médiatique du cinéma et de l'hétérogénéité de son langage verbal, sonore et visuel. Les films ne sont qu'un divertissement et une forme artistique de son expression. L'adaptation intermédiaire, d'abord, intègre le chant, la musique, la danse, la photographie, la sculpture, la peinture, etc., au film. Celui-ci comporte plusieurs figures de l'époque qui apparaissent sur des arrière-plans faisant partie du décor qui créent une impression fondamentale. Par exemple, dans l'adaptation, il y a deux scènes avec Jean Valjean dans le couvent mais qui ne sont pas dans le livre bien que Hugo se concentre sur sa vie obscure manière plus précise. (Hugo 1998 : 705-722). Observons le couvent dans la chanson *Soliloque de Valjean* qu'on a déjà examiné. (10.52-14.31). Le couvent, c'est une réverbération de Dieu sur le mur humain. (Hugo 1998 : 705). Bien que Hugo ait décrit que le couvent est

une des plus sombres concrétions du moyen âge (Hugo 1998 : 706), « nous saluons qui s'agenouille. » (Hugo 1998 : 720). L'angoisse de Jean Valjean est incarnée dans le couvent quand il est sur les yeux de Dieu. C'est aussi l'un des lieux qui présente le Dieu, le seul, qui ne l'a pas aidé quand il était au bagne. Il confronte celui qui est responsable de son destin. Le deuxième exemple est la scène de mort de Jean Valjean au petit couvent. (2:21.18-2:28.16). Dans le livre, il est mort dans son appartement dans la rue de l'Homme Armé. (Hugo 1998 : 1901). On peut supposer que le couvent est une sorte de figure de paix et de rémission et que le réalisateur veut mettre en avant la rédemption d'un homme beaucoup plus que dans la narration de Hugo. Hooper crée une intertextualité par le symbole intermédiaire du couvent pour montrer la relation entre le secours de l'esprit et la force majeure par une rémission. Jean Valjean a pardonné à Dieu son destin parce qu'il a trouvé l'amour et la pitié dans son cœur.

Un réarrangement dans le cadre de l'intertextualité constitue la base du montage et gagne en importance en particulier par le nombre croissant de dramatisations (adaptation de la scène) et versions cinématographiques. Selon van Gorp, les scènes sont souvent réarrangées de manière à créer du suspense (rétrospections et anticipations, etc.) ou sur le terrain des besoins spécifiques des médias et les attentes ou les conventions du genre. (2004 : 63). On peut dire qu'il s'agit de comparer le récit écrit et le récit scénique et filmique, l'ordre des scènes à réarranger, diminue ou unifie pour créer une œuvre comme un tout pour raconter l'histoire au spectateur. Par exemple l'ordre des scènes est bien choisi pour maintenir la narration logique afin de présenter toutes les nuances importantes à l'écran. Pour réduire la longueur du film, on a réarrangé la scène suivante. Il s'agit d'un moment de conflit entre Fantine et monsieur Bamatabois dans le port de Montreuil-sur-mer qui suit par la scène dans l'usine des verroteries noires. (22.23-33.46). Le spectateur voit que Fantine a décidé de se prostituer juste après avoir été renvoyée l'usine. (15.47-19.47). L'agonie de Fantine est résumée par le coupage de scènes et son effet sur le spectateur est plus grand et franc et touche d'un point de vue émotionnel. On montre les scènes où on lui coupe ses cheveux et ses dents en gros plan alors que dans le livre cette agonie n'est pas décrite. Dans le roman, elle a des problèmes d'argent avant de se prostituer. (Hugo 1998 : 268-275) « Tout cela prit du temps. » (Hugo 1998 : 254). Elle descendait lentement de misère en misère. (Hugo 1998 : 237). Il y avait beaucoup

des gens qui ont observé la vie de Fantine et elles étaient jalouses de ses cheveux blonds et de ses dents blanches. (Hugo 1998 : 263). Le processus de misère est long. Un autre exemple de réarrangement de la scène est présenté par un changement pour nuancer l'agonie du protagoniste, Jean Valjean. Il ne participe pas au mariage de Cosette et Marius car il est déjà parti au couvent. (2:17.52-2:18.43). Ce sont les derniers moments de sa vie et il a choisi de les passer au couvent. Ce changement crée aussi une ambiance triste pour le spectateur parce qu'on associe souvent un mort avec une église et cette allusion produit de la compassion envers le protagoniste. On peut trouver une sorte de solennité dans une église et les cierges créent une ambiance de liturgie divine.

