



2022-n°1

N. Prince, T. Tuhkanen, *Adapter, récrire, ressusciter Notre-Dame de Paris : échos d'Hugo dans les films, illustrations, bandes dessinées, jeux vidéo et autres formes abrégées ou hybrides pour la jeunesse*

Les chansons du *Bossu de Notre-Dame*

Guillaume PEYNET (Le Mans Université)

[Publije]
e-Revue de critique littéraire
Littérature pour la jeunesse et littérature générale

no. 1 2022

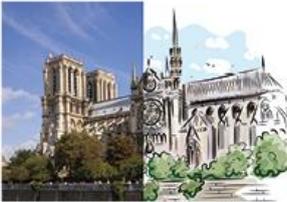
Adapter, récrire, ressusciter *Notre-Dame de Paris* : échos d'Hugo dans les films, illustrations, bandes dessinées, jeux vidéo et autres formes abrégées ou hybrides pour la jeunesse
sous la direction de Nathalie Prince et Taina Tuhkanen, avec une préface de Franck Laurent

Introduction
Nathalie Prince, « Ciel, mon Paris ! Le cas *Notre-Dame de Paris* (Hugo) à l'aune des cultures pour la jeunesse »

Partie 1 - Monter la façade : typologies, plans et premiers dessins
Marie-Laurentine Caetano
Anne Schneider et Marlene Fraterno
Alina Gonzalez et Isabelle Henry

Partie 2 - Escalader la flèche : illustrations, animation, mise en images
Camille Page
Christian Chelebourg
Taina Tuhkanen

Partie 3 - Gargouilles : créations jubilatoires et monstrueuses
Guillaume Peynet
Erik Anspach
Pamela Ellayah





Guillaume Peynet, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Résumé :

Dans *Le Bossu de Notre-Dame* (1996) comme dans les autres dessins animés Disney, les chansons constituent un dispositif artistique passionnant, varié, contrasté, unifié par des relations de transformation, tissant des liaisons significatives entre des points multiples du long-métrage grâce à la circulation des motifs musicaux. On peut donc s'intéresser à la façon dont ce dispositif réécrit le roman de Hugo, entre fidélité parfois textuelle, modification intelligente et invention créative. Les chansons participent à la réorientation de la fiction d'origine en direction d'un jeune public. Elles font également valoir la beauté d'une troisième œuvre d'art, la cathédrale.

Mots-clés :

Victor Hugo, cathédrale, Notre-Dame de Paris, dessin animé, chanson, réécriture, christianisme

*

* *

“Songs in *The Hunchback of Notre Dame* (1996)”

Abstract :

In *The Hunchback of Notre Dame* (1996) as well as in the other Disney animated films, the songs constitute a fascinating artistic system, with variety, contrasts and unity provided by transformation relations ; meaningful connections are established between many moments of the film thanks to the circulation of musical themes. I study how this system rewrites Victor Hugo's novel, sometimes closely, sometimes with clever modifications or creative invention. The songs play a part in redirecting the original fiction to a young audience. They also harness the beauty of a third piece of art, the cathedral.

Keywords :

Victor Hugo, cathedral, Notre-Dame de Paris, animated film, song, rewriting, Christianity

À G. G.

So many colors of sound,
so many changing moods.
(Clopin, *Le Bossu de Notre-Dame*)

Le dessin animé *Le Bossu de Notre-Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*), réalisé par Kirk Wise et Gary Trousdale pour le studio Walt Disney Pictures et sorti en 1996, adapte librement *Notre-Dame de Paris*, le roman publié par Victor Hugo en 1831 : c'est assurément l'adaptation pour la jeunesse la plus connue de ce roman. Ce travail d'adaptation a déjà été commenté, mais nous voudrions l'étudier à notre tour en ciblant un aspect très précis du dessin animé : ses chansons, écrites par Alan Menken et Stephen Schwartz, mises en musique par Alan Menken. La chanson est un moment d'une richesse esthétique considérable dans un long-métrage Disney, parce qu'elle réunit et porte à incandescence toutes les composantes artistiques dont est fait le dessin animé, ce genre total : le dessin, l'animation (avec ce qu'ils emportent des procédés du cinéma proprement dit), la musique filmique qui prend alors une importance particulière, à laquelle se joint le chant, enfin l'écriture, qui se fait poétique au sens le plus traditionnel du terme, avec une versification, des strophes et des rimes. Il est donc intéressant d'étudier ce que font ces nœuds esthétiques privilégiés, les chansons, de l'œuvre adaptée. Par ailleurs, nous voudrions rompre avec le regard que trop souvent les spécialistes de littérature posent sur l'adaptation cinématographique d'un livre, *a fortiori* quand elle est aussi vulnérable en termes de légitimité culturelle (sans raison valable) qu'un dessin animé pour enfants. Au lieu d'asservir *a priori* l'adaptation à une fonction de restitution fidèle de l'œuvre d'origine, au lieu de mesurer la valeur de l'adaptation à sa fidélité¹, nous apprécions le dessin animé en lui-même

1 Danièle Gasiglia-Laster est un bon exemple de ce regard, dans son article « L'actualisation de l'intrigue à travers trois adaptations de Notre-Dame de Paris » [The Hunchback of Notre Dame de Dieterle (1939), The Hunchback of Notre Dame de Disney (1996) et Notre-Dame de Paris de Plamondon et Cocciante (1998)] (Symposium international Victor Hugo, génie sans frontières, 23-26 juillet 2002, Belo Horizonte (Brésil), actes publiés en ligne sous la direction de Julio Jeha : http://www.letras.ufmg.br/victorhugo/f_simposio_paginas/simposio_frameset.htm). Citons les premières lignes de son article : « Notre-Dame de Paris et les Misérables ont été transposés dans des versions cinématographiques et musicales un peu partout dans le monde et cela à diverses époques. Faut-il s'en réjouir ? Cette diffusion de l'œuvre atteint un large public mais se fait sous forme de produits dérivés. [...] Mais ne peut-on aussi y discerner une vie intense de ces œuvres, des personnages, qui sortent des livres, s'insinuent un peu partout, se font aimer d'un public qui n'aurait jamais eu accès à Hugo autrement ? D'autre part on sait que lorsqu'une adaptation a du succès, la vente du titre transposé monte en flèche. Le retour à l'œuvre originale valait bien le détour... voire le détournement » (p. 1). L'adaptation ne vaudrait donc que comme diffuseur, instrument de rayonnement de l'œuvre adaptée ? Dans la suite de l'article, les écarts entre le long-métrage Disney et le roman de Hugo sont trop automatiquement dénigrés : « Frollo n'est plus qu'une figure diabolique sans nuance », son

et pour lui-même, nous y voyons un chef-d'œuvre ; nous ne ferons de comparaison entre le roman de Hugo et le long-métrage que pour décrire une transformation – *a priori* tenue pour légitime et féconde – d'un chef-d'œuvre à un autre.

Fidélités diverses

Certaines chansons transcrivent assez fidèlement des passages précis du livre de Hugo. C'est le cas en fait de deux chansons, « *Topsy Turvy* » et « *The Court of Miracles* », qui adaptent des passages emblématiques de la couleur médiévale du roman : les descriptions de la fête des fous et de la Cour des Miracles.

La séquence couverte par « *Topsy Turvy* » agrège trois scènes qui dans le roman sont plus distinctes : le concours de grimaces par lequel, sur la proposition du Flamand Coppenole, les bourgeois de Paris choisissent d'élire leur pape des fous (qui devient dans le dessin animé le *king of fools*) ; la danse de la Esmeralda, plus tard dans la soirée, sur la place de Grève ; sur cette même place, enfin, l'arrivée de la procession des fous, portant Quasimodo en triomphe. Ces trois éléments, dans le dessin animé, appartiennent à un même grand défilé-spectacle que Clopin préside en chantant « *Topsy Turvy* », accompagné du chœur des défilants et des Parisiens en liesse. La chanson présente en l'accompagnant la fête des fous, avec la même énergie endiablée que Hugo prête au concours de grimaces ; elle tire des masques et des costumes les couleurs et les formes comiques que l'écriture hugolienne tirait des grimaces mêmes. Le concours, dans le roman, fait oublier les différences sociales (« Tout s'effaçait dans la licence commune² ») ; « *Topsy Turvy* » met en avant une idée apparentée, un autre principe carnavalesque, celui du renversement. Le titre de la chanson signifie « sens dessus dessous » ; « *Once a year we turn all Paris upside down ; / Ev'ry man's a king and ev'ry king's a clown ; / [...] Dross is gold and weeds are a bouquet* », chante Clopin (« Une fois par an nous mettons Paris sens dessus dessous ; tout homme est un roi et tout roi est un clown ; [...] la pacotille est or, la mauvaise herbe est bouquet »). Et la vidéo, la chorégraphie du défilé, multiplie les déclinaisons de ce thème. C'est

