

Faculté de philosophie, arts et lettres

*De L'Homme qui rit au Joker : Figures
du grotesque et critique sociale.
Étude intermédiaire et diachronique*

Autrice : Alyssa Van Crombrugge

Promotrice : Marta Sábado Novau

Année académique 2025-2026

Master en langues et lettres modernes, orientation générale à finalité
didactique

Alyssa Van Crombrugge

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Van Crombrugge, Alyssa

Date : 16 août 2026

Signature de l'étudiante :



Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes sans qui ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour.

Ma promotrice, la Professeure Marta Sábado Novau, pour son accompagnement bienveillant, sa patience et ses conseils qui m'ont été d'une aide précieuse pour recentrer mes idées et mener ce travail à terme.

Un grand merci à Esther qui m'a généreusement proposée son aide pour la relecture de mon travail de fin de cycle et de ce mémoire.

Une pensée toute particulière va à mes parents, Habiba et Patrick, pour leur éducation aimante qui me permet de m'épanouir. Merci maman, pour ton soutien constant, tes relectures et tes encouragements quand je ne croyais plus voir le bout de ce travail.

Enfin, mes amies, Gabriela, Isaline et Pauline, qui ont toujours été là pour moi ; je me sens tellement chanceuse de vous avoir à mes côtés.

Introduction

Or, puisque le grotesque fait preuve d'une originalité toute renouvelée, on ne s'étonnera pas de cette aptitude à générer des productions très disparates – en surface du moins –, des œuvres qu'il n'eût pas été question, au premier regard, d'associer.¹

À travers cette citation, Isabelle Ost met en lumière l'ambition de ce mémoire : dégager du sens d'œuvres a priori hétéroclites en explorant le concept de grotesque. Le grotesque apparaît d'emblée comme une notion ambigüe, difficile lors de ces premières acceptions d'affirmer s'il s'agit d'un style, d'une esthétique, d'un genre, d'un registre... Sa richesse tient précisément de cette impossibilité à le circonscrire strictement et de sa capacité à échapper à tout cadre rigide. Le grotesque transcende les arts et les médias et se distingue par sa force contestataire : il puise son inspiration dans la *doxa* pour mieux la subvertir et la questionner². Si le grotesque est capable de se renouveler sans cesse³, ses caractéristiques dégagent tout de même des *topoi* et, par extension, des pistes définitoires. La difficulté consiste alors à ne pas l'assimiler à une catégorie fourre-tout, compte tenu de la diversité des thématiques qu'il englobe. Dès lors, émergent les questions suivantes : dans quels cas le terme « grotesque » s'avère-t-il plus riche, voire plus pertinent, pour qualifier une œuvre ou un personnage que les registres littéraires canonisés ? Et quels sont les effets produits par cette catégorie esthétique ? Afin de répondre à cette problématique, cette étude propose d'analyser deux œuvres issues de médias et d'époques différentes dont la comparaison est loin d'aller de soi : *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869)⁴ et *Joker* de Todd Phillips (2019)⁵.

Ce choix de corpus est l'aboutissement d'un pari audacieux, initialement conçu pour tisser une filiation entre les personnages principaux de ces deux œuvres : Gwynplaine, personnage du célèbre roman hugolien, et le Joker, protagoniste du film de Phillips⁶. Ce rapprochement, qui suggère le premier comme source d'inspiration du second, ouvre la voie à une étude comparative plus ambitieuse, axée sur les thématiques communes aux deux œuvres. En effet, comment ne pas être frappé·e par les similitudes entre Gwynplaine, au visage figé dans un rictus permanent, et Arthur Fleck, au rire incontrôlable. Ce n'est qu'en s'efforçant de comparer ces personnages que l'on se rend compte de la complexité des interprétations qu'ils suscitent. Celles-ci ne tombent que partiellement sous le sens de ce que Freud appelle « *unheimlich*⁷ », communément traduit par « inquiétante

¹ Isabelle OST, « Introduction », in Isabelle OST, Pierre PIRET et Laurent VAN EYNDE (éd.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, FUSL, 2004, p. 10.

² Elisheva ROSEN, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1991, p. 124.

³ I. OST, « Introduction », in *Le grotesque*, op. cit., p. 9.

⁴ Cf. Victor HUGO, *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵ Cf. Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 122 min.

⁶ L'appellation « Joker » renvoie globalement aux diverses adaptations et représentations de ce personnage, tandis que *Joker* renvoie au film de Todd Phillips. Pour discuter du personnage introduit par Todd Phillips, il sera nommé « Arthur Fleck » ou « Arthur » afin d'éviter toute confusion.

⁷ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1991, p. 221.

étrangeté⁸ » ou « familiarité inquiétante⁹ » ; ce terme a trait au non-familier, à ce qui devrait rester caché et effraie¹⁰. L'un provoque l'hilarité à sa seule vue. Quand l'autre, incapable de s'empêcher de rire, dérange voire devient l'objet de moqueries et de violences. Leurs corporalités hors norme – mais aussi, pour Gwynplaine, de l'ordre du difforme – renvoient à la problématique des *freaks* comme objets de spectacle et, plus largement, à la phénoménologie du monstre par ce même procédé d'« identification de l'écart¹¹ ». Toutefois, ces éléments que sont « [l']attitude ou le comportement déviants, bien évidemment marginaux, mais ayant vocation d'attirer indûment l'attention et d'en devenir le point focal, pourront ainsi être tenus pour grotesques¹² ». En l'occurrence, les écarts de conduite ou les stigmates des personnages, exhibés malgré eux, jouent un rôle clé dans leur construction, voire dans leur métamorphose. Un motif récurrent de cette étude est le rire ou, comme le décrit Elisheva Rosen, « une condescendance amusée¹³ » ; éthos particulier qu'elle associe au grotesque¹⁴ et qui met en exergue la fonction normative du « sujet rieur¹⁵ ». Face à ces constats, l'analyse comparée de ces deux personnages par le prisme du grotesque permettrait effectivement de déceler des résonances entre eux, mais qu'en est-il des œuvres elles-mêmes ?

Présentation du corpus

Notre corpus est composé d'une part, de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo, un roman philosophique aussi qualifié de baroque ; une étiquette exogène exprimant – comme au sens de grotesque – « tout ce qui relève d'un écart ou d'un mélange dissonant au regard des règles classiques, est le garant de l'univers réaliste¹⁶ ». Ce roman s'inscrit dans son projet inachevé de trilogie politique aux côtés de *Quatrevingt-treize* (1874)¹⁷. Hugo, dans la Préface de *Cromwell*¹⁸, figure parmi les premiers à poser les jalons du terme « grotesque »¹⁹, qu'il reconnaît d'abord comme un faire-valoir

⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁹ Pierre ANCET, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène », in Philippe ORTEL (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 147-160 (p. 149).

¹⁰ S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 221-222.

¹¹ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 24.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁵ Nous empruntons ce terme à Alain Vaillant.

Alain VAILLANT, « Introduction », in *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 14.

¹⁶ Sandrine BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France. (1850-1870) Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Champion, 2004, p. 140.

¹⁷ Myriam ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », communication au « Groupe Hugo », équipe de recherche de l'université de Paris VII-Jussieu, le 25 novembre 1995, URL : <https://victorhugoressources.paris.fr/sites/default/files/documents/2023-01/95-11-25Roman.pdf>, p. 2.

S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France*, op. cit., p. 419.

¹⁸ Cf. Victor HUGO, « Préface de *Cromwell* », in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame I Cromwell*, vol. 8, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques / Albin Michel, 1880 / 1926, p. 5-75, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374607>.

¹⁹ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 57.

du sublime²⁰. Toutefois, il dépasse rapidement ce postulat initial pour souligner la portée du grotesque dans le champ artistique, en insistant déjà sur sa polarisation : « Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon²¹ ». Cette tension s'incarne pleinement dans *L'Homme qui rit*, où l'on suit – dès le livre premier de la première partie²² – Gwynplaine, abandonné par les « comprachicos » (des trafiquant·es d'enfants). Ce dernier erre dans un paysage aussi défiguré que lui lorsqu'il croise la route d'Ursus. Sa rencontre avec le misanthrope, son loup (Homo) et une jeune aveugle du nom de Dea scelle la destinée de cette famille atypique. Ensemble, ils et elle seront projeté·es sur les planches, faisant de la difformité de Gwynplaine autant une attraction qu'un gagne-pain.

D'autre part, *Joker* de Todd Phillips est un thriller psychologique ancré dans la ville sombre et violente de Gotham City (un nom bien connu de l'univers Batman et, plus largement, de DC Comics). C'est dans ce cadre, où la stratification sociale est fortement marquée, qu'évolue Arthur Fleck ; un clown intérimaire enchaînant des *gigs* insignifiants qui détonnent avec cette société au bord de l'implosion. Dès la scène d'ouverture, le public est saisi par la juxtaposition d'éléments à la fois comiques et tragiques. Cet antagonisme rappelle l'oscillation propre au grotesque entre « ses deux polarités constamment co-présentes²³ », faisant écho aux théories kayserienne et bakhtinienne. D'un côté, Kayser décrit le grotesque comme l'expression d'une angoisse métaphysique, caractérisée par un monde devenu étrange, où les repères rationnels s'estompent, provoquant un sentiment de malaise²⁴. De l'autre, Bakhtine l'envisage comme un phénomène hérité de la tradition carnavalesque, ayant une propension à la subversion des hiérarchies établies²⁵.