D'après Metz, dès que le rythme de l'alternance devient suffisamment rapide, le spectateur est capable de deviner qu'une série d'événements A continue à se dérouler dans la *diègèsis*, alors que seulement un fragment de la série des événements B qui est montré sur l'écran. (1990 : 135-136). On peut dire que les images alternent alors que les faits sont vraisemblablement simultanés et non alternatifs. Comprend que l'intelligibilité de ce type de montage est basé sur une forme spontanée d'interpolation que les pratiques des spectateurs comprennent naturellement. Le montage a fonctionné que le spectateur peut suivre facilement les changements des plans et des personnages. Ce montage nous permet de comprendre les résultats des actions et de les accepter. L'adaptation de Hooper s'est mise en place par la possibilité de reconnaître les actions suivantes. Dès le début de l'adaptation, le but de présenter le déroulement de la narration par des démonstrations d'indices cachés, contrairement à la manière dont narre Hugo. Par exemple, revenons sur la scène du renvoi de Fantine de l'usine que nous avons déjà examiné. Le chef d'équipe la rabaisse (événement A) et Fantine le frappe (événement B). C'est un outrage pour lui et la cause de cette action est le renvoi (événement C). (18.59-19.48). Le spectateur est préparé à la cause et elle produit une compassion insignifiante pour une action prévisible. Les événements sont synchronisés par le déroulement de la narration qui est placé à une heure donnée.

Comme nous pouvons le constater, toutes les différentes manières d'approcher une adaptation s'entrechoquent et se complètent à la fois. Or, si nous pensons le film en tant que texte, le passage du roman à l'écran relève nécessairement de

l'intertextualité du texte, dit, le scénario. L'aspect historique nous aide à apprendre le contexte de la narration et les nuances sur l'analyse d'un texte qui est créé par une histoire complexe.

### 3. L'expression de la compassion

Le redoutable spectacle des choses créées développait en lui l'attendrissement ; il n'était occupé qu'à trouver pour lui-même et à inspirer aux autres la meilleure manière de plaindre et de soulager. (Hugo 1998 : 94).

Karen Armstrong, ancienne religieuse catholique, a affirmé : « Dans la compassion, lorsque nous nous soucions d'autrui, nous nous détronons nous-même du centre de notre monde et nous y mettons une autre personne. » (2008). La compassion est, d'abord, de la sollicitude pour chacun : aime tes ennemis, honore l'étranger. On peut dire que tous les êtres humains naissent avec la capacité de sentir de la compassion et que ce sentiment doit être cultivé par les êtres humains pour survivre et prospérer. La compassion, ce petit mot, nous rappelle que nous sommes auto-insuffisants. Nous avons besoin d'autres. À la fin, notre salut doit venir de l'extérieur. Le salut est un cadeau, un cadeau de la compassion, de la gratitude.

Selon Vinzenz Hediger, Inga Pollmann et Christiane Voss, parce que les membres de l'auditoire partagent une « résonance » mentale et sensorielle avec des personnages un monde à deux dimension qu'est l'écran de cinéma, le spectateur prête un corps de détection tridimensionnelle au film : « Le spectateur devient ainsi un « corps de substitution » temporaire pour l'écran, et ce corps est, pour sa part, une caractéristique constitutive de l'architecture de film ». (2011 : 145). On peut affirmer qu'une adaptation nous invite de faire une investigation premièrement dans sa congruence avec la forme de sa source (la conception de la structure des personnages et de l'intrigue), ensuite dans la pertinence de son « sentir » (la texture des détails, le point de vue, le ton) sa matière et son esprit. N'importe quelle œuvre nous offre certains sentiments et produit une telle empathie qui nous permet de comprendre les motifs des actes des personnages et ses résultats. Dans le roman de Hugo, la compassion est l'une des trois thématiques principales à côté de l'amour et de l'injustice de la société. *Les Misérables* est avant tout une grande œuvre humanitaire qui encourage la compassion et l'espoir dans l'adversité et l'injustice. « Ressentir de la compassion signifie se sentir égal à un autre être humain qui souffre et dont la peur du destin va arriver. [...] Égoïste dans ses causes, la compassion est belle et noble dans ses conséquences. Comme le rire, c'est uniquement l'humain, et le rire s'arrête là où commence la compassion. » (Beylie 1995 : 166-168) La compassion qui est

provoquée par des événements tragiques a lieu lorsqu'il y a une souffrance humaine.

Tom Hooper a dit:

Tant de cinéma aujourd'hui est essentiellement une fuite. C'est la distraction, la fuite, l'imagination irresponsable. *Les Misérables* ne l'est pas. Il parvient à aller dans les endroits difficiles. C'est une évasion avec une boussole morale, et je ne suis pas tout à fait sûr que les gens sont conscients d'à quel point était difficile d'obtenir le film tel qu'il est. (Digiacommo 2012)