personnage est « [réduit] à des stéréotypes » (p. 4-5) ; mais le dessin animé est une des « adaptations les plus édulcorées » (p. 6). Sur le premier point, on peut débattre, mais un personnage de pur méchant peut avoir un intérêt esthétique auquel Hugo lui-même n'a pas été insensible (voir Barkilphedro dans *L'Homme qui rit*, 1869). Le Frollo de Disney se hausse à une grandeur dans le mal qui est d'un archétype mythique. Concernant le deuxième point, le dessin animé nous paraît au contraire particulièrement sombre, aussi sombre que le roman : certes les personnages falots ou grotesques (Gringoire, Jehan Frollo) disparaissent et Phœbus devient héroïque, mais la noirceur augmente autour de Frollo. Il y a, certes, le happy end. Mais une œuvre à fin heureuse est-elle forcément moins bonne, moins intéressante, qu'une œuvre à fin malheureuse ? Nous pensons qu'il n'en est rien. Quand les personnages sont passés par des épreuves aussi noires que dans *Le Bossu de Notre-Dame*, une fin heureuse nous paraît couronner leurs efforts d'une façon tout aussi valable, esthétiquement parlant, qu'une fin malheureuse. L'horreur un peu forcée du dénouement de *Notre-Dame de Paris* est-elle vraiment supérieure ?

² *Notre-Dame de Paris*, I, 5, Massin IV, p. 51. (Mon édition de référence est l'édition chronologique des œuvres complètes de Victor Hugo dirigée par Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 1967-1969, dont je désigne les tomes par le seul nom Massin suivi du numéro du tome.)

l'une des chansons dans lesquelles chaque vers tend à être associé à une scène rapide qui l'illustre : pour le premier des trois vers que nous avons cités, Clopin est montré perché en hauteur au fond du reflet d'une flaque, symbole topique du monde renversé ; pour le deuxième, un défilant, déguisé en roi lorsqu'il marche sur ses mains, saute sur ses pieds et son costume retourné devient celui d'un clown. Par la suite défilent des chiens tenant des hommes en laisse, une langouste poussant en brouette un cuisinier dans une marmite, un poisson qui pourchasse un pêcheur. En soulignant cette idée du renversement, la chanson s'accorde à la suite immédiate de l'histoire, telle que le dessin animé l'a en partie modifiée : Quasimodo va être couronné roi des fous, comme dans le roman, et c'est un premier renversement – on fête l'homme laid au lieu de le rejeter. Mais ce renversement est artificiel, fragile, et il va être inversé : les choses rentrent dans l'ordre lorsque les soldats réveillent la cruauté endormie de la foule versatile (ce qui n'arrive pas à ce moment du livre). Ce double renversement est d'une importance capitale pour Quasimodo, qui fait sa première expérience de l'humanité extérieure, – qui croit d'abord que les Parisiens pourront l'accepter, puis emporte la conviction que son maître Frolo avait raison, qu'il est trop laid et les hommes trop méchants. Conclusion sinistre qu'annonçait discrètement « *Topsy Turvy* » : « *It's the day the devil in us gets released* » (« C'est le jour où nous libérons le diable qui est en nous »).

Quant à la chanson « *The Court of Miracles* », elle correspond au chapitre II, 6 du roman : Gringoire pénètre par mégarde dans la Cour des Miracles et n'échappe à la pendaison que grâce à l'intervention de la Esmeralda. Dans le dessin animé, cette séquence est déplacée plus loin et avec une autre fonction dans l'intrigue, Quasimodo et Phoebus remplacent Gringoire, ils pénètrent volontairement le repaire des bohémiens ; mais ce sont à peu près les seules différences. La chanson sert d'abord à présenter la Cour des Miracles, faisant pendant à la description qu'en donne Hugo. La peinture hugolienne est effrayante, à base d'images infernales, de visages de sorcières, etc. La chanson cherche à créer une ambiance analogue en commençant dans les catacombes, à la lumière des torches brandies par des truands déguisés en squelettes ; mais la Cour des Miracles proprement dite n'est montrée dans son ensemble que pendant deux secondes et elle ne ressemble pas à celle de Hugo. Toutefois la chanson reprend le motif des faux miracles, pour expliquer au spectateur le nom du lieu. Gringoire y entrait escorté par trois faux infirmes :

– *Ondè vas, hombre !* cria le perclus jetant là ses béquilles, et courant après lui avec les deux meilleures jambes qui eussent jamais tracé un pas géométrique sur le pavé de Paris. Cependant le cul-de-jatte, debout sur ses pieds, coiffait Gringoire de sa lourde jatte ferrée, et l'aveugle le regardait en face avec des yeux flamboyant.

– Sur mon âme, reprit Gringoire, je vois bien les aveugles qui regardent et les boiteux qui

courent ; mais où est le Sauveur ?

Ils répondirent par un rire sinistre³.

Dans la chanson, le chœur des truands caractérise ainsi la Cour des Miracles : « *where the lame can walk* [« où les boiteux marchent », et la chorégraphie montre trois faux estropiés qui retrouvent leurs membres perdus] *and the blind can see* [« et les aveugles voient », et trois faux aveugles montrent leurs yeux valides] ». Mais l'intéressant est la suite sardonique que Clopin donne à ce motif : « *But the dead don't talk / So you won't be around to reveal what you found* » (« Mais les morts ne parlent pas, vous n'irez donc pas révéler ce que vous avez découvert ») ; « *It's a miracle if you get out alive* », ajoute-t-il plus loin (« C'est un miracle si vous en sortez vivant »). Ironie sur le miracle, et « rire sinistre », dans le dessin animé comme dans le roman. Un détail textuel très précis semble également repris : Hugo, entre autres métaphores, qualifie la Cour des Miracles de « ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social⁴ » ; Clopin, dans la chanson, explique que les truands sont « *like hornets protecting their hive* » (« comme des frelons protégeant leur ruche ») ; l'image est la même, quoique la motivation change. Par la suite, la chanson cesse de décrire pour accompagner l'action, Clopin chante tout en présidant une parodie de procès (qu'il préside déjà dans le roman) et c'est ce nouveau motif qui s'impose à la fois dans les paroles et dans la chorégraphie. « *I am the lawyers and judge all in one* », déclare le bohémien (« je suis l'avocat et le juge à la fois ») ; on le voit revêtir en un éclair un costume de juge (de Frollo) puis un costume non pas d'avocat mais de bourreau ! « Tu vas être pendu [déclare Clopin à Gringoire dans le roman]. Chose toute simple, messieurs les honnêtes bourgeois ! comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous⁵ » : c'est parce que Gringoire n'est pas un criminel qu'il mérite la pendaison, et cette inversion de la logique légale se retrouve dans la chanson du dessin animé : « *We find you totally innocent / Which is the worst crime of all / So you're going to hang !* » (« Nous vous trouvons parfaitement innocents, ce qui est le pire de tous les crimes, vous allez donc être pendus ! »). La parodie de procès constitue dans le roman une scène à la fois effrayante et comique, et ce mélange des registres passe dans la chanson, avec sans doute une majoration du comique, une légèreté qui est celle de Clopin virevoltant autour des deux futurs pendus ; le bohémien gamine, joue avec une marionnette dont il refuse d'entendre les objections d'avocat ; mais si l'on s'arrache à la rapidité de ses gambades hypnotiques, la situation fait peur et confirme ce qu'il y avait de diabolique dans le sourire du Clopin de « *Topsy Turvy* ».

D'autres chansons sont inventées d'après des passages précis du roman, mais avec des modifications significatives. « *Hellfire* » réécrit le passage du roman où Frollo déclare sa passion

³ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, Massin IV, p. 74.

⁴ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, Massin IV, p. 75.

⁵ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, Massin IV, p. 78.