Dès lors, ces deux introductions révèlent des rapprochements frappants entre les deux œuvres et dégagent plusieurs traits définitoires du grotesque : esthétiques comme « la marge²⁶ », « l'ornement²⁷ », « la déformation²⁸ », et anthropologiques comme « l'hybride²⁹ », « le monstrueux³⁰ », « le carnavalesque bakhtinien³¹ », « la réduction kayserienne³² », etc. Cependant, la comparaison

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ V. HUGO, « Préface de Cromwell », in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, op. cit., p. 19.

²² Le livre compte deux parties, comprenant respectivement trois et neuf livres, à leurs tours divisés en chapitres.

²³ Philippe WELLNITZ, « Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière ? », in *Le grotesque*, op. cit., p. 23.

²⁴ Wolfgang KAYSER, *The grotesque in art and literature*, trad. de l'allemand par Ulrich WEISSTEIN, New York, McGraw-Hill, 1966, p. 184-185.

²⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2003, p. 29.

²⁶ Pierre PIRET, « Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin) », in *Le grotesque*, op. cit., p. 63.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

de ces œuvres met en évidence des écarts importants, liés à leurs médias et à leurs contextes historiques respectifs, qu'il serait réducteur d'ignorer. C'est pourquoi une partie de cette analyse approfondira certaines comparaisons transversales, telles que la filiation des personnages et l'ancrage diégétique des œuvres. Ce qui permettra de réduire l'écart entre *L'Homme qui rit* et *Joker*, en s'éloignant du seul prisme du grotesque. L'enjeu consistera à établir des parallèles en mobilisant des thématiques connexes, telles que la justice sociale. En définitive, cette approche vise à mener à une étude originale, capable de saisir la complexité de ces deux œuvres et d'enrichir leur compréhension mutuelle.

État de l'art

Les œuvres composant notre corpus bénéficient déjà d'une critique abondante. Victor Hugo est considéré comme l'un des plus grands auteurs de son siècle et occupe ainsi une place de choix dans la littérature française. Ses récits – notamment *L'Homme qui rit* – ont marqué la postérité et font l'objet d'analyses approfondies. Si la critique a parfois analysé Gwynplaine et sa diégèse sous l'angle de la monstrosité³³, nous estimons que le qualificatif « monstre » ou « monstrueux·se » ne fait apparaître qu'un versant du personnage. Cette dimension sera toutefois prise en compte afin de mettre en exergue les affinités du grotesque avec le monstrueux. Pour sa part, *Joker* de Todd Phillips a suscité un large éventail d'analyses et de débats. Ce film, véritable phénomène culturel, a été étudié à travers diverses disciplines, offrant des axes de lecture aussi nombreux qu'enrichissants. Pour recentrer notre réflexion, nous examinerons les études que nous jugeons les plus pertinentes au regard de notre sujet. Parmi celles-ci, les articles publiés dans la revue *New Review of Film and Television Studies*³⁴ se distinguent par leur éclairage sur des éléments narratifs et stylistiques propres au médium cinématographique. L'originalité de notre démarche résidera donc principalement dans l'analyse croisée de ces deux œuvres, à notre connaissance encore inédite. D'autant plus que notre corpus permet d'observer comment le grotesque se transforme (ou se maintient) à travers deux époques. Toutefois, la dimension diachronique de notre étude ne prétend pas retracer l'ensemble de l'évolution du grotesque, mais la saisir à deux moments précis de son histoire, mis en regard l'un de l'autre. Cette comparaison ouvre également la voie à d'autres pistes de réflexion, centrées sur l'intermédialité, c'est-à-dire l'étude de l'entre-deux ou de l'interaction entre les médias³⁵. Plus précisément, il s'agit

³³ Cf. Michel COLLOT e.a. (éd.), *L'Homme qui rit ou La parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, CDU-SEDES, 1985.

³⁴ Cf. Jeffrey BROWN, « A city without a hero: Joker and rethinking hegemony », in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 19, n° 1, 2021, p. 7-18, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864177>.

Cf. Jesús JIMÉNEZ-VAREA, Alberto HERMIDA et Víctor HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The Joker city, or the mysteries and miseries of Gotham », in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 19, n° 1, 2021, p. 19-29, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1862583>.

Cf. Sean REDMOND, « That joke isn't funny anymore: a critical exploration of Joker: Introduction », in *New Review of Films and Television Studies*, vol. 9, n° 1, 2021, p. 1-6, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864197>.

³⁵ Jean-Marc LARRUE (éd.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 28.

de la « transposition intermédiaire³⁶ » du grotesque : de quelle manière les parallèles thématiques et esthétiques du grotesque se transposent-ils d'un dispositif artistique à l'autre ? En outre, quelles sont les spécificités de chaque support pour traiter cette thématique ?

Comme évoqué précédemment, le concept de « grotesque » servira de fil conducteur pour notre analyse. Ce champ de recherche dense rassemble des études aux fondements théoriques multiples et parfois contradictoires. Deux références majeures s'imposent dans notre socle théorique : *The Grotesque in Art and Literature* de Wolfgang Kayser³⁷, qui propose une perspective axée sur le versant « grotesque-tragique³⁸ » et est construite à partir d'un corpus majoritairement romantique³⁹ ; et *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* de Mikhaïl Bakhtine⁴⁰, qui théorise le « réalisme grotesque⁴¹ ». Ce dernier nous intéressera particulièrement pour sa lecture du grotesque dans sa dimension comique et carnavalesque – propice à interroger la figure du bouffon, le rire et le spectacle. Ces ouvrages seront complétés par des publications contemporaines importantes, déjà référencées. Ces recherches plus récentes enrichissent notre compréhension des dynamiques inhérentes au concept, tout en soulignant leur complémentarité.

Bien que le grotesque mobilise plusieurs thématiques centrales de notre recherche, celles-ci ne sont pas systématiquement approfondies et requièrent dès lors une étude ciblée. L'ouvrage *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, de Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin⁴², posera les bases pour comprendre l'héritage et la symbolique de la figure circassienne du clown, ainsi que ses ressorts comiques. Dans cette même perspective, la conférence de Michel Foucault intitulée « La folie et la société⁴³ » offrira les clés pour appréhender l'ambivalence de la figure du bouffon, en nous plaçant au cœur des mécanismes de marginalisation et d'exclusion qui lui sont intrinsèquement liés. Enfin, la question du rire, omniprésente dans notre corpus, mérite une attention toute particulière. L'étude de Maxime Prévost⁴⁴ sur le rire hugolien nous permettra d'en saisir les subtilités. Au-delà du

³⁶ Irina RAJEWSKI citée par Liliane LOUVEL, « Intermédialité, intersémiotité, multimédialité, multimodalité : de quoi l'intermédialité est-elle le nom ? », in *L'Atelier*, vol. 13, n° 2, 2022, p. 144-163, URL : <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/598/844>, p. 153.

³⁷ Cf. W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit..

³⁸ I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque*, op. cit., p. 32.

³⁹ Laurent VAN EYNDE, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », in *Le grotesque*, op. cit., p. 88.

⁴⁰ Cf. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit..

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² Cf. Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN (éd.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

⁴³ Cf. Michel FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits. 1954-1988*, t. 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, p. 477-499.

⁴⁴ Cf. Maxime PRÉVOST, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.20956>.

paradigme rabelaisien qui confère au rire une dimension régénératrice⁴⁵, d'autres fonctions seront déployées, l'analysant à la fois comme esthétique⁴⁶ et comme instrument coercitif, révélateur des normes sociales et sociétales⁴⁷.

Problématique et plan

L'état actuel de la recherche et les cadres théoriques mobilisés permettent désormais de mieux cerner les enjeux de cette analyse comparative. Si la distance temporelle et médiale entre *L'Homme qui rit* et *Joker* pourrait laisser croire que leur rapprochement ne se justifie qu'à l'échelle des personnages, la filiation entre ces deux figures grotesques constitue déjà un indice sur la nature du grotesque et invite à esquisser une comparaison plus large entre les deux œuvres à travers le prisme du grotesque. C'est précisément la tension entre l'hétérogénéité apparente du corpus et la persistance d'une même logique esthétique et critique qui constitue le cœur de notre recherche. Dès lors, notre étude invite à interroger et à mettre en lumière les mécanismes qui assurent la permanence du grotesque. Autrement dit, ce mémoire se propose d'étudier comment le grotesque articule permanence critique et renouvellement à travers les époques et les médias.