On peut dire que c'est une raison profonde que *Les Misérables* a enduré et qu'il a attiré de créer une adaptation du roman de Hugo par Tom Hooper. La romance et la révolution qui englobe, *Les Misérables* est vraiment une histoire de contraste profond théologique, un contraste dans la façon dont les pécheurs répondent à l'offre de la compassion gratuite. D'un point de vue plus profond, il s'agit de l'histoire des deux réponses à la compassion : un homme est brisé et vit, c'est Javert. Un autre homme est endurci et meurt, c'est Jean Valjean. On a déjà observé la transformation de Jean Valjean du mal au bien et que le prix de cette transformation était sa vie. Au contraire du destin de Jean Valjean, le prix de la vie de Javert était l'obéissance à la loi mais en même temps, sa faiblesse mentale. On observe et éprouve de la compassion en tant que spectateur sur cet homme perdu. Javert remplissait à Montreuil-sur-Mer des fonctions pénibles, mais utiles, d'inspecteur.» (Hugo 1998 : 253). Il couvrait de mépris, d'aversion et de dégoût tout ce qui avait franchi une fois le seuil légal du mal. « Il eût arrêté son père s'évadant du bague et dénoncé sa mère en rupture de ban. » (Hugo 1998 : 254). La description de Hugo nous montre la nature de son âme et comment il est devenu un homme de justice. Au début du film, on peut voir comment Javert traite un galérien, Jean Valjean : il lui ordonne d'apporter une voile de bateau extrêmement lourde. (3.11-4.00). C'est la démonstration de la force inhumaine de Jean Valjean et de l'obéissance à la loi et que l'esclavage peut faire d'un homme un animal. En même temps c'est une présentation de la puissance de la loi sur un homme. Quand Jean Valjean a sauvé Javert sur la barricade de la Révolution de Juin en 1832, il n'aurait pas pensé qu'un ex-galérien pourrait avoir eu pitié de lui. Les étudiants de la barricade ont arrêté parce qu'il était un espion du gouvernement mais Jean Valjean a eu pitié et c'était une acte confus pour lui. Il voyait devant lui deux routes toutes les deux très claires. Soit il va devoir sa vie à un malfaiteur, accepter cette dette et la rembourser, être, en dépit de soi-

même, de plain-pied avec un repris de justice, et lui rendre un service en trahissant la société pour rester fidèle à sa conscience, soit il ne prend pas en compte sa conscience et obéit à la loi tout en sachant qu'il souffrira. Aux yeux de Javert, Jean Valjean était un malfaiteur, bienfaisant, un forçat compatissant, doux, secourable, clément, rendant le bien pour le mal, aimant mieux se perdre que perdre son ennemi, sauvant celui qui l'a frappé, agenouillé sur le haut de la vertu. De plus, il a sauvé Jean Valjean quand il s'est évadé sur la barricade avec Marius, petit ami de Cosette, qui était en train de mourir. Il était entièrement perdu et finalement, il s'est suicidé. Dans l'adaptation, le personnage de Javert marche sur la rambarde du pont et le spectateur peut sentir qu'il va faire quelque chose d'inattendu. C'est le seul suicide dans cette histoire qu'on ne pouvait pas prédire parce que le personnage semblait être sûr de lui et sûr de ses principes de la vie. Comme il a sauvé la vie de Jean Valjean, le spectateur lui pardonne ses actions du passé. Cependant, il s'agit ici d'un symbole de son destin pour payer sa brutalité contre les misérables. Il chante dans la chanson *Le suicide de Javert*. (2:07.09-2:10.08). Par la sueur sur son front comme il est très énervé le spectateur peut sentir la tension dans l'air. La Seine se reflète dans la lune et l'ambiance de cette scène est vraiment mystique, dans l'attente d'un tournant. Alors il s'exclame : « Cet homme m'a tué quand même », et la page se tourne, il se jette dans la rivière. On entend même le bruit de son corps comme nous confirmer qu'il est vraiment mort. Après la chanson, il y a le sentiment présent lors d'un enterrement. On a vu deux transformations des personnages principaux entièrement différents mais la transformation de Javert produit plus de pitié que la compassion.

A côté des protagonistes Jean Valjean et Javert, nous proposons de nous concentrer sur un troisième protagoniste, Fantine. Nous observons de manière plus précise l'arrière-plan de l'adaptation dans la manière dont est faite la mise en scène et finalement, nous verrons comment se manifestent les dialogues dans l'œuvre de Hugo et de Hooper.

### **3.1. Les personnages**

Le personnage se définit en premier lieu par la place qu'il occupe parmi l'ensemble des protagonistes. Il joue un rôle à la fois diégétique, comme participant de