à la Esmeralda (au chapitre VIII, 4, « *Lasciate ogni speranza* »). Les situations sont très différentes. Dans le roman, le prêtre est venu parler à la bohémienne dans le cachot où elle attend son exécution. Dans le dessin animé, les choses n'en sont pas si loin ; le juge est seul dans une grande salle de son palais de justice le soir de la fête des fous, il fait son examen de conscience et, dans une prière adressée à la Sainte Vierge, il dit le tourment de son désir pour Esmeralda, le sentiment de péché qu'il éprouve, puis enfin sa résolution de brûler la bohémienne s'il ne peut la posséder. Mais malgré cette différence de situation, la chanson s'inspire précisément des paroles prononcées par Frollo dans le roman. Elle reprend la thématique infernale : « je ne doutai plus que tu ne vinsses de l'enfer et que tu n'en vinsses pour ma perte⁶ », déclare le prêtre à la bohémienne ; la chanson s'intitule « *Hellfire* », c'est-à-dire « feu d'enfer ». Le prêtre prend la Esmeralda pour « un ange ! mais de ténèbres, mais de flamme et non de lumière⁷ » ; c'est une Esmeralda de flamme qui apparaît au juge dans sa cheminée. Le prêtre dit avoir été poursuivi par la vision de la bohémienne dansant sur le parvis de la cathédrale ; l'apparition de flamme danse lascivement⁸ sous les yeux horrifiés du juge (« *tell me, Maria, why I see her dancing there* », « dites-moi, ô Marie, pourquoi je la vois danser devant moi »). Le prêtre rappelle la beauté de la Esmeralda : « au milieu de sa chevelure noire quelques cheveux que pénétrait le soleil blondissaient comme des fils d'or⁹ » ; le juge évoque « *the sun caught in her raven hair* » (« le soleil pris dans sa chevelure de corbeau »). « Je sentais le mystérieux maléfice s'accomplir en moi [...] Tout à coup tu te mis à chanter¹⁰ », raconte le prêtre ; « *don't let this siren cast her spell* » (« ne laissez pas cette sirène jeter son sort »), demande le juge à la Sainte Vierge. Et la même excuse revient du roman au dessin animé : « Hélas ! si la victoire ne m'est pas restée, la faute en est à Dieu, qui n'a pas fait l'homme et le démon de force égale¹¹ » ; « *It's not my fault ! It's in God's plan ! / He made the devil so much stronger than a man !* » (« Ce n'est pas ma faute ! C'est le plan de Dieu ! Il a fait le diable tellement plus puissant que l'homme ! ») Cette chanson est donc exemplaire de la fidélité textuelle qui peut subsister alors même que la situation de rattachement a changé. Dans le cas de « *Heaven's Light* », la chanson jumelle, ce n'est pas la fidélité textuelle qui décèle la réécriture, mais l'inversion manifeste. Le passage d'origine est certainement le chapitre VII, 3 du roman, « Les

⁶ *Notre-Dame de Paris*, VIII, 4, Massin IV, p. 231.

⁷ *Notre-Dame de Paris*, VIII, 4, Massin IV, p. 231.

⁸ Cette scène donne tort à Danièle Gasiglia-Laster, pour qui il y a « absence [dans *Le Bossu de Notre-Dame* des studios Disney] de toute sensualité. La description par Hugo de l'attirance irrésistible du prêtre frustré pour Esmeralda atteint parfois un érotisme intense fortement imprégné de sadomasochisme [...] on comprend aisément que [cette sensualité] ait fait reculer les studios Disney » (art. cit., p. 5). Évidemment un dessin animé pour enfant n'allait pas étaler à plaisir des images licencieuses, mais le corps de l'apparition enflammée dans « *Hellfire* », l'une des beautés remarquables de cette chanson, est mis en valeur de façon très sensuelle.

⁹ *Notre-Dame de Paris*, VIII, 4, Massin IV, p. 231.

¹⁰ *Notre-Dame de Paris*, VIII, 4, Massin IV, p. 232.

¹¹ *Notre-Dame de Paris*, VIII, 4, Massin IV, p. 231.

Cloches », dont l'unique but (comme celui de « *Heaven's Light* ») est de révéler ou plutôt de confirmer ce que trois ou quatre lignes du chapitre précédent ont laissé deviner : Quasimodo est amoureux de la Esmeralda. Dans ce chapitre VII, 3, il est en train de sonner ses cloches avec un enthousiasme qu'il n'avait plus eu depuis quelque temps, lorsqu'il aperçoit la bohémienne qui s'apprête sur le parvis pour exécuter ses danses : « Cette vue changea subitement le cours de ses idées, et figea son enthousiasme musical comme un souffle d'air fige une résine en fusion. Il s'arrêta, tourna le dos au carillon, et s'accroupit derrière l'auvent d'ardoise, en fixant sur la danseuse ce regard rêveur, tendre et doux, qui avait déjà une fois étonné l'archidiacre »¹².

La chanson du dessin animé a une dynamique inverse. Quasimodo pensait ne jamais connaître la lumière céleste de l'amour, mais voici qu'Esmeralda l'a secouru, l'a touché sans frayeur : « *I dare to dream that she / Might even care for me / And as I ring these bells tonight, / My cold dark tower seems so bright ; / I swear it must be heaven's light* » (« J'ose rêver qu'elle pourrait même se soucier de moi, et tandis que je sonne mes cloches ce soir, mon noir et froid clocher semble si lumineux ; je le jure, ce doit être la lumière du ciel ») ; sur ces mots, il commence à sonner le carillon du soir, qui s'élève dans la nuit comme le prolongement joyeux de sa chanson et de son espoir. Enfin, « *The Bells of Notre Dame* », la première chanson du dessin animé, raconte comment Frolo a adopté Quasimodo et correspond donc aux passages du roman qui font la même analepse, essentiellement le chapitre IV, 1 ; mais, plus encore qu'entre « *Hellfire* » et le chapitre VIII, 4, la différence des faits racontés est flagrante – et elle n'est compensée ici par aucune fidélité textuelle.

Pour plusieurs chansons, l'attache est à la fois ténue et indirecte. Ainsi « *God Help the Outcasts* » – Esmeralda, dans la cathédrale, priant pour les exclus – est une pure invention inspirée semble-t-il par les scènes du livre qui montrent la bonté de la bohémienne : sauvetage de Gringoire au chapitre II, 6, et surtout soif de Quasimodo étanchée sur le pilori au chapitre VI, 4, deux scènes que le dessin animé conserve par ailleurs avec des modifications. De la même manière, « *A Guy Like You* », la chanson des gargouilles, est inventée à partir d'une généralité sans grande importance dans le roman : Quasimodo parle aux monstres de pierre comme à des amis¹³. « *In Here* » et « *Out There* » – Frolo expliquant à Quasimodo qu'il doit rester caché dans la cathédrale, puis Quasimodo chantant son désir d'en sortir – se rattachent à un élément minuscule du livre, la colère de Frolo lorsqu'il voit Quasimodo porté en triomphe comme pape des fous, au chapitre II, 3. Cette colère, conservée dans le dessin animé, semble l'une des raisons

¹² *Notre-Dame de Paris*, VII, 3, Massin IV, p. 190.

¹³ La cathédrale « était peuplée de figures de marbre, rois, saints, évêques, qui du moins ne lui éclataient pas de rire au nez et n'avaient pour lui qu'un regard tranquille et bienveillant. Les autres statues, celles des monstres et des démons, n'avaient pas de haine pour lui Quasimodo. Il leur ressemblait trop pour cela. Elles raillaient bien plutôt les autres hommes. Les saints étaient ses amis, et le bénissaient ; les monstres étaient ses amis, et le gardaient. Aussi avait-il de longs épanchements avec eux. Aussi passait-il quelquefois des heures entières, accroupi devant une de ces statues, à causer solitairement avec elle » (*Notre-Dame de Paris*, IV, 3, Massin IV, p. 120).

qui ont fait donner à Frolo la volonté cruelle de maintenir Quasimodo enfermé dans sa tour, – d'où la chanson « *In Here* ». Nous verrons plus loin pourquoi « *Out There* » ne correspond à rien dans le livre de Hugo.

Variété, contrastes, échos

Inventer les chansons d'un dessin animé Disney, c'est créer une sorte de système, un ensemble dont les éléments valent les uns par rapport aux autres, ou en relation les uns avec les autres, et avec tout le reste du dessin animé qui se trouve ainsi parcouru, grâce à la reprise et à la transformation des motifs musicaux, d'un réseau de liens significatifs. *Le Bossu de Notre-Dame* illustre exceptionnellement cette poétique des chansons dont les trois maîtres-mots sont : variété, contrastes, échos.