Pour répondre à cette problématique, notre réflexion s'articulera en deux temps. Une première partie visera à établir des rapprochements préliminaires afin de réduire l'écart entre les deux items du corpus ; elle se déclinera en trois chapitres. Le premier chapitre s'attellera à retracer la filiation entre nos deux protagonistes, en partant des origines du Joker, depuis sa première apparition dans *Batman #1* (1940)⁴⁸ jusqu'à ses diverses adaptations en tant qu'antagoniste emblématique de Batman. Cette mise en perspective permettra de croiser les sources d'inspiration de Gwynplaine et du Joker afin d'en dégager les convergences. Le deuxième chapitre portera sur les univers diégétiques dans lesquels évoluent ces personnages. Seront mis en parallèle : d'un côté, la fresque historique esquissée par Hugo, ancrée dans « l'Angleterre de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle⁴⁹ » ; de l'autre, la ville dystopique de Gotham City, largement inspirée du New York des débuts des années 1980⁵⁰. Nous constaterons comment ces sociétés en crise alimentent les tensions sociales et agissent comme des catalyseurs de l'intrigue. Enfin, le troisième chapitre prolongera ces parallèles en déployant un système de renvois aux thématiques de la justice sociale et des inégalités. Il s'agira d'analyser la

⁴⁵ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 47.

⁴⁶ Cf. A. VAILLANT, *Esthétique du rire*, op. cit..

⁴⁷ Cf. Julie HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo », in *French Forum*, vol. 45, n° 2, 2020, p. 139-154, URL : <https://www.jstor.org/stable/27136227>.

⁴⁸ Cf. Bill FINGER et Bob KANE, *Batman*, n° 1, New York, DC Comics, 1940, URL : <https://www.zipcomic.com/batman-1940-issue-1>.

⁴⁹ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », art. cit., p. 2.

⁵⁰ Nicolas LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », in *Esprit*, n° 4, avril 2020, p. 103-109, DOI : <https://doi.org/10.3917/espri.2004.0103>, p. 105.

manière dont le romancier et le réalisateur mettent en scène les dysfonctionnements sociétaux et les rapports de pouvoir qu'ils dénoncent. Une brève conclusion mettra en évidence les éléments grotesques déjà sous-jacents dans cette première partie, en guise d'amorce à la seconde.

Comme mentionné précédemment, le grotesque constitue l'objet de réflexion sur lequel cette seconde partie se focalisera. L'enjeu sera d'en exposer les fondements et les enjeux esthétiques afin d'en révéler la pertinence critique à travers trois chapitres. Tout d'abord, nous examinerons l'attrait du grotesque pour le corps. En partant des particularités corporelles de nos personnages, nous en délimiterons les contours, en interrogeant notamment le rôle du regard porté sur ces corps, condition essentielle de leur réception esthétique. Cette réflexion sur la corporalité se poursuivra par l'étude du rire, à la fois stigmaté et manifestation physique de cette réception, envisagé comme un phénomène sociétal. Ensuite, nous éclairerons la métamorphose de Gwynplaine et Arthur en bouffons de cour, à travers l'analyse du motif d'altération que représente l'ascension-descente, puis des procédés stylistiques qui en assurent le parachèvement, c'est-à-dire l'émergence d'une autre *persona*. Cette figure du bouffon, constamment menacée d'exclusion dès lors que son discours franchit les limites du tolérable, sera analysée à l'aune des systèmes d'exclusion de la société – famille, discours, travail, jeu – tels que conceptualisés par Michel Foucault. Enfin, notre étude se conclura par l'examen des effets du grotesque issus de la tradition carnavalesque. Seront ainsi abordés les principes du carnaval : au premier rang, l'analyse de la fonction du rire ; au second, la fête du sot, qui confère au bouffon une place de choix pour faire entendre sa parole subversive. Une dernière réflexion portera sur la visée critique et le renversement des valeurs prônés par le grotesque.

Partie I - Deux personnages, deux époques, deux critiques sociales

Chapitre 1 - Filiation entre personnages : Gwynplaine et le Joker

On ne compte plus les articles qui attestent de la filiation physique entre Gwynplaine et le Joker. Le visage grimaçant de Conrad Veidt dans l'adaptation de Paul Leni, *The Man Who Laughs* (1928)¹, semble avoir façonné l'archétype du Joker. Todd Phillips crédite d'ailleurs l'interprétation de Leni comme le point de départ de son film, cherchant un moyen d'exprimer la simultanéité de la douleur et de l'humour chez le personnage². Cependant, cette parenté ne se limite pas à leur ressemblance physique. Comme nous le soulignerons, elle annonce également une analogie symbolique.

1. Origine des personnages

1.1. L'un comme inspiration de l'autre

Le physique hors norme de Gwynplaine résulte de sa défiguration, de son visage mutilé par la main de l'homme et par le pouvoir. Hugo le décrit à travers l'opération chirurgicale qui le marque de son rictus perpétuel, et ce, par lexique médical particulièrement cru, mêlé à l'isotopie des parties du visage :

Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décroisé les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puissante et profonde était sorti ce masque Gwynplaine.³

L'hypotypose facilite la transposition iconographique du personnage à l'écran dans le film de Paul Leni. C'est précisément cette image que les créateurs du Joker vont s'approprier en 1940, lors de sa première apparition en tant qu'ennemi juré du héros éponyme de *Batman #1*. Pour ce premier « comics uniquement dédié à sa personne, les créateurs Jerry Robinson, Bill Finger et Bob Kane se doivent de trouver des ennemis à la hauteur de leur héros⁴ ». Comme le révèlent plusieurs sources croisées, deux versions coexistent quant à l'origine du Joker⁵. La première raconte que le cartooniste Jerry Robinson, à la recherche d'un physique marquant pour son personnage, s'est inspiré du joker

¹ Cf. Paul LENI, *The Man Who Laughs*, Universal Pictures, 1928, 110 min.

² Cliona BRADY et Gul KACMAZ ERK, « 'Is it me, or is it getting crazier out there?': The psyche of the interior in Joker: An analysis of psychological space in Todd Phillips *Joker* (2019) through collage », in *Journal of design for resilience in architecture and planning*, vol. 3, 2022, p. 136-159, DOI : <https://doi.org/10.47818/DRArch.2022.v3si077>, p. 137.

³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 350.

⁴ Arthur LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », in *Enfances & Psy*, vol. 91, n° 3, 2021, p. 120-128, DOI : <https://doi.org/10.3917/ep.091.0120>, p. 121.

⁵ Dina FERREIRA, Elayne GONÇALVES SILVA et Marcos ROBERTO DOS SANTOS AMARAL, « The Man (of) Who(m) Laughs: Social Voices in *Joker's* Filmic Discourse », in *Linguistics and the Human Sciences*, vol. 15, n° 2, 2022, p. 163-181, DOI : <https://doi.org/10.1558/lhs.18384>, p. 170-171.

Teodora-Elena GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », in *Journal of Media Research*, vol. 15, n° 3, 2022, p. 54-73, DOI : <http://dx.doi.org/10.24193/jmr.44.4>, p. 56.

des cartes à jouer ; c'est d'ailleurs sous cette forme que paraît le premier croquis du Joker⁶. Dans la seconde version, le scénariste Bill Finger se serait inspiré de l'adaptation cinématographique de Gwynplaine dans *The Man Who Laughs*⁷. On retrouve chez le Joker les traits caractéristiques « du maquillage de l'acteur Conrad Veidt⁸ » : le teint blafard, les cheveux sombres plaqués en arrière, le sourire et son amplitude exagérée⁹. S'ajoute à cela une palette chromatique tranchée, calquée sur les masques clownesques. En effet, ses créateurs le représentent avec des « cheveux verts et une peau d'un blanc laiteux faisant contraste avec ses lèvres rouge sang ainsi qu'un costume trois pièces violet¹⁰ », qui renforcent l'iconicité du personnage.

Dès ses premières apparitions dans les comics, le Joker se distingue par son habileté à instrumentaliser les médias pour annoncer ses crimes et à jouer de sa propre image pour capter l'attention¹¹. Cette médiatisation rappelle évidemment Gwynplaine, mais lui, à l'inverse, subit l'exposition sur les tréteaux. De surcroît, son arme de prédilection est un poison de sa concoction « qui tue en procurant un ultime fou rire qui se fige à jamais dans la mort¹² ». Les symptômes causés par cette toxine correspondent trait pour trait à la réaction provoquée à la simple vision de Gwynplaine. Plus tard, le *Comic Code* de 1955 « interdit la représentation de meurtre et de sang dans les publications pour enfants et amène à des récits très édulcorés. De ce fait, le Joker devient nettement plus clownesque, donnant une dimension de farces à ses méfaits et l'amenant à proposer nombre de gadgets plus ou moins farfelus.¹³ ». Il renoue ainsi davantage avec la tradition du saltimbanque, qui s'esquisse également dans la caractérisation du personnage hugolien :

Outre ce visage, ceux qui l'avaient élevé lui avaient donné des ressources de gymnaste et d'athlète ; ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens. Dans son appropriation du métier de saltimbanque rien n'avait été négligé.¹⁴

Le champ lexical du corps « visage¹⁵ », « articulations¹⁶ » met en lumière des anomalies physiques propres à la contorsion clownesque, comme le souligne la comparaison avec les « gonds de porte¹⁷ ». La mobilité extrême, voire désarticulée, de Gwynplaine – « disloquées », « flexions en sens inverse », « se mouvoir dans tous les sens » – évoque une certaine artificialité, renforcée par l'isotopie de

⁶ Cf. Annexe 1.