l'intrigue, et narratif, en ce qui a trait à sa position qui peut être principale, secondaire ou figurative. Son statut est en grande partie déterminé par la fréquence et la qualité de sa présence, sa personnalité, ses actions, ses paroles et tout ce qui le caractérise. Au centre d'un récit, il se présente différemment à l'écrit et à l'écran. Ce sont les descriptions de sa personnalité, la narration et les dialogues qui, dans un roman, permettent de brosser son portrait. Au cinéma, c'est directement que l'on entre en contact avec le protagoniste: nous voyons sa physionomie et sa manière s'habiller, nous percevons le caractère unique de sa voix, son élocution verbale. En fait, tout changement morphologique, physionomique ou psychologique apparent témoigne, s'il y a lieu, de la métamorphose éventuelle d'un personnage. De même, nous pouvons suivre son parcours en observant non seulement ses actions, mais aussi le milieu dans lequel il évolue, le cadre spatial où se déroule son histoire ainsi que les décors et les objets des lieux qui l'entourent. Celui-ci est représenté par des procédés filmiques, bien sûr, comme le nombre de plans, les cadrages ou les mouvements d'appareils spécifiques, mais aussi par d'autres artifices qui ne sont pas exclusifs au septième art, comme le maquillage, les costumes, les accessoires, une gestuelle ou une élocution orale particulière. Nous proposons d'analyser plus précisément l'essence de Fantine parce que sa transformation est aussi drastique que la transformation de Jean Valjean. On a déjà mentionné qu'elle était le symbole de nombreuses femmes bonnes désespérées tuées par la société cruelle. Fantine, l'héroïne, après avoir été séduite par un étudiant parisien, Tholomyès, vient travailler dans l'usine des verroteries noires. Quand nous la voyons dans l'usine, habillée en mousseline simple, elle semble assez soignée et aussi raffiné qu'une femme de sa condition voudrait montrer. Mais comme ses possibilités s'épuisent, elle se dégrade lentement en souillon. Pour rendre Fantine déjà mince plus maigre, on nous montre le collant en tissus et les côtés de costumes aérographes de Anne Hathaway avec des couleurs plus sombres pour lui donner l'apparence d'une jeune femme qui disparaître de la consommation. Bien qu'elle ait beaucoup de travail dans l'usine, après une journée de travail, ses mains sont minces et en bonne santé comme elle il se doit pour une figure de la perfection et du travail acharné. Le travail n'a pas eu d'impact sur son corps bien qu'elle cousait dix-sept heures par jour. (Hugo 1998 : 273). Quand elle comprend qu'elle n'a rien à perdre, elle décide d'abandonner tout ce qu'elle a jamais eu, elle alors perdu la honte. Mais elle ne perd pas l'espoir de sauver sa petite fille, Cosette. Elle a toujours adoré son enfant bien qu'elle soit loin.

Plus elle descend, plus tout devient sombre autour d'elle, plus ce petit ange doux rayonne au fond de son âme. Après avoir été sauvée par monsieur Madeleine, elle est devenue très malade, a pneumonie sérieuse et quand elle est à l'hôpital, elle supplie monsieur Madeleine de lui apporter Cosette. (40.14-43.20). Elle voit le fantôme de Cosette derrière un tissu, comme elle est déjà morte. C'est une scène vraiment émouvante parce qu'on peut sentir son agonie à cause de la maladie. Elle se ressemble à une morte parce que sa peau est blanche, ses yeux sont comme en verre, elle est en larmes et elle est couverte de sueur. C'est une image vraiment triste d'une femme qui a sacrifié tout ce qu'elle a eu mais qui est heureuse parce qu'elle a trouvé quelqu'un qui va sauver sa fille. La fin heureuse, le ton positif produit de la compassion chez le spectateur mais en même temps, il est content que monsieur Madeleine soit là pour la pauvre Cosette et qu'elle vive sa protection. Il laisse une sorte de l'espérance dans cette scène en sauvant le corps de Fantine.

### **3.2. L'arrière-plan**

Les cinéastes savaient que l'un de leurs défis les plus grands en matière de traduction du théâtre au grand écran serait à le rendre cinématographique. Debra Hayward, membre de l'équipe de la production a affirmé dans « Les Notes de Production »: « Il y a toute l'histoire dans le livre, les paysages du temps, les grands paysages, le Paris dans le XIXème siècle – tous incroyablement visuels et difficiles à rendre en théâtre. Nous avons profité des éléments visuels de la comédie musicale et du livre en les agrandissant. Nous voulions réellement faire une expérience visuelle épique et musicale. » (2012 : 36) Tom Hooper a expliqué que la construction de ces décors colossaux [en coulisse] était très amusante. Il essayait d'obtenir une combinaison de réalisme extrême pour que le film ait l'air enraciné à la fois dans une réalité viscérale et un réalisme magique. (2012 : 39) Il y a un aspect lyrique à cela et donc une opportunité pour créer un style qui est un peu élevé de la réalité. L'ambiance et l'intrigue du film se révèlent entièrement par des moyens visuels, en utilisant des décors abstraits. Cette réalité imaginaire est réalisée par les outils cinématographiques : le scénario du film avec la description des arrière-plans n'est pas sous les yeux du spectateur et on utilise seulement la visualisation pour créer une telle ambiance. L'adaptation de *Les Misérables* est un bon exemple de la volonté de