Variété, d'abord : principalement celle des registres, des ambiances et des couleurs esthétiques. Depuis les premiers longs-métrages Disney, une grille de chansons-types s'est progressivement constituée, commune d'ailleurs dans une large mesure à ces dessins animés pour enfants et à la comédie musicale américaine. Des chansons joyeuses voire comiques, souvent collectives (chanson des souris lorsqu'elles confectionnent la robe dans *Cendrillon* (1950), « *Ev'rybody Wants to Be a Cat* » dans *Les Aristochats* (1970), « *Under the Sea* » dans *La Petite Sirène* (1989), « *Be Our Guest* » dans *La Belle et la Bête* (1991), etc.), s'opposent à des chansons d'un lyrisme plus sérieux, soit chansons de personnage, soit chansons collectives (« *The Virginia Company* » / « *Steady as the Beating Drum* » dans *Pocahontas* (1995)) ou en tout cas détachées de tout personnage (« *Circle of Life* » dans *Le Roi Lion* (1994)). Lyrisme heureux (« *You Can Fly!* » dans *Peter Pan* (1953)) ou lyrisme d'espoir (« *Someday My Prince Will Come* » dans *Blanche-Neige* (1937)), ou bien lyrisme tendre (« *Your Mother and Mine* » dans *Peter Pan*) ou même élégiaque (« *Very Good Advice* » dans *Alice au pays des merveilles* (1951), « *Not in Nottingham* » dans *Robin des Bois* (1973)), ou encore lyrisme de l'effroi ou de la colère (« *Savages* » dans *Pocahontas*). Lentement s'est développé un véritable genre en soi, la chanson de méchant¹⁴, et avec elle la possibilité d'un lyrisme du mal, souvent sur le mode de l'humour noir (« *Poor Unfortunate Souls* » dans *La Petite Sirène*). Cette grille des registres se croise, comme on peut le voir, avec la grille d'une diversité plus fonctionnelle (peindre le caractère ou l'état d'âme d'un personnage, exposer une situation initiale, décrire un lieu ou un milieu,

¹⁴ Dans *Peter Pan* (1953), « *The Elegant Captain Hook* » est chantée en grande partie par l'équipage du Capitaine Crochet – c'est une possibilité encore utilisée par « *Gaston* » dans *La Belle et la Bête* (1991). « *Mad Madam Mim* » dans *Merlin l'Enchanteur* (1963) est à peine une chanson ; « *The Siamese Cat Song* », dans *La Belle et le Clochard* (1955), un peu plus ; mais ni les chats siamois ni Madame Mim ne sont des opposants durables dans leurs diégèses respectives. Les chansons de méchant Disney paraissent avoir pris plus d'ampleur et de consistance à partir de la fin des années 1980.

accompagner ou raconter une action, etc.) ; ce croisement permet une combinatoire créatrice extrêmement vaste mais aussi l'émergence de types de chanson stables. Les chansons du *Bossu de Notre-Dame* présentent à la fois cette variété et certains de ces types stables. « *A Guy Like You* » est une chanson joyeuse et comique chantée par un groupe d'amis pour égayer le personnage principal, à peu près comme « *Under the Sea* » dans *La Petite Sirène* (tandis que la chanson des souris dans *Cendrillon* est une chanson *d'amis*, joyeuse et comique, mais en l'absence du personnage principal, quoique *pour l'aider*). « *Topsy Turvy* » et « *The Court of Miracles* » sont deux autres chansons collectives enjouées et comiques, nous l'avons vu, quoique pour la deuxième l'ambivalence soit massive, avec une visée d'épouvante mêlée à la gaieté. Nous étudierons plus loin « *Out There* », la chanson d'espoir du jeune personnage, « *God Help the Outcasts* », la chanson d'Esmeralda, à lyrisme tendre et message moral, et « *Hellfire* », la principale chanson du méchant. Mais on peut dès à présent noter que *Le Bossu de Notre-Dame* se distingue par la tonalité sombre, effrayée ou effrayante, de plusieurs de ses chansons. Aucun humour ne dédramatise les passions tourmentées de Frolo dans « *Hellfire* ». La chanson d'ouverture est aussi terrifiante que les faits fondateurs qu'elle raconte. Et même une chanson comme « *In Here* » – chanson au grand jour, exposant les relations entre personnages proches au début du dessin animé – est pleine d'une violence psychologique et d'une noirceur qui viennent, là encore, du méchant. Dans le roman de Hugo triomphe une terrible *anankè*, pas tout à fait celle à laquelle croit Frolo, mais une *anankè* tout de même, et dont il est le rouage principal¹⁵ ; dans le dessin animé, c'est bien une ombre émanée du même Frolo qui obscurcit une grande partie de la musique ; il faut tout le courage, toute l'énergie et tout l'amour des personnages positifs pour conduire le dénouement hors de cette ombre.

Le contraste, qui est déjà un principe et un effet de toute cette variété, produit plus particulièrement dans *Le Bossu de Notre-Dame* des diptyques de chanson – deux, en fait : « *In Here* » / « *Out There* » d'une part, « *Heaven's Light* » / « *Hellfire* » d'autre part. La symétrie antithétique des titres, c'est-à-dire des idées ou images centrales, est évidente. Dans le cas de « *In Here* » / « *Out There* », la deuxième chanson se dégage de la première par une transformation progressive de la mélodie, ce qui enrichit la relation de réponse et d'opposition.

Ce principe de la transformation, et plus largement le principe de l'écho (on peut considérer la transformation comme un écho *modifié*, à distinguer d'échos *non modifiés*),

¹⁵ Frolo se croit damné, ou impuissant dans les griffes de l'*anankè*, c'est-à-dire de la fatalité. C'est cette croyance qui le conduit au crime et à sa propre perte. La véritable machine tragique du roman est la croyance à la fatalité et à la damnation : Hugo dira, dans la préface des *Travailleurs de la mer* (1866), qu'il a dénoncé dans *Notre-Dame de Paris* « l'anankè des dogmes ». Sur ce tragique à double fond, voir entre autres mon article « Illusion et dérision du surnaturel dans *Notre-Dame de Paris* » (actes de la journée d'études « *Notre-Dame de Paris* à vol d'oiseau » organisée par Caroline Julliot et Franck Laurent le 25 novembre 2017 à l'Université du Mans), publié en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02101485>.

mettent du lien et de l'unité dans le système diversifié des chansons¹⁶ ; en outre, ils tissent une toile qui relie musicalement de nombreux points du dessin animé aux chansons, et entre eux. Le tout premier motif musical de la bande-son est lié à Esmeralda, nous en parlerons plus loin ; le deuxième, qui accompagne les premières images du dessin animé, est celui du refrain de « *Hellfire* » (plus précisément celui des vers « *Choose me or your pyre, / Be mine or you will burn !* »). Ainsi placé à l'ouverture, il est un peu l'équivalent de l'inscription *anankè* découverte par le narrateur au début du roman de Hugo. Il faut attendre le milieu du dessin animé pour entendre la chanson dont il provient ; et par la suite il revient à divers moments appropriés, en particulier à la fin, lorsque Frollo debout sur une gargouille lève son épée pour frapper Quasimodo et Esmeralda, puis tout de suite après lorsqu'une grande flamme absorbe Frollo tombé de la cathédrale. On notera d'ailleurs que l'écho n'est pas seulement musical, il est aussi visuel et poétique. Le dessin animé a choisi de remplacer la pendaison à laquelle était destinée la Esmeralda de Hugo par un bûcher ; ce choix est d'une fécondité esthétique considérable, permettant une circulation d'image que la circulation musicale redouble en partie : flamme métaphorique du désir que Frollo croit infernal quand il chante « *Hellfire* », flamme littérale dans sa cheminée, où prennent forme les visions tentatrices et le projet de brûler Esmeralda ; flammes auxquelles le juge livre le moulin du meunier qu'il soupçonne d'avoir hébergé des gitans (et l'on entend alors la phrase musicale de « *Hellfire* »), flammes auxquelles le juge livre tout Paris ; flammes du bûcher d'Esmeralda, enfin flammes qu'allume sous la cathédrale le plomb fondu versé par Quasimodo (habile récupération d'un élément du roman), qui font une fosse d'enfer pour la mort de Frollo, juste après que celui-ci a déclamé en levant son épée, dans sa folie religieuse : « *And He shall smite the wicked and plunge them into the fiery pit* » (« Et il frappera les méchants et les plongera dans la fosse enflammée » : amalgame de citations bibliques¹⁷). Le feu de passion et de violence qui déborde de Frollo devient finalement son propre châtiment. Le motif du refrain de « *Hellfire* » est aussi susceptible d'une variation positive et glorieuse : on l'entend à la fin de la chanson « *The Bells of Notre Dame* », puis de sa reprise, concluant tout le dessin animé.

Autre motif qui circule : la phrase musicale dont trois variations ouvrent « *Out There* », la première chanson de Quasimodo. Cette phrase musicale s'entend pour la première fois dans « *The Bells of Notre Dame* », isolée en dehors des strophes, il est vrai : elle accompagne une

¹⁶ Les phrases musicales de « *Hellfire* », de « *The Bells of Notre Dame* » et de « *In Here* » paraissent apparentées, comme des transformations les unes des autres. Il y a aussi une parenté manifeste entre la mélodie de « *The Bells of Notre Dame* » et celle de « *The Court of Miracles* », deux chansons chantées par Clopin. D'autres relations de transformation peuvent sûrement s'observer.