⁷ J. JIMÉNEZ-VAREA, A. HERMIDA et V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The Joker city, or the mysteries and miseries of Gotham », *art. cit.*, p. 22.

⁸ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 121.

⁹ Cf. Annexe 2.

¹⁰ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 121.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 121-122.

¹⁴ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 353-354.

¹⁵ *Ibid.*, p. 353.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

l'apprentissage « ressources¹⁸ », « éducation¹⁹ », « appropriation du métier²⁰ ». Les deux personnages sont donc dépeints comme des objets de spectacle et de divertissement. Enfin, l'élément le plus prégnant dans les représentations visuelles du Joker et de ses *persona* reste son sourire, souvent qualifié d'« *upward-drawn smile*²¹ ». Toutefois, ce sourire a été marqué dans la chair de Gwynplaine par la mutilation qui lui a été infligée. Tandis qu'Arthur le peint avec le sang de ses blessures lorsque sa métamorphose en Joker est parachevée²².

1.2. Les *origin stories* ou le flou généalogique

Un premier éclaircissement sur l'origine du Joker apparaît en 1951 dans *Detective Comics #168*, avec l'introduction de Red Hood, ou « L'homme au masque rouge²³ », un malfrat ayant échappé à Batman en tombant accidentellement dans un baril d'acide²⁴. Cet événement le transforme à la fois physiquement – un rictus permanent est gravé sur son visage – et psychiquement – il sombre dans la folie. L'histoire est remaniée dans *Batman: The Killing Joke* d'Alan Moore (1988)²⁵, où le Joker est présenté comme un « chimiste pauvre, rêvant de faire carrière comme comique. Embrigadé malgré lui dans un vol où il doit porter le costume de Red Hood et ce, alors qu'il vient d'apprendre le décès tragique de sa femme enceinte, il est précipité par Batman dans une cuve de produits chimiques.²⁶ ». Le vilain est ensuite popularisé par diverses adaptations cinématographiques. Chronologiquement, il réapparaît dans *Batman* de Tim Burton (1989)²⁷ avec la même genèse liée à la cuve d'acide, sous le nom, cette fois, de Jack Napier. Un bandit métamorphosé – aux tonalités plus inquiétantes²⁸ et carnavalesques – qui ne cessera de jouer sur les apparences, allant jusqu'à défigurer les habitantes de Gotham en trafiquant les produits de beauté des industries cosmétiques. À *contrario*, dans *The Dark Knight* de Christopher Nolan (2008), le Joker, interprété par Heath Ledger, multiplie les explications sur l'origine de sa cicatrice²⁹. Il raconte d'abord s'être automutilé avec une lame de rasoir, puis qu'il s'agit d'un acte commis par son père violent³⁰. Ces versions fluctuantes laissent

¹⁸ *Ibid.*, p. 353.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 354.

²¹ D. FERREIRA, E. GONÇALVES SILVA et M. ROBERTO DOS SANTOS AMARAL, « The Man (of) Who(m) Laughs: Social Voices in *Joker's* Filmic Discourse », *art. cit.*, p. 170-171.

Notre traduction : « sourire dessiné vers le haut ».

²² *Ibid.*, p. 171.

²³ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 121.

²⁴ T.-E. GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », *art. cit.*, p. 56.

²⁵ Cf. Alan MOORE, *Batman: The Killing Joke*, DC Comics, 1988.

²⁶ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 122.

²⁷ Cf. Tim BURTON, *Batman*, Warner Bros., 1989, 126 min.

²⁸ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 120.

²⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁰ Cette *origin story* rappelle notamment l'opération de Hardquanonne sur Gwynplaine ainsi que les maltraitances perpétrées par le père adoptif d'Arthur.

planer un mystère sur l'origine du personnage et sur sa transformation en meurtrier nihiliste³¹ ; elles font du Joker un personnage « protéiforme³² » et insaisissable.

Todd Phillips propose une interprétation plus réaliste avec Joaquin Phoenix dans le rôle d'Arthur Fleck, un rebut de la société « atteint d'une maladie mentale lui causant des fous rires³³ » incontrôlables. Les deux personnages sont ainsi à la fois initiateurs et jouets du rire ; ils le déclenchent autant qu'ils le subissent. En outre, ils incarnent tous deux l'archétype de « l'enfant trouvé et perdu³⁴ », popularisé par les personnages d'Eugène Sue dans ses mystères urbains, dont Hugo s'inspirera dans *Notre-Dame de Paris* (1831)³⁵. Ce *topos* est renouvelé dans *L'Homme qui rit* à travers la construction des personnages hugoliens, fondée sur le « type mélodramatique³⁶ ». Ce flou identitaire constitutif des protagonistes rappelle d'ailleurs le trope narratif du superhéros-orphelin³⁷, tel le jeune Bruce Wayne (futur Batman) dans notre adaptation. Par ailleurs, l'*anagnorisis* joue un rôle central dans la construction narrative des deux œuvres. Pour Gwynplaine, la révélation de ses origines nobles dans la prison de Southwark n'est pas seulement la découverte d'un héritage, mais expose aussi les mécanismes d'une violence systémique. Victime d'une cabale politique l'ayant « défiguré à la naissance pour l'empêcher de prétendre à son héritage³⁸ », il passe du rôle de saltimbanque au rang d'héritier d'un lignage aristocratique (fils de Linnœus Clancharlie). Dans *Joker*, la vérité n'est pas si simple à démêler, plusieurs discours se contredisent : d'abord, celui de Penny et sa lettre adressée à Thomas Wayne affirmant qu'Arthur est leur fils³⁹ ; ensuite, les démentis de la famille Wayne traitant sa mère de folle⁴⁰ ; finalement, les rapports médicaux et coupures de journaux révélant qu'il n'est pas le fils illégitime d'une milliardaire mais un orphelin adopté⁴¹. Pire encore, sa pathologie – ce rire qui le marginalise – n'est pas innée, mais résulte des sévices infligés par l'ex-compagnon de sa mère. Néanmoins, un flou est volontairement laissé via la monstration quant à la véracité des discours dominants. En effet, les études cinématographiques ont démontré l'« assertivité

³¹ J. JIMÉNEZ-VAREA, A. HERMIDA et V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The *Joker* city, or the mysteries and miseries of Gotham », *art. cit.*, p. 19.

³² A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 121.

³³ *Ibid.*

³⁴ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », *art. cit.*, p. 12-13.

³⁵ J. JIMÉNEZ-VAREA, A. HERMIDA et V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The *Joker* city, or the mysteries and miseries of Gotham », *art. cit.*, p. 21.

³⁶ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », *art. cit.*, p. 12-13.

³⁷ J. JIMÉNEZ-VAREA, A. HERMIDA et V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The *Joker* city, or the mysteries and miseries of Gotham », *art. cit.*, p. 22.

³⁸ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 123.

³⁹ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 48-50^e minutes.

Il est intéressant de noter que dans les deux œuvres ce sont des documents retrouvés qui permettent d'éclairer l'identité des personnages.

⁴⁰ *Ibid.*, 54^e minute.

Ibid., 66^e minute.

⁴¹ *Ibid.*, 72-74^e minutes.

de l'image⁴² », c'est-à-dire la « conviction que l'image ne saurait mentir⁴³ ». Alors, le *cut-in* sur la photo de Penny jeune, avec au verso quelques mots d'amour de Thomas Wayne⁴⁴, est forcément perçu comme un gage de vérité. De même, l'analepse figurant l'interrogatoire de Penny à l'hôpital psychiatrique met en cause et atteste de la véracité du discours médical⁴⁵. Todd Phillips joue de ce « *postulat de sincérité*⁴⁶ » conventionnel au cinéma pour faire adhérer le·la spectateur·ice aux hallucinations d'Arthur. Finalement, ce *flash-back* en dit plus sur ce qu'Arthur conçoit comme plausible que sur la vérité en elle-même, quant à elle, à l'appréciation du public. En outre, Arthur recherche désespérément une figure paternelle aimante et puissante – incarnée par Murray Franklin puis Thomas Wayne – mais se heurte à une série de désillusions. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, la révélation, loin d'être libératrice, s'avère profondément aliénante.