créer une ambiance exceptionnelle pour un spectateur. Le film a été tourné en France et en Angleterre, afin de garder l'intégralité de l'histoire. Hooper a expliqué qu'avec un casting étonnant, une bonne équipe a aidé Hooper dans sa vision des choses apporté de l'enthousiasme et de la passion à ce projet. (2012 : 39). Stewart a dit qu'il était équitablement important de rendre la réalité crédible. Sinon, le drame et la misère des situations dans lesquelles nos personnages vivent ne seraient pas tant poignants et émotionnels. Gourdon en France leur a offert quelque chose de spécial et d'inégalable. La promenade de la liberté de Jean Valjean est filmée dans des paysages pittoresques à Gourdon (2012 : 36). Pour un homme, ce paysage est évidemment un défi, la forme du terrain est rocheuse et escarpée. Le spectateur voit la pérégrination souffrante d'un homme dans la misère. La journée, le soleil brûle et à la nuit il fait très froid. (5.26-6.44) L'importance d'un lieu est vraiment évidente pour visualiser un voyage qui ressemble à un calvaire et on a décidé de donner de la valeur à la scène en la tournant en France pour être fidèle à l'histoire.

Mais au cinéma, des matériaux tels que les vêtements, les maquillages et les décors, tout comme le choix de la musique, du style de montage, de la gestuelle et du langage donnent des indices clairs quant au moment du tournage. Ce miroir, qui se compose par des images de tons synchronisés, est la fidélité de nos esprits que l'adaptation de *Les Misérables* touche. Il permet un plus grand réalisme et a encouragé une attitude mentale plus active de la part du spectateur, qui pourrait maintenant explorer plus à fond l'ambiguïté d'interprétation morale inhérente à l'image du film. Il est de même avec la synchronisation d'une voix dans les chansons des personnages. L'ingénieur du son, Simon Hayes a dit que le public n'aurait pas accepté la synchronisation labiale des acteurs pendant tout le film. (2012 : 35). Ce choix est sans aucun doute l'idée d'influencer le spectateur et lui donner un sentiment réel: qu'il resterait dans un même temps, dans la même salle avec le personnage et que l'action se passe dans un temps réel. Hooper développe sur l'énigme:

Le problème quand vous chantez à la lecture est qu'il empêche l'acteur de rester dans un moment parce qu'il doit tenir à la milliseconde un plan déjà fixé des mois avant. Quand ils chantent en direct, un acteur a la liberté de créer l'illusion que le personnage joue en ce moment, ce qui a un effet profond sur la puissance et le réalisme de la performance. Il y a tellement beaucoup d'émotion dans *Les Misérables* et je voulais que les acteurs aient des opinions qui pourraient être créées par la performance : les opinions

dont ils seraient peu susceptibles d'avoir dans un studio quelques mois avant. (2012 : 32)

Le spectateur ne peut pas savoir que les chansons ont été enregistrées en même temps que le tournage a eu lieu. C'est une valeur pour l'acteur de donner de la crédibilité à sa performance. L'acteur, en chantant de tout son cœur, crée chez le spectateur des sentiments car il va croire comme si c'était la vraie vie grâce à l'action naturelle et spontanée et c'est justement le but de l'adaptation. Enfin, cette performance crée une ambiance réelle pour le spectateur. Par exemple la chanson de Fantine, *J'ai rêvé un rêve*, que nous avons examiné auparavant, c'est l'une des chansons marquées par sa réalité naturelle. (27.19-31.46). Le spectateur sent qu'elle est à côté d'un personnage parce que tous ses murmures, les sons de sa bouche et ses regards sont effectivement proches : plus l'image est proche, plus elle produit de la compassion parce que l'angoisse est comme dans la zone intime du spectateur.

### **3.3. Les dialogues**

Pareillement, d'autres disciplines artistiques se distinguent dans le domaine du cinéma, comme les dialogues, entre autres, qui se structurent en fonction du montage. Et comme l'espace dans lequel œuvre l'acteur de cinéma est plus intime que celui du comédien, il lui est donc plus facile de tendre d'avantage vers l'introspection, explique Vanoye. (2005 : 53). On peut dire que cette pluralité de moyens expressifs propres au cinéma contribue à créer des effets de contraste, d'opposition, de rupture, de distanciation, etc. Au cinéma, les dialogues ne trouvent leur signification que dans leur relation à l'image. En général, ils servent à expliquer ou à décrire les situations. Ils sont conçus en fonction d'un découpage qui dépend à la fois de la *diègèsis* et des conditions matérielles liées au tournage. Ces dernières permettent entre autres aux spectateurs d'entendre des propos chuchotés. Car en plus d'effectuer la sélection des sons, les techniques d'enregistrement et de mixage donnent la possibilité de jouer avec l'intensité de leur volume.