¹⁷ Frollo semble contaminer d'une part une citation d'Isaïe : « *He will strike the earth with the rod of his mouth ; with the breath of his lips he will slay the wicked* » (« Il frappera le pays de la fêrule de sa bouche, et du souffle de ses lèvres fera mourir le méchant », Isaïe, 11, 4), d'autre part un motif qui apparaît au moins quatre fois dans l'Apocalypse : « la Bête fut capturée, avec le faux prophète [...] on les jeta tous deux, vivants, dans l'étang de feu, de soufre embrasé » (19, 20 ; cf. 20, 10 ; 20, 14-15 ; 21, 8).

parole de Frolo, « *Just so he's kept locked away where no one else can see* » (« Pourvu qu'il soit tenu à l'écart, là où personne ne pourra le voir »), et semble bien une variation sur la mélodie des distiques¹⁸. Sa première occurrence l'associe à l'enfermement de Quasimodo ; aussi n'est-il pas étonnant que dans la suite du dessin animé elle serve à dire l'aspiration plus ou moins exaltée ou mélancolique à la liberté. On en entend une variation frissonnante de tendresse et d'espoir au début de la scène où Quasimodo aide un petit oiseau à prendre son premier vol, puis de nouveau pendant la discussion qui suit avec les gargouilles, et le motif du refrain de « *Out There* » est déjà introduit. Plus loin, après l'humiliation de la fête des fous, la même phrase accompagne tristement le retour de Quasimodo dans sa cathédrale. Mais à la fin du dessin animé, à la fois cette phrase et celle du refrain de « *Out There* » accompagnent la libération enfin définitive et le soulagement, lorsqu'une petite fille vient caresser le visage du bossu sur le parvis de l'église, rompant la réaction d'effroi et de dégoût que suscitait jusqu'alors l'aspect de Quasimodo.

Nous pourrions citer encore d'autres circulations de motif, comme la phrase musicale de « *A Guy Like You* » brièvement anticipée lorsque les gargouilles encouragent Quasimodo à aller au festival des fous : même une chanson aussi peu importante pour la signification de l'œuvre a droit à ce phénomène de préfiguration discrète, qui connecte ensemble les zones parentes de la diégèse. En outre, le principe de l'écho régit un autre procédé plus voyant et moins fréquent, la *reprise*. Reprise cruelle d'une partie de « *Heaven's Light* » lorsque Quasimodo voit Esmeralda et Phœbus échanger leur premier baiser : « *I knew I'd never know / That warm and loving glow, / Though I might wish with all my might ; / No face as hideous as my face / Was ever meant for heaven's light* » (« Je savais que jamais je ne connaîtrais cette lueur chaude et aimante, si fortement que je pusse le désirer : un visage aussi laid que le mien n'est pas fait pour la lumière du ciel »). Ces vers, la première fois qu'on les avait entendus, avaient été suivis et comme annulés par une séquence finale d'espoir : Quasimodo croyait qu'Esmeralda, peut-être, pourrait l'aimer. Le retour de la première séquence mélancolique seule dit la dure réalité inaltérable, la malédiction implacable à laquelle l'espoir vient se briser. Une autre reprise, celle de la chanson initiale à la fin du long-métrage, nous intéressera plus loin.

La visée du jeune public

Certaines chansons, plus que d'autres, servent la réorientation de la fiction hugolienne en direction d'un jeune public. C'est le cas d'abord de la première chanson de Quasimodo, « *Out There* ». Presque tous les dessins animés Disney prennent pour personnage principal un enfant,

¹⁸ La chanson est faite de trois strophes longues (chacune terminée par les mots du titre, qu'on peut considérer comme le refrain) et de deux distiques (l'un après la deuxième strophe longue, l'autre après la troisième strophe longue), puis d'un dernier morceau, sur le modèle des strophes longues mais amputé.

un adolescent ou un très jeune adulte, propre à représenter dans la fiction le jeune spectateur ; et un grand nombre de ces longs-métrages contiennent une chanson, l'une des premières de la bande-son, dans laquelle le jeune personnage exprime son insatisfaction, son désir, son aspiration à une autre vie, son espoir d'un avenir meilleur. Les premiers longs-métrages réécrivant des contes de fées avaient eu leur princesse chantant l'attente de son prince ; les dessins animés de la « Renaissance Disney¹⁹ » semblent avoir voulu reprendre ce principe en élargissant le contenu des aspirations exprimées : Ariel dans *La Petite Sirène* voudrait rejoindre le monde des hommes (« *Part of That World* »), Belle dans *La Belle et la Bête* rêve d'aventures et non d'une vie provinciale (« *Belle* »), Simba dans *Le Roi Lion* voudrait déjà être roi (« *I Just Can't Wait to be King* »), etc. Plus ou moins symboliquement, ces chansons disent un supposé désir fondamental de la jeunesse : échapper à l'enfermement de la minorité, vivre enfin de la vraie vie dans le vaste monde extérieur des adultes. C'est « *Out There* » qui remplit cette fonction dans *Le Bossu de Notre-Dame*. Le Quasimodo du roman, à qui on n'a jamais interdit de quitter sa cathédrale, n'aime guère à en sortir, parce qu'il a rencontré la moquerie au dehors, tandis que « l'édifice maternel » lui tient lieu d'univers, et d'un univers peuplé d'amis. « Après tout, il ne tournait qu'à regret sa face du côté des hommes. Sa cathédrale lui suffisait²⁰ ». La réécriture de l'histoire sur ce point permet au dessin animé de s'offrir une réplique aérienne et masculine de « *Part of That World* », qui avait eu un grand succès en 1989.

La visée du jeune public se marque aussi par l'enseignement moral qui se déploie à travers le long-métrage. Deux chansons y contribuent notablement, et de façon assez logique, ce sont les chansons des deux personnages qui incarnent les pôles moraux opposés de l'histoire : Esmeralda et Frollo. Le dessin animé a retravaillé la bohémienne de façon à en faire une héroïne – un personnage féminin sujet et non seulement objet – en miroir du noircissement qui a affecté le prêtre devenu juge. La Esmeralda du roman était une femme charitable, prête à épouser un étranger pour le sauver de la pendaison, capable de donner à boire au bossu difforme qui avait essayé de l'enlever ; l'Esmeralda de 1996 ne conserve pas seulement ce trait de caractère ; face à un Frollo tyrannique et cruel envers son fils adoptif et envers ces figures de l'étranger que sont les bohémiens, elle devient un modèle de courage, de résistance énergique, et la porte-parole d'un message de compassion et d'acceptation de la différence. C'est ce message qui s'exprime, indirectement, dans « *God Help the Outcasts* », la chanson de la bohémienne. Indirectement, parce que la chanson s'adresse à Dieu – c'est une prière – pour exhorter les hommes : l'aide qu'elle demande au ciel pour les exclus, elle invite implicitement la terre à la leur apporter. On

¹⁹ On a parlé de « Renaissance Disney » pour désigner la période, entre 1989 et 1999, pendant laquelle les studios Disney retrouvent la voie du succès commercial et critique grâce à des dessins animés inspirés le plus souvent par des histoires célèbres, comme du vivant de Walt Disney. *Le Bossu de Notre-Dame*, en 1996, est l'un des jalons de la Renaissance Disney.

²⁰ *Notre-Dame de Paris*, IV, 3, Massin IV, p. 120, pour cette citation et la précédente.

notera la généralité du mot *outcast*, suffisamment large pour englober la plupart des catégories dont une mentalité sociale progressiste puisse se soucier : les racisés²¹, mais aussi les pauvres ; et dans la chanson, le *people*, le peuple auquel Esmeralda appartient et pour lequel elle prie, c'est celui des miséreux, plus largement que celui des bohémiens : « *God, help the outcasts, hungry from birth* », « *God, help my people, the poor and downtrod* » (« Mon Dieu, aidez les exclus, affamés depuis leur naissance », « Mon Dieu, aidez mon peuple, les pauvres et les opprimés »). Esmeralda déplore l'indifférence, voire l'hostilité, dont ces exclus sont victimes : « *Show them the mercy they don't find on earth* », « *God, help the outcasts or nobody will* » (« Montrez-leur la pitié qu'ils ne rencontrent pas ici-bas », « Mon Dieu, aidez les exclus ou personne ne le fera ») : façon d'appeler un démenti en actes. La bohémienne, du coup, est érigée en modèle de compassion – modèle souligné par contraste, par le contraste avec les personnages du chœur, de riches bourgeois de Paris, qui chantent la troisième strophe de la chanson. Eux aussi prient, mais bien différemment :

I ask for wealth ! I ask for fame ! / Je demande la fortune, la célébrité !

I ask for glory to shine on my name ! / Je demande que la gloire brille sur mon nom !

I ask for love I can possess ! / Je demande un amour que je puisse posséder !

I ask for God and his angels to bless me ! / Je demande à Dieu et ses anges de me bénir !