2. Prolongements symboliques

2.1. Le motif du masque

L'apparence physique des personnages renvoie à des *leitmotivs* puissants dans nos œuvres. Comme le rappelle Philippe Hamon, la critique littéraire recourt à deux modes d'image pour désigner le personnage de fiction : d'une part, le « caractère⁴⁷ » et d'autre part, « le masque, *persona* en latin⁴⁸ », soit « ce qui moule le visage, donne à l'acteur l'image du rôle qu'il joue⁴⁹ ». Cette filiation entre masque et personnage n'est pas anodine dans notre cas, car nos deux protagonistes sont construits selon ce principe. En effet, le visage de Gwynplaine, marqué d'un rictus, est souvent décrit comme « un masque de rire. *Masca ridens*.⁵⁰ ». Ce motif du masque illustre le caractère figé d'un visage qui ne reflète pas les émotions réelles du personnage, comme le confirme cette formule antithétique : « C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non.⁵¹ ». D'ailleurs, Bernard Leuilliot rapproche judicieusement Gwynplaine « de la figure de la catachrèse, “décalage entre forme amusante et contenu qui ne l'est pas” et remarque que “la définition s'applique parfaitement au personnage de Gwynplaine, catachrèse vivante”.⁵² ». Cette

⁴² André GAUDREAU et François JOST, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017, p. 87.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 85^e minute.

⁴⁵ *Ibid.*, 74-75^e minutes.

⁴⁶ A. GAUDREAU et F. JOST, *Le récit cinématographique*, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁷ Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 184.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 520.

⁵¹ *Ibid.*, p. 351.

⁵² Bernard LEUILLIOT cité par J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 143.

disjonction entre l'expression faciale extérieure et le ressenti intérieur crée un écart tragique entre l'être et le paraître – également observable chez Arthur lorsque son rire pathologique s'impose à lui.

Ce motif persistant du grotesque dépasse toutefois la dichotomie entre intériorité et extériorité ; il met en exergue l'effet cathartique que l'Homme qui rit exerce sur celui·celle qui le contemple. Le visage de Gwynplaine est dépeint comme une incarnation allégorique de la comédie : « Cette face s'appelait la Comédie. [...] Ce sombre masque mort de la comédie antique ajusté à un homme vivant, on pourrait presque dire que c'était là Gwynplaine.⁵³ ». Dans *Joker*, le masque bénéficie d'une transposition saisissante lors de la scène d'ouverture du film qui mêle littéralement et figurativement la tension entre les masques du théâtre antique – comédie et tragédie⁵⁴.



Fig. 1 – Représentation des masques tragique et comique⁵⁵.

En effet, plus Arthur étire et accentue son sourire à l'aide de ses index, plus il ressent intensément sa douleur. Sa souffrance est notamment mise en relief par un plan rapproché sur la larme qui coule le long de son visage. Cette larme bleue, contrastant avec son teint ivoire, évoque Pierrot, le clown mélancolique de la *commedia dell'arte* – une figure du clown tragique commune aux deux œuvres.

C'est dans sa dimension populaire que le masque prend toute son épaisseur symbolique. Bakhtine le décrit comme « le motif le plus complexe, le plus chargé de sens de la culture populaire.⁵⁶ » tant il « traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique [...] ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets.⁵⁷ ». Cette puissance subversive trouve son illustration dans la dimension collective que revêt le masque de clown dans *Joker* : il devient le symbole tangible de la révolte des opprimé·es. La description de Gwynplaine ressemble, à quelques détails près, aux masques de clown portés par les manifestant·es de Gotham : « Gwynplaine

⁵³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 352.

⁵⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 1^{ère} minute.

⁵⁵ *Ibid.*, Timecodes : 00:01:11 ; 00:01:20.

⁵⁶ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 49.

⁵⁷ *Ibid.*

avait les cheveux jaunes. Cette peinture des cheveux, apparemment corrosive, les avait laissés laineux et bourrus au toucher. Ce hérissément fauve, plutôt crinière que chevelure, couvrait et cachait un profond crâne fait pour contenir la pensée.⁵⁸ ». Ici, la coloration rappelle les cheveux synthétiques des perruques et masques portés par la population⁵⁹. Paradoxalement, le masque permet à la fois de préserver l'anonymat d'Arthur et d'offrir « une visibilité spectaculaire à l'invisibilité sociale⁶⁰ ». D'après Jean Starobinski, le clown « se pose en contradicteur et sa nature lui permet de devenir l'instrument d'un renversement⁶¹ » ; il assume donc une fonction contestataire pouvant inverser les hiérarchies établies. D'autres désignent le clown comme « la source de l'excitation, de la transgression, du désordre, de la perte des repères, du “monde à l'envers”⁶² » mais aussi « du manque de contrôle de soi, de l'abandon aux pulsions, de la monstruosité, du crime.⁶³ ». Par ailleurs, le clown est traditionnellement défini comme « la figure du roi assassiné⁶⁴ », « [i]l est comme l'envers de la médaille, le contraire de la royauté : la parodie incarnée.⁶⁵ ». Autant d'éléments revendiqués par les manifestant·es de Gotham, dont les pancartes arborent des slogans comme « *Kill the rich* » ou encore « *Clown for mayor* »⁶⁶. Ces formules parodiques, détournées par la foule, servent finalement à dénoncer Thomas Wayne et le mépris social qu'il incarne ; le masque devient alors, comme le décrit Kayser, un moyen d'aliénation du monde⁶⁷.

2.2. L'onomastique : symbolique des noms

En outre, par l'intermédiaire de surnoms, nos personnages renvoient à d'autres figures du spectacle. Certains sont antithétiques comme Arthur surnommé « *Happy*⁶⁸ » par sa mère malgré ses malheurs – à l'instar de « l'autre grand malheureux⁶⁹ » qu'est « “l'homme qui rit”⁷⁰ ». Le nom de scène « l'Homme qui rit », quant à lui, désigne Gwynplaine non comme un individu, mais le réduit à son attribut : « “L'Homme qui rit”. Telle était la forme qu'avait prise la célébrité de Gwynplaine. Son nom, Gwynplaine, à peu près ignoré, avait disparu sous ce sobriquet, de même que sa face sous le rire.⁷¹ ». Par ce parallélisme, Hugo lie le sort du nom à celui du visage et souligne alors une double

⁵⁸ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 354.

⁵⁹ Cf. Annexe 3.

⁶⁰ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », art. cit., p. 106.

⁶¹ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1983, p. 112.

⁶² Philippe GOUDARD, « Rigoletto clown tragique », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 366.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ « Clown », in Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT (éd.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. revue et augmentée, Bouquins Éditions, 1982, p. 263.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 61-62^e minutes.

Notre traduction : « Tuez les riches », « Clown pour maire ».

⁶⁷ W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 61.

⁶⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 10^e minute.

Notre traduction : « Heureux ».

⁶⁹ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, op. cit., p. 138.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 405.

disparition : nominale (et, par extension, une dépossession identitaire), comme l'indique « son nom [...] avait disparu⁷² », et physique, suggérée par « sa face sous le rire⁷³ ». En assimilant le sobriquet à un masque métaphorique, l'auteur dénonce également sa dépossession identitaire. Ce nom rappelle également Triboulet, personnage issu de sa pièce *Le roi s'amuse* (1832). Dans l'acte II, scène 1, Triboulet, bouffon des cours de Louis XII puis de François I^{er}, déclare : « Je suis l'homme qui rit. »⁷⁴. Se manifestent donc, au-delà de l'apparence, des liens étroits avec la figure du bouffon, tout comme pour le Joker. À cet égard, il est utile de rappeler que :

le joker des cartes de jeu qui donne son nom à notre antihéros est figuré sous les traits d'un bouffon. Historiquement, sa fonction d'amuseur est portée par son apparence, ses vêtements, ses tours physiques, mais aussi par son discours qui ridiculise les membres de la cour et nourrit la rancœur de ces derniers à son égard. L'effet comique est autant porté à ses dépens qu'à l'encontre de ceux[·celles] qui se croient protégé[·e]s de ses moqueries. L'humour se construit donc chez le bouffon à partir du grotesque qu'il représente et qui, ainsi, l'autorise à le diffuser sur les puissant[·e]s qu'il côtoie.⁷⁵

Comme nous l'étudierons plus en détail, le bouffon incarne « la conscience ironique⁷⁶ » : une parole subversive permettant de dénoncer les puissant·es tout en les distrayant, qui fait écho aux performances de Gwynplaine à la cour des Lords⁷⁷ et d'Arthur au *Murray Franklin Show*⁷⁸.

Ce lien entre la figure du bouffon et Arthur s'incarne également dans son pseudonyme de clown chez *Ha-Ha's*, son agence d'intérim : « Carnival »⁷⁹. Cette appellation renvoie à la tradition carnavalesque qui célèbre un monde renversé, où le bouffon est sacré roi le temps des festivités et où le rire occupe une place centrale. À ce propos, Mikhaïl Bakhtine rappelle : « En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. [...] Le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire.⁸⁰ ». Qu'il s'agisse du bouffon, du fou, du clown... ces personnages participent tous de cette « seconde vie⁸¹ », contribuant au travestissement des rôles sociaux et au renversement des normes traditionnelles.

Enfin, le surnom emblématique d'Arthur – Joker – lui est attribué sur un ton moqueur lorsque Murray Franklin diffuse à l'antenne un extrait de son *stand-up* raté : « *Check out this Joker* »⁸². Arthur se le réapproprie ensuite lors de son passage sur *Live with Murray Franklin*, où il demande à être

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 819.

⁷⁵ A. LEROY, « Le Joker dans le théâtre psychique », *art. cit.*, p. 123.