Dans le livre de Hugo, les dialogues entre les personnages ne sont pas aussi dominants que dans l'adaptation parce que dans le livre, c'est surtout la description des situations d'arrière-plan qui domine. Hugo a conclu et paraphrasé les

monologues des personnages par ses idées et ses mots dans une manière descriptive. La conception d'un discours dans l'adaptation est surtout verbale, donc, les personnages décrivent leurs sentiments, leurs souhaits et leurs agonies toujours par des mots et la description d'un lieu est visualisée par les outils cinématographiques qu'on a examinés auparavant. Il n'y a pas d'espace à l'interprétation des situations pour un spectateur parce qu'il existe toujours un énoncé entre les personnages différents et entre eux-mêmes. Les dialogues sont toujours vraiment poétiques mais simples et ils sont compréhensibles pour un spectateur. Il est important de présenter une idée et un message d'un dialogue dans le cadre de la simplicité parce que le film est plein d'événements que le réalisateur a voulu montrer. Observons, par exemple, le dialogue entre Marius et Jean Valjean dans la maison de monsieur Luc-Esprit Gillenormande, le grand-père de Marius, avant le mariage de Marius et Cosette. La scène se passe dans le quartier du Marais, dans la rue des Filles-du-Calvaire numéro six. Après que Marius ait guéri d'une balle dans le corps reçue à la barricade, Jean Valjean confesse qu'il est un ex-galérien et qu'il a volé du pain pour sa famille mais que Cosette ne doit jamais le savoir :

Fait-lui croire que je suis allé en voyage. Un chemin long. Dites-lui que mon cœur était trop plein d'adieux. C'est mieux ... . Promets-moi, Monsieur, que Cosette ne le saura jamais. (2:15.26-2:17.51)

On trouve ici les rimes entre les mots *cœur*, *adieux*, *mieux*, *monsieur* ; *promets*, *jamais*. Les paroles des chansons de Herbert Kretzmer sont exprimées poétiquement pour la comédie musicale mais on peut dire qu'ils se manifestent bien évidemment ici par la même manière : pour créer une ambiance romantique historique chez spectateur et pour sublimer l'œuvre de Hugo.

## Conclusion

L'idée de ce travail est de montrer qu'une adaptation, qu'un film adapté d'un roman historique provoque de la compassion chez un spectateur en utilisant des procédés cinématographiques que le montage systématise. Le montage arrange les images, modifie les filtres, fixe des plans etc. Finalement, il définit la présentation de la narration en la guidant de manière forcée afin de créer un impact émotionnel et sentimental sur le spectateur. Mais le montage en lui-même ne provoque pas cet impact parce qu'il a besoin d'utiliser d'autres aspects du film inhérents au récit tels que le nombre de personnages, les aspects textuels du scénario et tout le concept de l'arrière-plan (les paysages, les ressources matérielles, etc.). Quand nous parlons du récit littéraire et du récit scénique et filmique, le premier est présenté comme une narration non démonstrative et le deuxième est présenté comme une narration démonstrative. Nous savons aussi que chaque narration est un discours, qui a sa séquence temporelle et qui nous permet d'observer ces deux modes de la narration dans leur propre transformation. Cependant, étant donné qu'un lecteur de récit littéraire peut se représenter une image dans sa tête, le spectateur d'une adaptation doit admettre que l'interprétation d'une narration a déjà été visualisée par le réalisateur. Cette visualisation est présentée sous la forme des vêtements et des personnages dans des scènes concrètes choisies. Afin de maintenir la simplicité du scénario présentant quant à lui une histoire complexe, un travail remarquable de coupe de scène a été fait, afin d'être fidèle à l'histoire de Hugo et de rendre les dialogues poétiques pour être chantés. L'ensemble de la conception de l'adaptation crée chez le spectateur une quantité incroyable d'émotions, y compris la compassion, comme nous avons pu l'analyser dans ce mémoire.

Dans ce travail, nous nous sommes concentrés sur la compassion chez le spectateur qui est le résultat de la visualisation réaliste du roman de Hugo. Les lieux de tournage sont choisis d'un point de vue pertinent pour paraître aussi fidèle que possible au roman en créant une image merveilleuse de la situation du XIX<sup>ème</sup> siècle en France qui pointe ses problèmes sociaux. La visualisation de la transformation des personnages se fait remarquer par des monologues toujours verbaux afin d'informer le spectateur sur ce qu'il ressent et de le questionner sur la manière dont il se sent concerné par cette métamorphose. Pour respecter les dialogues en les embellissant, le

scénario est écrit en utilisant des rimes dans les chansons afin de donner une certaine harmonie à la voix. Toute cette conception est un geste puissant pour le spectateur qui reçoit une kyrielle de sentiments en regardant l'adaptation, car il est impossible que cette adaptation n'ait eu aucun impact sur lui, comme nous l'avons étudié précédemment.

Notre problématique initiale était la suivante : Qu'est-ce qu'un bon film peut ajouter à un roman? Nous pouvons dire qu'une adaptation ne peut pas nécessairement faire mieux qu'un bon roman, mais elle peut cependant amplifier l'amplitude des sentiments, surtout de la compassion, en visualisant la narration du livre afin de donner les instruments au spectateur pour qu'il comprenne et puisse voir de ses propres yeux comment le montage peut rendre une histoire vivante.