Symboliquement, les bourgeois et Esmeralda processionnent dans des directions contraires – la vidéo le souligne en montrant l'ombre des bourgeois projetée sur le mur derrière la bohémienne. De ces prières égoïstes, le vers suivant, chanté par Esmeralda, se démarque visiblement : « *I ask for nothing, I can get by. / But I know so many less lucky than I* » (« Je ne demande rien, je sais me débrouiller. Mais j'en connais tant qui ont moins de chance que moi »). Le jeune spectateur s'entend ainsi redire une leçon que ses parents lui ont sans doute déjà répétée : avoir conscience des faveurs qu'il a reçues du sort. Quant à Esmeralda, qui ne peut se prévaloir d'une bien grande fortune, elle brille par son désintéressement. La chanson permet aussi de redorer le blason du christianisme, qui sortait assez terni du roman de Hugo : à la fois moqué et dénoncé comme générateur de persécution cruelle. Dans le dessin animé, à côté du puritanisme délétère incarné par Frollo, il y a un bon christianisme, évangélique, faisant de Dieu le père des pauvres et des petits, et de façon très hugolienne, c'est la bohémienne qui l'incarne, la supposée sorcière²². Significativement, le motif musical associé à Esmeralda, et dont la

²¹ Comme le note Danièle Gasiglia-Laster, « le personnage d'Esmeralda représente à lui seul toutes les populations en butte au racisme aux États-Unis : la couleur de sa peau pourrait signifier qu'elle est d'origine africaine mais aussi espagnole, italienne ou même indienne ; et elle a les yeux clairs, ce qui élargit encore les possibles identifications » (art. cit., p. 3).

²² Déjà dans le livre de Hugo, la Esmeralda est comparée plusieurs fois à la Vierge Marie. Sa tribu de bohémiens « la tient en vénération singulière, comme une Notre-Dame » (*Notre-Dame de Paris*, VII, 2, Massin IV, p. 186). Le narrateur, décrivant la Esmeralda au début du roman, note : « de ses longs cils noirs baissés s'échappait une sorte de lumière ineffable qui donnait à son profil cette suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection

mélodie de sa chanson n'est qu'une variation²³, vient du chant grégorien que l'on entend pendant les vingt premières secondes du dessin animé, avant et pendant l'apparition du logo Walt Disney Pictures. La bohémienne rappelle allusivement que Jésus a été un exclu lui aussi : « *Still I see your face and wonder : / Were you once an outcast too ?* » (« Pourtant je vois ton visage et je me demande : as-tu été un jour un exclu toi aussi ? »). Mais si elle cite la Bible, c'est aussi pour rappeler aux chrétiens leurs devoirs, pour leur demander d'agir conformément à leur foi : « *I thought we were all the children of God* » (« Je croyais que nous étions tous les enfants de Dieu²⁴ »).

La chanson de Frolo est une prière aussi, et elle est accompagnée par un chœur de prières. Elle commence après qu'on a vu, dans la nef de Notre-Dame, l'archidiacre et d'autres clercs chanter en procession le *Confiteor*, plus exactement le début du *Confiteor*, dont la psalmodie se poursuit tandis que la « caméra » va rejoindre Frolo dans une salle haute de son palais de justice ; et Frolo, lui aussi, commence une sorte de *Confiteor* qu'il adresse à la Vierge Marie. Mais les premiers mots sont absolument contraires à l'esprit d'une confession chrétienne : « *Beata Maria, you know I am a righteous man ; / Of my virtue I am justly proud* » (« Bienheureuse Marie, vous savez que je suis un homme intègre ; de ma vertu j'ai droit d'être fier »). La chanson d'ouverture avait prévenu le spectateur : « *Judge Claude Frolo longed to purge the world from vice and sin, / And he saw corruption ev'rywhere except within* » (« le juge Claude Frolo voulait purger le monde du vice et du péché, et il voyait la corruption partout, sauf en lui-même »). Frolo se croit sans péché, chose impossible à l'homme, et cet aveuglement est en soi un péché, le plus grave des sept péchés capitaux, l'orgueil. Frolo est aussi plein de mépris pour les autres : « *Beata Maria, continue-t-il à chanter, you know I'm so much purer than / The common, vulgar, weak, licentious crowd* » (« Bienheureuse Marie, vous savez combien je suis plus pur que la tourbe commune, vulgaire, faible et licencieuse »). Il a un troisième défaut, que nous venons de voir souligné dans la chanson d'ouverture, et que « *Hellfire* » va illustrer : son obsession d'une pureté excessive et mal comprise. Frolo avoue à la Vierge son désir pour Esmeralda : la chanson prend donc finalement le tour normal d'une confession, mais d'une confession malsaine, pour une passion vécue avec à la fois trop de culpabilité (« *Like fire !*

mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité » (*Notre-Dame de Paris*, II, 7, Massin IV, p. 87) ; et au moment de l'amende honorable devant la cathédrale, l'aspect meurtri de la bohémienne lui inspire ce constat : « Elle ressemblait à ce qu'elle avait été comme une Vierge du Masaccio ressemble à une Vierge de Raphaël » (*Notre-Dame de Paris*, VIII, 6, Massin IV, p. 243).

²³ En réalité deux motifs musicaux sont associés à Esmeralda : le motif de la danseuse bohémienne, qu'on entend lorsque Esmeralda fait sa première apparition dans le dessin animé, dansant dans la rue sous les yeux de Phœbus ; et le motif qui nous intéresse ici, celui de l'apparition angélique, qui auréole Esmeralda lorsqu'elle vient secourir Quasimodo sur l'estrade où il a été humilié.

²⁴ L'idée que les croyants sont enfants de Dieu revient plusieurs fois dans les épîtres de saint Paul, mais le passage le plus proche de ce que dit Esmeralda semble celui-ci : « vous êtes tous fils de Dieu, par la foi, dans Christ Jésus. Vous tous en effet, baptisés dans le Christ, vous avez revêtu le Christ : il n'y a ni Juif ni Grec, il n'y a ni esclave ni homme libre, il n'y a ni homme ni femme ; car tous vous ne faites qu'un dans le Christ Jésus » (Épître aux Galates, 3, 26-28).

Hellfire ! / This fire in my skin ! / This burning desire / Is turning me to sin ! », « Comme un feu ! un feu d'enfer ! Ce feu dans ma peau ! Ce désir brûlant m'entraîne au péché ») et trop d'abandon – le sentiment d'être impuissant dans la main du diable dispense commodément le juge de chercher à se contrôler. En harmonie avec cette situation psychologique, le *Confiteor* des clercs de Notre-Dame scande la chanson de Frollo, et leurs voix ont pris une tonalité nouvelle, plus véhémence, plus effrayante, d'accord avec un accompagnement musical sombre et violent. Est-ce un hasard si le *quia peccavi nimis* (« j'ai trop péché ») résonne après « *licentious crowd* », autrement dit à la charnière entre le fol orgueil et l'aveu tourmenté ? Ces voix de la réprobation à la fois portent une condamnation extradiégétique à l'encontre du juge (l'œuvre condamne son personnage) et sont le débordement hallucinatoire de son puritanisme dément : après le premier refrain, elles s'incarnent dans un tribunal de fantômes rouges en robes et capuches de moine, avec une béance noire pour tout visage ; plusieurs rangs de ces spectres géants siègent de chaque côté sur toute la longueur de la salle, entourant et surplombant Frollo qui se justifie frénétiquement devant eux ; les capuches s'agitent avec scandale, et les voix ponctuent les paroles du juge des deux *mea culpa* et du *mea maxima culpa* traditionnels. « *Hellfire* » fait de Frollo un contre-modèle à tous les égards que nous avons dits – orgueil de se croire sans faute, puritanisme excessif, abandon avec abdication commode de responsabilité – et donne au spectateur le sentiment que ce désir qui perdra le juge est le châtement de son arrogance : configuration parfaitement tragique, mais différente du tragique à double fond du roman de Hugo²⁵.

Une troisième chanson, la chanson d'ouverture et de clôture, met le lecteur sur la voie de la morale soutenue par toute l'histoire. Dans un intermède parlé de « *The Bells of Notre Dame* », Clopin annonce « *the tale of a man and a monster* » (« l'histoire d'un homme et d'un monstre ») ; plus loin, ayant raconté les faits fondateurs de la diégèse, il reprend, cette fois en chantant : « *Now here is a riddle to guess if you can, / Sing the bells of Notre Dame : / Who is the monster and who is the man ?* » (« Maintenant voici une énigme à résoudre si vous le pouvez, chantent les cloches de Notre-Dame : qui est le monstre et qui est l'homme ? ») On le comprend facilement, le monstre n'est pas Quasimodo, malgré son apparence physique, mais Frollo, monstrueux moralement. La reprise de « *The Bells of Notre Dame* » à la fin du long-métrage ramène la question, un peu modifiée : « *What makes a monster and what makes a man ?* » (« Qu'est-ce qui fait un monstre et qu'est-ce qui fait un homme ? ») Façon d'inviter le spectateur à tirer les conséquences, les leçons de la fiction, à généraliser et à régler son comportement en conséquence.