⁷⁶ « Bouffon », in J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles.*, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁷ Cf. Livre huitième de la partie II de *L'Homme qui rit*.

⁷⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 98-105^e minutes.

⁷⁹ *Ibid.*, 40^e minute.

⁸⁰ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 59^e minute.

Notre traduction : « Regardez ce blagueur ».

présenté comme « *Joker* »⁸³. Ce surnom renvoie d'abord à son rêve de faire carrière comme comédien, mais aussi à son rire, métaphoriquement sa carte joker, qu'il possède d'ailleurs physiquement sous la forme d'une carte qui explique sa maladie⁸⁴. Par ailleurs, la carte joker, inspirée du fou et du mat du tarot, échappe aux règles : sans numéro (contrairement aux autres cartes), elle peut être jouée à tout moment. Cette dernière « se place donc hors-jeu, c'est-à-dire hors de la cité des hommes, hors les murs⁸⁵ », et rappelle la marginalité d'Arthur, rejeté « hors les murs de la raison, hors les normes de la société⁸⁶ ». Elle symbolise également l'anonymisation⁸⁷, l'effacement au sein de la foule et l'invisibilité d'Arthur aux yeux de la société. Se dessine finalement un réseau symbolique commun reliant différentes figures de l'imaginaire culturel.

Chapitre 2 - Ancrage spatio-temporel : de la fresque hugolienne à la dystopie phillipsienne

Les deux œuvres s'inscrivent dans des contextes socio-historiques marqués par des systèmes inégalitaires. Ces fresques dépeignent des périodes de bouleversements sociaux comme l'évolution de la société anglaise de la fin du XVII^e au début du XVIII^e siècle dans le roman d'Hugo et le New York des années 80, qui succède à la crise de la décennie précédente, dans *Joker*. Toutes deux illustrent les rapports de domination entre riches et pauvres et la stratification de la « société scindée entre dominé[·e]s et dominant[·e]s¹ ».

1. Deux univers en parallèle

1.1. Une œuvre « historique »

Comme mentionné précédemment, ces univers diégétiques s'ancrent dans des contextes historiques réels. *L'Homme qui rit* se déroule sur deux périodes distinctes, en 1690 et en 1705, tandis que le scénario de Todd Phillips situe explicitement son récit en 1981². Si le roman d'Hugo a parfois été classé comme roman historique, cette étiquette mérite d'être interrogée. Le roman historique « [e]nvisagé dans sa définition la plus large, [...] se concentre sur une période passée, dont il prétend offrir une reconstitution en mêlant personnages et événements historiques aux inventions de la fiction.³ ». Ce genre semble en effet s'appliquer à notre corpus : les œuvres étudiées intègrent des

⁸³ *Ibid.*, 96^e minute.

⁸⁴ Cf. Annexe 4.

⁸⁵ « Mat », in J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles.*, *op. cit.*, p. 810.

⁸⁶ « Fou », in J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles.*, *op. cit.*, p. 458.

⁸⁷ Yildirim UYSAL, « Joker: Film, Working Class and Post-Truth », in *CINEJ cinema journal*, vol. 11, n° 2, 2023, p. 389-417, DOI : <https://doi.org/10.5195/cinej.2023.587>, p. 407.

¹ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », *art. cit.*, p. 106.

² Cf. Todd PHILLIPS et Scott SILVER, *Joker an origin. Final shooting script*, 2018, URL : https://d2bu9v0mnky9ur.cloudfront.net/academy2019/screenplay/joker/joker_new_final.pdf.

³ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », *art. cit.*, p. 2.

moments charnières de l'Histoire, et dans le cas de *L'Homme qui rit*, Hugo y ajoute certains personnages historiques, bien que fictionnalisés.

Pourtant, comme le souligne Myriam Roman, l'étiquette « roman historique » appelle des nuances :

Ayant posé au préalable la continuité de l'historique, de l'éthique et du cosmique, Victor Hugo explore davantage leurs déchirures que leur coïncidence [dans ses romans] ... De là son écart systématique avec les grands événements : [...] les biographies des personnages de *L'Homme qui rit* systématiquement décalées par rapport aux grandes dates de l'histoire anglaise, en particulier la révolution de 1688 (P. Laforgue). Les romans hugoliens se situent dans les marges de l'histoire.⁴

Victor Hugo fait preuve d'une grande rigueur dans ses recherches et ses prises de notes pour construire l'ancrage de son œuvre. Il puise dans deux ouvrages pour broser sa fresque : *Délices de la Grande Bretagne* de Beeverell (1707) et la traduction française de *Present State of England* de Chamberlayne (1702)⁵. Ces sources lui permettent, d'une part, de restituer les traditions, les légendes et la géographie anglaise ; d'autre part, d'en décrire les aspects historiques, civiques, sociaux et légaux, l'aidant notamment à représenter la noblesse anglaise et la vie de cour sous les règnes de Charles II, James II et la Reine Anne⁶. Néanmoins, comme le note Christina Maclean, Hugo a tendance à adapter les faits historiques aux besoins de sa fiction⁷. Le reliquat de *L'Homme qui rit* confirme son refus de se plier aux règles des historien·nes⁸ :

L'histoire ne peut tout dire. À peine d'encombrement, il faut qu'elle choisisse. Le roman fait ce qu'elle ne fait pas. Par un côté le roman est drame, par l'autre l'histoire. Il complète le récit par la peinture, et la narration par la vie. Quant à nous, il nous semble au moins aussi utile de raconter les mœurs que de raconter les événements.⁹

Ainsi, plutôt qu'une reconstitution fidèle de l'Histoire, il privilégie celle des mœurs – tirant les enseignements du passé¹⁰. On en conclura que l'écriture du roman chez Hugo relève davantage du roman philosophique, voire d'un « *exemplum*¹¹ » inversé, où il présente de nombreuses pratiques et comportements de la vie de cour comme des anti-modèles.

1.2. Un peu d'histoire

Afin de mieux comprendre cette portée satirique et philosophique, il convient d'examiner l'arrière-fond historique dans lequel s'inscrit le récit d'Hugo : une Angleterre postrévolutionnaire marquée par une recomposition du pouvoir monarchique et une fracture sociale. La période du règne

⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵ Christina M. MACLEAN, « Victor Hugo's Use of Chamberlayne's 'L'État présent de l'Angleterre' in 'L'Homme qui rit' », in *The Modern Language Review*, vol. 8, n° 4, 1913, p. 496-510, DOI : <https://doi.org/10.2307/3712595>, p. 496.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 506.

⁸ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », *art. cit.*, p. 4.

⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 789.

¹⁰ M. ROMAN, « Victor Hugo et le roman historique », *art. cit.*, p. 15-16.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

de William III (1689-1702) et de Mary II (1689-1694) voit émerger une nouvelle société, marquée par un profond clivage social. Celui-ci survient après 1660, lorsque l'Angleterre connaît

une croissance tous azimuts que la révolution industrielle vint couronner. À vrai dire, il n'était pas un domaine qui n'eût connu quelque bouleversement, à tel point que l'enchaînement quasi mécanique révolution politique – révolution démographique – révolution agricole – révolution commerciale et financière – révolution industrielle s'était imposé comme une vérité d'évidence.¹²

Jusqu'alors, un fossé séparait la richesse foncière (*landed wealth*) et la richesse urbaine (*urban wealth*) mais de nouveaux liens se sont tissés entre ces grands propriétaires¹³. Ces élites ont fait construire des maisons de campagne (*country houses*) pour accompagner leurs résidences citadines, souvent au prix d'expulsions de villages entiers¹⁴. « Cette omniprésence des grands propriétaires fonciers a pu amener à considérer que la société anglaise du XVIII^e siècle était une société “à classe unique”¹⁵ », donnant naissance au terme « aristocratie ». Celui-ci découle d'un glissement sémantique où le système gouvernemental devient la dénomination du groupe social et désigne alors une élite dont la richesse englobe non seulement de vastes domaines fonciers, mais aussi les profits tirés du réaménagement urbain¹⁶. Parallèle intéressant, puisque Hugo décide d'ancrer *L'Homme qui rit* dans la période d'émergence de l'aristocratie, comme en témoigne sa préface : « Le vrai titre de ce livre serait *L'Aristocratie*.¹⁷ ». Ce choix annonce l'importance accordée à la critique de cette classe dans son roman.

Quant à *Joker*, la machine sociale de la ville fictive de Gotham City est également calquée sur une hégémonie de classe, c'est-à-dire la domination d'un groupe social sur un autre. L'ancrage évoque une version alternative de New York¹⁸, inspirée de deux films de Martin Scorsese auxquels Phillips fait souvent allusion : *Taxi Driver* (1976) et *The King of Comedy* (1982)¹⁹. Dès le début du XIX^e siècle, alors que la révolution industrielle matérialise les principes du capitalisme, la hiérarchie sociale connaît une reconfiguration²⁰. L'élite bourgeoise connaît une ascension fulgurante grâce à ses efforts mercantiles, au détriment des classes populaires²¹. Ces dernières, dont l'expansion fut

¹² Philippe CHASSAIGNE, *Histoire de l'Angleterre. Des origines à nos jours*, 4^e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2021, p. 173.