Comme ce travail nous a aidé à comprendre qu'une adaptation force certains aspects d'une histoire par le montage afin de provoquer de la compassion chez le spectateur, la recherche pourrait en outre se concentrer sur la comparaison de la compassion dans l'histoire elle-même et comment les personnages l'expriment les uns les autres dans l'adaptation, en comparaison avec le livre. Pour aller plus loin, si la compassion est exprimée également entre les personnages, alors il pourrait être pertinent d'étudier la compassion dans l'histoire et chez le spectateur.

## **Bibliographie**

### **Corpus**

HOOPER, T. (réal.) 2012. *Les Misérables*. A Working Title Films / Cameron Mackintosh. 1 DVD vidéo, 159 min.

HUGO, V. 1998. *Les Misérables*, Paris : Librairie Générale Française.

### **Bibliographie critique**

ARMSTRONG, K. 2008. « My wish : The Charter for Compassion », in *TED Conferences, LLC*. En ligne <http://www.ted.com/talks/> , consulté le 16 mai 2015.

BAUDY, L. 2009. *Film Theory & Criticism*, New York : The Press of University of Oxford.

BARTHES, R. 1968. « L'effet de Réel » in *Communications, 11, Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 84-89. DOI : 10.3406/comm.1968.1158

BAZIN, A. 1999. « The Evolution of the Language of Cinema » in Braudy, L.; Marshall, C., (éds.) *Film Theory and Criticism*, New York : The Press of University of Oxford.

BELTON, J. 1988. « The Space of Rear Window » in *Comparative Literature*, p. 1121-1138. En ligne <http://www.jstor.org/>, consulté le 16 avril 2015.

BEYLIE, C. 1995. *Marcel Pagnol, ou le cinéma en liberté*, Paris : Fallois.

BRISELANCE, M.-F. ; MORIN, J.-C. 2010. *Grammaire du cinéma*, Paris : Nouveau Monde éditions.

CHERMARTIN, P. 2005. « Définir le langage cinématographique » in *Lignes de fuite 01. La revue électronique du cinéma*, p. 1-4. En ligne <http://www.lignes-de-fuite.net/>, consulté le 14 mai 2015.

DIGIACOMO, F. 2012. « Tom Hooper Defends His *Les Misérables* Close-Ups & Reveals Who's The Bigger Musical Geek: Jackman or Hathaway » in *Movieline*. En ligne <http://movieline.com/2012/12/25/>, consulté le 16 mai 2015.

GAUDREAULT, A. 1999. *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Paris: Éditions Nathan/Armand Colin.

GENETTE, G. 1969. « Frontières du récit » in *Figures II*, Paris : Seuil.

GORP VAN, H. 2004. « Translation and Comparable Transfer Operations » in Kittel, H.; Frank, A.-P.; Greiner, N.; Hermans, T.; Koller, W.; Lambert, J.; Friz, P., (éds.) *Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/ An International Encyclopedia of Translation Studies*, p. 62-68, Berlin: Gruyter.

HEDIGER, V.; POLLMANN, I; VOSS, C. 2011. « Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as « Surrogate Body » for the Cinema » in *Cinema Journal* 50 (4), p. 136-150. DOI: 10.1353/cj.2011.0052

HUGO, V. 1863. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie II*. En ligne <http://gallica.bnf.fr>, consulté le 18 mai 2015.

LEE, H. 2013. « Tom Hooper's *Les Misérables* : Social misery, with a vengeance » in *World Socialist Web Site*. En ligne <https://www.wsws.org/en/articles/2013/01/21/>, consulté le 3 avril 2015.

LOYENS, E. 2012. « Du livre au film » in *Point Culture*. En ligne <http://www.lamediatheque.be/ext/thematiques/>, consulté le 13 avril 2015.

METZ, C. 1990. *Film language. A Semiotics of the Cinema*, Chicago: The Press of University of Chicago.

ODIN, R. 2000. *De la fiction*, Paris/Bruxelles : De Boeck.

STADLER, J. 2013. « Cinema's compassionate gaze : embodiment, affect, and aesthetics in *The Diving Bell and the Butterfly* » in *Cine-Ethics*, p. 1-44. En ligne <http://www.academia.edu/4092305/>, consulté le 15 mai 2015.

SZLAMOWICZ, J. 2012. « Le discours cinématographique de Clint Eastwood : individualisme et humanisme » in *Raisons Politiques*, 38, p. 49-66. DOI : 10.3917/rai.038.0049

THOUNY, J.-P. 2015. « La compassion et la charte de la compassion » in *Energie Santé*. En ligne <http://www.energie-sante.net/fr/hp/>, consulté le 14 avril 2015.

VANOYE, F. 2005. *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Armand Colin Cinéma.

VARGAS LLOS, M. 2007. *The temptation of the impossible: Victor Hugo and « Les Misérables »*, New Jersey : The Press of University of Princeton.

WEINTRAUB, S. 2012. « Director Tom Hooper Talks *Les Misérables*, making the decision to have the actors sing live, the difficulty of editing the movie down and extended cut, and more » in *Collider*. En ligne <http://collider.com/tom-hooper-les-miserables-james-bond-interview/>, consulté le 15 mai 2015.