²⁵ Voir ci-dessus la note 15 p. 6.

Chanter avec la cathédrale

De même qu'une des ambitions du roman de Hugo était de transcrire et d'exploiter dans le langage la beauté d'une œuvre d'art antérieure, la cathédrale, œuvre en soi plurielle, d'architecture, de sculpture, et aussi de spectacle et de musique par la liturgie dont elle est le réceptacle – de même, *Le Bossu de Notre-Dame* et ses chansons font valoir les multiples dimensions esthétiques de l'église.

Les mille facettes de l'édifice

Plusieurs chansons tirent occasion de leur situation diégétique pour montrer la cathédrale sous un angle particulier à chacune. « *Out There* », conformément à son titre, la montre du dehors, ou dans ses ouvertures sur le dehors. La « caméra » suit les acrobaties de Quasimodo sur les façades et sur les toits de l'édifice, donnant ainsi une première transcription d'une donnée du roman qui sera réillustrée par la suite :

Il lui arrivait bien des fois de gravir la façade à plusieurs élévations en s'aidant seulement des aspérités de la sculpture. Les tours, sur la surface extérieure desquelles on le voyait souvent ramper comme un lézard qui glisse sur un mur à pic, ces deux géantes jumelles, si hautes, si menaçantes, si redoutables, n'avaient pour lui ni vertige, ni terreur, ni secousses d'étourdissement ; à les voir si douces sous sa main, si faciles à escalader, on eût dit qu'il les avait apprivoisées²⁶.

Ces phrases viennent du chapitre qui explique que la cathédrale tient lieu d'univers au bossu et qu'il n'a que faire du monde extérieur ; alors que dans le dessin animé, la manie acrobatique sert à représenter la pulsion de Quasimodo vers l'extérieur, l'élan impétueux par lequel il voudrait s'arracher à sa prison. Et le spectateur a droit ainsi à divers aperçus architecturaux. D'abord, les colonnettes de la galerie des chimères : le bossu descend le long de l'une d'elles, puis passe de l'une à l'autre, et la caméra les montre détachant leur fine dentelle (avec des trèfles inversés – clin d'œil graphique au Mickey de Disney ?) sur le dégradé du ciel matinal. Puis le toit nord de la nef, et l'un de ses arcs-boutants, dans la gouttière duquel Quasimodo effectue une glissade spectaculaire avant de venir s'asseoir sur l'une des gargouilles crachant son eau de pluie. On voit que la chanson souligne les éléments les plus caractéristiques de l'architecture gothique, ceux qui incarnent le mieux sa délicatesse, sa légèreté aérienne, – en harmonie avec l'agilité de Quasimodo et son désir d'évasion. Ce que ce désir donne à voir aussi, depuis la gargouille comme depuis d'autres points hauts de la cathédrale, c'est Paris – des bribes de ce « Paris à vol d'oiseau » qui fait l'objet de tout un chapitre du roman et qui est, à en croire

²⁶ *Notre-Dame de Paris*, IV, 3, Massin IV, p. 119.

Hugo, « la principale » « des beautés²⁷ » de l'église. Le bossu monte enfin jusqu'à la croix qui couronne la flèche ; on en voit d'abord la base, avec les statues des apôtres. La chanson a réussi, en moins de trois minutes, à présenter quelques curiosités majeures du monument : fonction documentaire auprès du jeune public.

Après l'extérieur, c'est l'intérieur de la cathédrale que fait valoir « *God Help the Outcasts* », avec quelques chefs-d'œuvre célèbres, plus ou moins réinventés. Esmeralda commence sa prière devant une statue de vierge à l'enfant qui est sans doute une réinterprétation de la statue dite « Notre-Dame de Paris », transférée au XIX^e siècle de la chapelle Saint-Aignan (dans l'ancien cloître des chanoines) à Notre-Dame ; elle n'avait donc aucune raison de s'offrir aux yeux d'Esmeralda, si ce n'est son caractère emblématique. Il y a des différences flagrantes, certes (pas de lys dans la main de Marie, pas de globe dans la main de Jésus), mais la couronne semble attester le lien de transcription. La chanson montre ensuite des vitraux (réinventés ?), puis, plus intéressant à cause de la précision dans la fidélité, les hauts-reliefs de la partie nord du pourtour du chœur, que longe la bohémienne : on y voit en particulier la scène de la fuite en Égypte – le moment où Marie et Jésus ont été au plus haut point des *outcasts*, des exilés : illustration volontaire des paroles d'Esmeralda ? Enfin la chanson se termine sur le spectacle d'une des grandes rosaces, dessinée avec toute la richesse de ses couleurs, traversée par une lumière dorée de fin du jour, projetant sur le sol son disque chatoyant où la bohémienne vient achever sa prière. Déjà plus tôt la vidéo de cette chanson avait joué magnifiquement sur les couleurs et les lumières à l'occasion d'un détail ordinaire d'un intérieur d'église : les cierges, plusieurs rangées de flammes dorées, entre lesquelles Esmeralda s'avançait lentement.

On le voit donc, la cathédrale fournit une abondance de motifs visuels dont les chansons font leur miel poétique. Certains motifs reviennent d'une chanson à l'autre, mais à chaque fois interprétés selon un registre particulier, intégrés à une ambiance différente. Utilisation enjouée dans « *A Guy Like You* », la chanson des gargouilles, qui intègrent à leur chorégraphie, de façon amusante, les colonnettes et les trèfles qu'on avait vus dans « *Out There* » (désormais le trèfle est bien à l'endroit). Dans « *The Bells of Notre Dame* », l'effrayante chanson d'ouverture, les statues de la façade ouest, statues de rois puis statue de la Vierge, montrées en gros plan, en contre-plongée, dans la nuit, sous la neige et à la lueur des éclairs, fixaient sur Frolo un regard lourd de menaces ; dans « *A Guy Like You* », les statues des rois reviennent, mais c'est pour claquer des doigts avec les trois gargouilles.

²⁷ *Notre-Dame de Paris*, III, 2 (« Paris à vol d'oiseau »), Massin IV, p. 97.

Les voix du monument

À cette exploitation de la matière visuelle, il faut ajouter l'exploitation du matériau sonore qu'offre la cathédrale. « *Hellfire* » ne prend nullement l'église pour décor, mais l'église y reste présente vocalement, parce que les voix de sa liturgie font un chœur qui scande la chanson de Frolo : paroles du *Confiteor*, nous l'avons vu, puis à la fin « *Kyrie eleison* » à trois reprises. Ce « *Kyrie eleison* », d'ailleurs, résonne à plusieurs moments importants de l'histoire qu'il relie entre eux, souvent dans des chansons : dans « *The Bells of Notre Dame* », il salue la première apparition de Frolo ; à l'autre bout du dessin animé, il retentit, plus lent, plus martelé, plus terrifiant encore, lorsque Frolo déclare qu'Esmeralda refuse de se rétracter – elle a repoussé son offre lubrique et il va donc allumer son bûcher. Dans « *The Bells of Notre Dame* », un *Dies irae* forme encore interlude entre les premières et les dernières strophes, pendant que Frolo poursuit la mère de Quasimodo, puis élève au-dessus du puits le bébé qu'il compte y jeter : *Le Bossu de Notre-Dame* a cette particularité, par rapport à beaucoup d'autres dessins animés Disney²⁸, de présenter un deuxième niveau de chanson, celui des chants religieux en latin. Des chants qui tournent tous autour du même thème : la faute humaine et la tension entre colère et miséricorde du juge divin. C'est évident pour le *Confiteor*, dont nous avons déjà étudié l'utilisation dans « *Hellfire* ». Quant au *Dies irae*, il n'est pas placé au hasard dans « *The Bells of Notre Dame* » : annonce de la colère de Dieu qui réduira le monde en cendre, il accompagne une séquence où Frolo se projette passionnément dans sa fonction de juge, et de juge vengeur. « *Quantus tremor est futurus / Quando judex est venturus* », « Quel grand tremblement quand le juge viendra » : en effet, la bohémienne fuit terrifiée devant son juge, vers l'asile de la cathédrale, mais il ne lui laissera pas le temps d'y entrer. On a souvent épingle la transformation du prêtre en juge dans le dessin animé, en l'attribuant à une volonté de ménager les croyants dans le public. C'est sûrement vrai, mais Frolo reste très lourdement religieux, et ainsi, nous l'avons vu, un certain christianisme n'est pas épargné par Disney²⁹ : le puritanisme excessif, le fanatisme, mais aussi la posture judiciaire – et dans ce cadre, la transformation de Frolo en juge prend tout son sens. Si Frolo n'avait pas été un juge, il n'aurait sans doute pas porté d'épée, et ainsi la scène si capitale qui précède immédiatement sa mort n'aurait pas été possible, cette scène qui le montre levant son épée pour imiter le Dieu de colère de la Bible, frapper « les méchants » et les plonger dans la fosse enflammée. Or c'est lui qui subit ce châtement : « ne jugez pas, afin de

²⁸ Un autre long-métrage peut être rapproché du *Bossu de Notre-Dame* à cet égard : *Le Roi Lion*, avec ses paroles chantées en zoulou (dans « *Circle of Life* »).