¹³ Mark A. KISHLANSKY et John S. MORRILL, « The later Stuarts », in *Encyclopedia Britannica*, URL : <https://www.britannica.com/place/United-Kingdom/The-later-Stuarts>.

Le choix de ne pas recourir à l'écriture inclusive dans cette phrase est délibéré. Cela souligne qu'à cette époque la jouissance et la transmission de propriétés étaient presque exclusivement masculines.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ P. CHASSAIGNE, *Histoire de l'Angleterre*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶ M. A. KISHLANSKY et J. S. MORRILL, « The later Stuarts », *art. cit.*.

¹⁷ V. HUGO, « Préface », in *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ S. REDMOND, « That joke isn't funny anymore: a critical exploration of *Joker*: Introduction », *art. cit.*, p. 3.

¹⁹ J. JIMÉNEZ-VAREA, A. HERMIDA et V. HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, « The *Joker* city, or the mysteries and miseries of Gotham », *art. cit.*, p. 20.

Notons que dans le champ de recherche de l'intermédialité, il s'agit de références intermédiaires implicites.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*

alimentée par l'exode rural vers les grandes villes, se retrouvent dans des conditions de vie épouvantables – crise du logement, insalubrité et malnutrition – tandis que le manque d'appartenance des masses sociales ne fait qu'empirer la situation²². Ensuite, durant les années 1980, l'arrivée des *Reaganomics*²³ prive davantage les plus démunies à travers de nombreuses coupes budgétaires et creuse encore l'écart avec les plus riches, dont les impôts sont revus à la baisse. Enfin, le passage du capitalisme industriel au capitalisme cognitif marque un changement de paradigme significatif à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle²⁴. C'est l'avènement de l'ère de l'ubiquité technologique, où l'information et les médias dominent la production industrielle et les manufactures, donnant lieu à un capitalisme immatériel²⁵.

En comparant ces deux arrière-plans historiques, c'est un tableau social contrasté – où s'est creusé un fossé entre la classe dominée et la classe dominante – qui ressort. Dans les deux cas, des tournants historiques majeurs, caractérisés par des révolutions de divers ordres, ont entraîné des bouleversements sociaux. D'une part, dans l'Angleterre de la fin du XVII^e et du début XIX^e siècle, se poursuit une révolution dont la principale caractéristique est l'exploitation intensive des terres, visant à optimiser le rendement ou à bâtir des domaines fastueux. D'autre part, pour les États-Unis de la fin du XX^e siècle, les populations récoltent les fruits de l'industrialisation et d'une révolution technologique marquée par l'omniprésence des médias. Dans chacun d'entre eux, le résultat est identique : les relocalisations et les mouvements de masse des populations précarisées ont entraîné des problèmes logistiques, dégradant la qualité de vie. En parallèle, les franges supérieures ont pu conserver une avance économique confortable et faire prospérer leurs capitaux, creusant davantage les disparités sociales existantes.

2. Topographie de l'injustice

2.1. Un ancrage historiquement marqué

Par ailleurs, dans *L'Homme qui rit* comme dans *Joker*, les décors ne constituent pas de simples toiles de fond mais des éléments narratifs chargés de sens, participant activement à l'élaboration d'un discours critique. Le paysage hugolien revêt plusieurs fonctions symboliques, allant de la mise en parallèle avec l'état du personnage à la représentation des dérives humaines. La baie de Portland, lieu du naufrage de Gwynplaine, en est une illustration frappante. Dévastée par l'exploitation industrielle, elle incarne un univers corrompu par la logique marchande où l'extraction minière a provoqué des effets irréversibles. D'une part, la métamorphose radicale du paysage apparaît à travers l'antithèse

²² *Ibid.*

²³ S. REDMOND, « That joke isn't funny anymore: a critical exploration of *Joker*: Introduction », *art. cit.*, p. 3. Politiques économiques néolibérales misent en place par Ronald Reagan.

²⁴ Y. UYSAL, « *Joker*: Film, Working Class and Post-Truth », *art. cit.*, p. 392.

²⁵ *Ibid.*

entre passé et présent : « L'isthme de Portland était à l'époque singulièrement âpre et rude. Il n'y a plus rien aujourd'hui de la configuration d'alors.²⁶ ». La comparaison des sols avec des « terrains forés et troués comme l'éponge²⁷ » accentue ce contraste temporel. Le champ lexical des textures, évoluant des termes évoquant la solidité (« âpre²⁸ », « rude²⁹ ») vers des qualificatifs suggérant la fragilité (« forés³⁰ », « troués³¹ »), atteste d'une détérioration environnementale. D'autre part, cette altération du paysage est redoublée par l'évocation d'une accumulation d'espèces disparues. Le narrateur extradiégétique dresse, sur près de deux pages, un inventaire quasi botanique et zoologique de l'écosystème qui peuplait ces terres à travers une isotopie de la nature englobant de nombreuses catégories du vivant : les végétaux « du romarin, du pouliot, de l'hysope sauvage, du fenouil de mer³² » ; les ressources minérales « ni ambre gris, ni étain noir, ni cette triple espèce d'ardoise³³ » ; les mammifères « Les renards, les blaireaux, les loutres, les martres³⁴ », « des chamois³⁵ » ; les poissons « des plies et des pilchards³⁶ », « les saumons³⁷ » ; et les oiseaux « corneilles à bec jaune³⁸ », « les faucons, les cygnes et les oies de mer³⁹ ». L'emploi réitéré de la négation dans des constructions telles que : « On cueille encore, [...] mais on n'y ramasse plus ni ambre gris, ni étain noir, ni cette triple espèce d'ardoise⁴⁰ » corrobore l'extinction de la faune et de la flore locales. Plus spécifiquement, les répétitions de la locution adverbiale « ne plus » ainsi que la polysyndète⁴¹ réaffirment cette disparition des ressources. En outre, la répétition de constructions antithétiques (« encore [...] mais ») structure également ce discours de la disparition. Ce paysage, devenu « méconnaissable⁴² », singularise un monde vidé de sa vitalité et rappelle les réaménagements urbains profitables à l'aristocratie du XVIII^e siècle.

De surcroît, au-delà de la simple conséquence de l'industrialisation, ce désastre écologique fait écho au sort de Gwynplaine lui-même, plus précisément à son visage défiguré. Hugo y insinue un parallèle saisissant : « Portland, au grand dommage de sa sauvagerie existe aujourd'hui pour l'industrie. [...] Depuis cette époque [XVIII^e siècle], on fait du ciment dit romain, exploitation utile

²⁶ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 208.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁴¹ À savoir l'usage anaphorique de la conjonction de coordination « ni ».

⁴² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 209.

qui enrichit le pays et défigure la baie.⁴³ ». Cette analogie entre la terre et la chair, toutes deux mutilées par l'humain, dessine une allégorie de la marchandisation des êtres et du paysage, réduits à l'état de ressource exploitable et déformable. La critique hugolienne dépasse ainsi le cadre industriel pour viser les haut placés. Les « comprachicos », trafiquant·es (et non voleur·euses) d'enfants, opèrent avec la complicité de la noblesse, comme en témoigne ce passage significatif : « Sous les Stuarts, les comprachicos n'étaient point mal en cour. Au besoin, la raison d'État se servait d'eux. Ils furent pour Jacques II presque un *instrumentum regni*.⁴⁴ ». La litote « point mal en cour⁴⁵ », renforcée par la métaphore de l'« *instrumentum regni*⁴⁶ », révèle comment cette industrie scélérate sert les intérêts des élites. Selon la formule de Sandrine Berthelot, « [c]ette industrie du crime dénonce symboliquement tout commerce⁴⁷ » et, par la même occasion, offre une critique acerbe du pouvoir en place. Dans cette perspective, le décor est loin d'être neutre ; il se mue en instrument de dénonciation systémique, permettant à Hugo d'articuler avec habileté une critique à la fois sociale, environnementale et politique de cette époque.

Dans l'une des premières séquences de *Joker*, Todd Phillips recourt à une instrumentalisation similaire du décor. Dès les premiers plans, les décors offrent l'esquisse d'une esthétique du New York en crise, frappé par des inégalités sociales croissantes et par les répercussions de la désindustrialisation.



⁴³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, op. cit., p. 385.



Fig. 2 – Séquence démonstrative de l’ancrage diégétique : Gotham City⁴⁸.