World of Arts and Entertainment Marketing. (2012). *Production Notes*. En ligne [http://www.lesmiserablesfilm.com/assets/les\\_mis\\_production\\_notes.pdf](http://www.lesmiserablesfilm.com/assets/les_mis_production_notes.pdf)

## Resümee

### **Kaastunde väljendumine Tom Hooperi kinematograafilises adaptatsioonis Victor Hugo romaani „Hüljatud“ ainetel**

Käesolev bakalaureusetöö analüüsib 2012.a Cameron Mackintoshi poolt produtseeritud, Tom Hooperi poolt lavastatud ja *Universal Pictures* filmikompanii poolt teostatud inglise keelse muusikali filmi erinevaid lavastuslikke ja tekstuaalseid aspekte, mis motiveerivad filmi vaatajat tundma kaastunnet just filmis esinevate lavastuslike võtete tõttu. Fookus kaastunde avaldumise analüüsimiseks on valitud lähtuvalt adaptatsiooni suurest menust vahetult peale selle avaldamist kinolevis ning meid huvitas selle menu tagamaa ehk vaatajas tekkinud emotsioon – kaastunne. Töö korpuse moodustab antud adaptatsioon e. film *Les Misérables* kestvusega 159 minutit ning Victor Hugo 1863.a romaan *Les Misérables*.

Käesolev töö koosneb kolmest peatükist, millest esimene annab teoreetilise ülevaate kirjandusliku narratiivi ja kinematograafilise narratiivi olemusest ja narratoloogia suhestumisest kinematograafiaga ning Hugo teose tõlgendamise protsessidest läbi lavastuslike elementide režisööri kui interpreedi poolt. Teine peatükk tutvustab teksti e. stsenaariumi töötlemist lavastuse protsessis, teksti modifitseerimise erinevaid võtteid säilitades narratiivi põhiolemuse ent rõhutades teatud stseene nende veelgi enamaks ilmestamiseks. Kolmas peatükk annab ülevaate kaastundest, mis avaldub antud adaptatsiooni puhul eeskätt ebaõiglusele tunnistajaks olemises, tajudes peaosatäitjate mentaalset ja füüsilist metamorfoosi paremuse poole, mida ilmestavad poeetiliste tekstidega monoloogid ja dialoogid, mis vaataja endasse haaravad.

Analüüsi tulemusel selgus, et üks olulisemaid motiive tekitada vaatajas kaastunnet on režisööri poolne lavastuslik manipulatsioon montaažiga, mis avaldub nii 19. sajandile omaselt ajastutruus võtteplatsis, narratiivi sündmuste kronoloogia suhte säilitamises romaani narratiiviga ning teadlikus selektsioonis rõhutada konkreetseid stseene. Stseenides on rõhk asetatud kinematograafilistele võtetele nagu lähiplaanide rohkus tegelaste kannatuste kujutamiseks veelgi suurema kontakti saavutamiseks vaatajaga, faktide moonutamine nende traagilisemaks muutmisega tegelaste kannatuste enamaks rõhutamiseks ning dialoogide sõnastuse muutmise tegelaste sisetunnete

võimalikult täpseks kirjeldamiseks muudavadki antud adaptatsiooni vaataja jaoks dramaatiliselt visuaalseks ning need rõhuasetused tekitavad vaatajas kaastunnet konkreetsete olukordade ja tegelaste vastu, limiteerides vaataja kujutlusvõimet eelnevalt režisööri poolt interpreteeritud raamidega ning vastandudes niiviisi Victor Hugo 1863.a romaanile „Hüljatud“, sest raamat võimaldab lugejale vahendeid, millele ta saab oma kujutluspildi luua. Adaptatsioonis avalduv mõju kaastunde tekkimiseks tugineb ennekõike kirjaliku teose ja filmi algupärasel erinevusel, mida ühendab narratiiv ent eristab selle interpreteerimine, mida antud juhul on tehtud läbi muusikali žanri. Just 1980.a lavastatud muusikalil baseerub analüüsitud adaptatsioon, mida ümber lavastades on režisöör Tom Hooper saanud võimaluse rõhutada filmi erinevust muusikalist ja seda eeskätt montaaži abil.

## Annexes

*Annexe 1 : Les pauvres de Montreuil chantent la chanson « À la fin de la journée »  
(15.47)*



*Annexe 2 : Jean Valjean exclame dans la chanson « Regardez en bas » : « Je  
m'appelle Jean Valjean ! » (4.39)*



*Annexe 3 : Fantine chante la chanson « J'ai rêvé un rêve » (29.55)*



## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Merli Plink,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose *L'expression de la compassion dans l'adaptation cinématographique du roman « Les Misérables » de Victor Hugo, réalisée par Tom Hooper*, mille juhendaja on Tanel Lepsoo,
  - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 21.05.2015