²⁹ Danièle Gasiglia-Laster écrit dans l'article déjà cité : « Ce que dit aussi le roman, c'est que l'intransigeance des religions, leurs lois restrictives et souvent absurdes, peuvent produire des monstres. Si Frolo n'est plus prêtre, cette dimension de l'œuvre – pourtant si actuelle – disparaît » (p. 5). C'est faux : on peut être rendu monstrueux par la religion sans être prêtre (comme on peut être prêtre sans être rendu monstrueux par la religion). En faisant de Frolo un juge fanatique et puritain, *Le Bossu de Notre-Dame* a évacué l'anticléricalisme du roman de Hugo, mais pas la réflexion sur la religion, plus intéressante que l'anticléricalisme car plus large.

n'être pas jugés³⁰ », dit le Christ des évangiles, et *Le Bossu de Notre-Dame* semble avoir voulu illustrer cette maxime. Le *Dies irae* est traditionnellement une séquence des messes de *Requiem*. Or une autre séquence traditionnelle de ce type de messe répond à la première, à l'autre bout du long-métrage : lorsque Quasimodo brise ses chaînes pour aller arracher Esmeralda au bûcher, un chœur chante le *Libera me*, appel à la clémence divine³¹. À Frollo privant la mère de Quasimodo de la protection mariale s'oppose Quasimodo ramenant une autre bohémienne sous cette protection. Le *Libera me* se change à mi-chemin en un *O salutaris Hostia*, hymne qui fut propre un temps à la cathédrale Notre-Dame de Paris, et dont les paroles correspondent à la suite immédiate de la diégèse (« *O salutaris Hostia / Quae caeli pandis ostium, / Bella premunt hostilia ; / Da robur, fer auxilium* » : « Ô Hostie du salut qui ouvres la porte du ciel, les armées ennemies nous pressent ; donne-nous force, porte-nous secours », au moment où Quasimodo va soutenir le siège des hommes de Frollo) ; christianisme de la miséricorde, une fois encore, contre christianisme du jugement.

Les voix de la cathédrale ne sont pas seulement humaines. L'orgue, organe chantant de l'édifice même, accompagne les mélodies sombres et véhémentes qui tournent autour de Frollo : le motif du refrain de « *Hellfire* », lorsqu'il retentit au tout début du dessin animé, puis à la fin du *Dies irae* de « *The Bells of Notre Dame* » ; en réalité, dans cette chanson, l'orgue commence à se faire entendre lorsque Frollo apparaît, pour la première fois dans le long-métrage. L'orgue revient évidemment accompagner le refrain de « *Hellfire* » lorsque le juge chante cette chanson au milieu du dessin animé. L'autre organe chantant de l'édifice, c'est sa batterie de cloches, dont le dessin animé fait un usage large et divers. Les cloches donnent son titre à la première chanson, elles font l'objet de son premier couplet, qui décrit leur musique : « *the city awakes / To the bells of Notre Dame, / [...] To the big bells as loud as the thunder, / To the little bells soft as a psalm, / And some say the soul of the city's the toll of the bells, / The bells of Notre Dame* » (« la ville s'éveille [...] au son des cloches de Notre-Dame, des grandes cloches qui grondent comme le tonnerre, des petites cloches douces comme un psaume, et certains disent que l'âme de la cité, c'est le son des cloches, des cloches de Notre-Dame »). *Loud as the thunder / soft as a psalm* : n'est-ce pas la dualité même, ou l'une des dualités, de notre système de chansons ? Le son des cloches s'entrelace harmonieusement à l'accompagnement musical de ces vers ; il revient régulièrement dans la suite de la chanson, dont le finale exalté prend pour fond à la fois sonore et visuel le carillon du matin sonné par Quasimodo. Les cloches sont même présentées par Clopin comme des para-narratrices, qui posent l'énigme de l'histoire racontée (voir ci-dessus) :

³⁰ Évangile de Matthieu, 7, 1.

³¹ « *Libera me, Domine, de morte aeterna / In die illa tremenda / Quando caeli movendi sunt / Caeli et terra / Dum veneris judicare* » : « Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce jour effroyable où les cieux doivent être ébranlés, les cieux et la terre, lorsque tu viendras pour juger » : ces paroles répondent bien à celles du *Dies irae* initial (« *Dies irae, dies illa, / Solvet saeculum in favilla* » : « Jour de la colère que ce jour, il réduira le monde en cendre »).

Guillaume Peynet, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

l'histoire est comme une dépendance de leur chant. La reprise de « *The Bells of Notre Dame* » à la fin du dessin animé est l'occasion de faire sonner une dernière fois les cloches, en commentant de nouveau leur musique (« *Whatever their pitch, / You can feel them bewitch / You, the rich and the ritual knells / Of the bells of Notre Dame* », « Qu'elles soient graves ou aiguës, on sent qu'elles nous envoûtent, les notes riches et rituelles des cloches de Notre-Dame »). Entre-temps les cloches ont été utilisées par des chansons aussi différentes que « *Out There* » (voir ci-dessus) et « *A Guy Like You* », qui en fait un usage comique, à la fois sonore et visuel : le reflet déformé de Quasimodo se multiplie dans leur métal, puis les gargouilles les sonnent, pendues à leur corde et ensuite encastrées dans l'anneau qui les surmonte. Poésie verbale, musique et vidéo : les trois dimensions du dessin animé font quelque chose des cloches.

Nous avons essayé de montrer la richesse, la sophistication de ce dispositif artistique : les chansons et leur rayonnement dans le dessin animé Disney. Cette richesse et cette sophistication justifient vraiment qu'on considère l'adaptation, en elle-même et pour elle-même, comme un chef-d'œuvre ; sans compter encore l'émouvante beauté de la musique d'Alan Menken et des images qui l'accompagnent. Nous avons vu aussi quelle richesse de signification – psychologique, morale, sociale – se déploie à travers les chansons, les chants et la musique – en particulier un discours sur deux visages du christianisme – et comment certaines infidélités au roman de Hugo renouent une fidélité paradoxale avec l'auteur des *Misérables* : la bohémienne chantant un appel à l'aide évangélique en faveur des exclus. Perçoit-on toute cette richesse esthétique et signifiante lorsqu'on regarde ce dessin animé à six ou dix ou douze ans ? Non, à en croire de nombreux témoignages de spectateurs ; le dessin animé Disney, destiné à un jeune public, mais travaillé à des profondeurs qui dépassent ce jeune public, réalise d'une façon particulière l'idéal de l'œuvre qui appelle la relecture, ou en l'occurrence le revisionnage, parce qu'elle garde en elle des trésors d'abord insoupçonnés.

Guillaume Peynet, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Bibliographie

BOSC M., *L'Art musical de Walt Disney : l'animation de 1928 à 1966*, Paris, L'Harmattan, 2013.

CHARRIER L.-M., *La Musique durant l'âge d'or de Disney*, mémoire de M1 (dir. I. MARINONE et F. RIBAC), université de Bourgogne, 2017.

CHELEBOURG C., *Disney ou l'avenir en couleur*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2018.

GASIGLIA-LASTER D., « L'actualisation de l'intrigue à travers trois adaptations de Notre-Dame de Paris », Symposium international Victor Hugo, génie sans frontières, 23-26 juillet 2002, Belo Horizonte (Brésil), actes publiés en ligne sous la direction de J. JEHA : http://www.letras.ufmg.br/victorhugo/f_simposio_paginas/simposio_frameset.htm

GUILLOUX F., « Part of Your World » dans « The Little Mermaid » (« La Petite Sirène », 1989) : les multiples facettes d'une chanson de dessin animé Disney, mémoire de M2 (dir. P. CATHÉ), université Paris-Sorbonne, 2010.

HISCHAK T. S. et ROBINSON M. A., *The Disney Song Encyclopedia*, Lanham (Md.), Scarecrow Press, 2009.

JULLIOT C. et LAURENT F., « *Notre-Dame de Paris* » à vol d'oiseau », actes de la journée d'études du 25 novembre 2017 à l'université du Mans, publiés en ligne : <http://revues.univ-lemans.fr/index.php/JE3LAM/issue/view/18/showToc>

REBELLO S., *L'Art du dessin animé « Le Bossu de Notre-Dame »*, adaptation française d'A.-C.

BERNARD et P. PAGLIANO, Paris, Disney Hachette, « Les miniatures Disney », 1997.

SCEPI H., « *Notre-Dame de Paris* » de Victor Hugo, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006.