La séquence s’ouvre sur un plan large en plongée – ou *nobody’s shot* – inspirant une vision désincarnée de Gotham en pleine décomposition. Les éléments visuels et sonores concourent à créer un décor typique d’une zone urbaine à l’agonie, notamment à travers les taxis jaunes (typiquement new-yorkais), les klaxons incessants, les gratte-ciels grisonnants et la pollution. Les amas de déchets accumulés, conséquence de la grève des éboueurs·euses évoquée précédemment dans la diégèse sonore, complètent ce tableau. Encore, les bâtiments à l’abandon, les enseignes commerciales défraîchies et les néons obsolètes témoignent du passé révolu de ce boulevard autrefois prospère. L’utilisation d’une palette chromatique dominée par des tons froids (gris, bleu sombre et ocre) renforce davantage cette esthétique du délabrement. Par ailleurs, le second plan adopte, quant à lui, un point de vue plus personnel sur cette ruine économique. Filmé depuis un grillage abaissé, il simule un point de vue interne, comme si les spectateur·ices adoptaient le regard d’un·e commerçant·e dont le magasin aurait mis la clé sous la porte. Ce cadrage particulier met en évidence le magasin de musique d’en face, lui aussi en faillite, comme le signale la pancarte « *Everything must go!!* » et la banderole « *Going out of business* »⁴⁹. C’est précisément pour ce commerce qu’Arthur a été embauché comme clown publicitaire. Vêtu d’un costume clownesque, il fait pivoter une pancarte publicitaire dans cette scène grotesque ; son spectacle joyeux contraste avec la promotion d’une liquidation et, plus largement, avec le déclin des boutiques des environs. Ces éléments sont donc bien les indicateurs d’une récession économique qui touche la majorité de la population. L’image du cinéma Paramount (dans le troisième et le quatrième plan) représente aussi un symbole particulièrement frappant de ce déclin. Les éléments architecturaux qui ornent la façade – le médaillon et les moulures – rappellent qu’il s’agissait d’un lieu culturel prestigieux et contrastent violemment avec les projections à caractère pornographique et les publicités érotiques désormais à l’affiche. Ce cinéma délabré incarne ainsi une crise de l’industrie du divertissement. Cette réalité ne concerne

⁴⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:01:31 ; 00:01:36 ; 00:01:53 ; 00:02:18.

⁴⁹ *Ibid.*, 1^{ère} minute.

Notre traduction : « Tout doit partir !! », « Cessation d’activité ».

toutefois que les quartiers défavorisés, comme le montrera plus tard une scène où la famille Wayne sort d'un cinéma luxueux⁵⁰.

L'espace urbain se caractérise également à travers l'ambiance sonore, où les bruits de sirènes d'ambulance et de police récurrents tout au long du film suggèrent une criminalité accrue et une violence latente. Ces manifestations sonores se concentrent principalement dans les quartiers défavorisés – Bronx new-yorkais⁵¹ – que fréquente Arthur, notamment aux abords de son lieu de travail. Ce contraste sonore entre les différents secteurs de Gotham atteint son paroxysme lors de la scène de rencontre entre Arthur, Bruce Wayne et Alfred Pennyworth. Le quartier riche et excentré où vit la famille Wayne se distingue par sa tranquillité et son atmosphère paisible. Ce silence relatif, seulement troublé par quelques éléments naturels comme le chant d'un grillon, est troublé par l'arrivée d'Arthur. La fracture s'opère progressivement : d'abord par l'abolement d'un chien de garde (hors-champ), puis par l'entrée en scène du thème musical associé au personnage (en *off*), dont le volume croissant accompagne la performance de clown-magicien. Lors de la confrontation avec Alfred, son thème sature l'ambiance sonore, matérialisant l'escalade de la tension entre les personnages jusqu'à son apogée, lorsqu'Arthur étrangle violemment le majordome. Cette saturation auditive illustre métaphoriquement l'intrusion d'Arthur dans l'espace ; sa présence inopinée perturbe le calme et la tranquillité de ce quartier résidentiel privilégié⁵².

2.2. Un décor inégalitaire

Si les deux œuvres mettent en scène ce décalage entre la classe haute et la classe basse de manière différente, elles se rejoignent dans le décor où évolue la noblesse. Hugo adopte une stratégie particulièrement incisive pour dénoncer les inégalités sociales : il utilise la cahutte d'Ursus, modeste théâtre ambulant, comme cadre d'une satire de l'opulence aristocratique. Les inscriptions ironiques peintes sur sa façade tournent en dérision l'excès ostentatoire des lords anglais, énumérant, sur l'une des parois, les privilèges de la noblesse et, sur l'autre, l'ensemble de leurs propriétés et possessions⁵³. Cette énumération fait état des « satisfactions qui doivent suffire à ceux qui n'ont rien⁵⁴ » – formule qui cristallise le ton sarcastique du narrateur. L'aisance des lords se manifeste à travers une débauche de matières luxueuses, allant jusqu'à citer les variétés singulières composant les couloirs de leurs demeures d'exception : « le palais de Grantham-Terrace, bâti tout en marbre » où l'on trouve « le corridor incarnat en marbre de Sarancolin, le corridor brun en lumachelle d'Astracan, le corridor

⁵⁰ Cf. Annexe 5.

⁵¹ D. FERREIRA, E. GONÇALVES SILVA et M. ROBERTO DOS SANTOS AMARAL, « The Man (of) Who(m) Laughs: Social Voices in *Joker's* Filmic Discourse », *art. cit.*, p. 174.

⁵² T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 51-54^e minutes.

⁵³ Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 69-75.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

blanc en marbre de Lani [...]»⁵⁵ ». Pour un seul palais, un labyrinthe presque infini de couloirs est minutieusement détaillé. À cette surabondance s'ajoutent des objets rarissimes « deux vases de porcelaine de la dynastie des Yuen, lesquels valent un demi-million de France.⁵⁶ » et d'autres matériaux précieux : « perle⁵⁷ », « lettres d'or⁵⁸ ». De plus, la profusion d'adjectifs et de comparaisons hyperboliques – « incomparable⁵⁹ », « inestimable⁶⁰ », « infinis⁶¹ », « deux bassins de gerbe plus beaux que le Versailles du roi très-chrétien Louis quatorzième⁶² » – déploie la beauté et l'extravagante luxure du cadre qui surpassent même les possessions du roi Soleil. Cette surenchère rappelle le style rabelaisien qui vante également l'abondance de nourriture d'un château « où il y a des chasses fort giboyeuses⁶³ ». Ce passage dénonce alors un monde élitiste fondé sur l'apparat, l'hybris et le gaspillage des denrées. Qu'il s'agisse de « Warwick-Castle, où l'on brûle des chênes entiers dans les cheminées⁶⁴ » ou d'un mobilier taillé dans un bois médicinal rare à partir d'une « panacée contre la morsure des serpents⁶⁵ », l'accumulation grotesque des détails du décor sert une critique virulente du matérialisme et de l'ostentation des hautes sphères de la société, exacerbant ainsi leur décalage avec la vie du peuple.

De même, dans *Joker*, la scène de projection au Wayne Hall révèle les disparités sociales, le faste des élites en discordance avec la réalité des manifestant·es⁶⁶.



⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 62-66^e minutes.



Fig. 3 – Séquence de la projection de *Modern Times* dans le luxueux Wayne Hall⁶⁷.

Le plan d'ensemble de la bâtisse, bien qu'un peu plus sobre, arbore un style architectural néoclassique orné de dorures et de piliers corinthiens reflétant déjà le statut prestigieux de cette venue. Les plans suivants nous mènent, comme Arthur, dans un décor où l'opulence déployée relève d'une esthétique de la saturation baroque ou rococo : escaliers aux tapis de velours carmin, moulures dorées, plafonds à voûtes enluminées, rambardes délicates, *restrooms* en pierre noble... Tout concourt à produire une surenchère visuelle où chaque ornement marque un excès et constitue un signe ostentatoire de richesse et de pouvoir. Les *travellings* lents, accompagnés d'une lumière douce, d'une musique enchanteresse et de plans larges centrés sur la symétrie architecturale, contribuent à la construction d'un espace sacralisé. Les nant·es sont ainsi symboliquement protégé·es sous leur coupole dorée, un microcosme loin de la misère et des préoccupations des manifestant·es hors-champ.

Par ailleurs, le décor évoque une esthétique grotesque : les colonnes et balcons, ornés d'enluminures arborant des chimères – mélange de formes humaines, animales ou végétales⁶⁸ – convoquent le motif typiquement grotesque de la transgression des frontières des règnes naturels⁶⁹. Cette esthétique se retrouve également dans l'écart et la juxtaposition indécente entre le champ et l'hors-champ. Tandis que les élites profitent d'un cadre digne des salons versaillais, la foule se presse

⁶⁷ *Ibid.*, Timecodes : 01:02:24 ; 01:03:25 ; 01:03:28 ; 01:03:48 ; 01:04:18 ; 01:05:18.

⁶⁸ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 115.

⁶⁹ I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque*, op. cit., p. 36.

à l'extérieur et scande sa colère. La critique est appuyée par une *référence intramédiale*⁷⁰ explicite à *Modern Times* de Charlie Chaplin (1936)⁷¹, notamment accompagnée d'un orchestre lors de sa projection. Alors que ce film dénonce la misère ouvrière et l'aliénation industrielle, les riches rient à gorge déployée. Ce n'est donc pas seulement un clin d'œil mais une mise en abyme exposant la déconnexion des élites modernes, amenées à rire de leur propre critique. De plus, ce rire significatif peut être mis en parallèle avec la réaction des lords face au plaidoyer de Gwynplaine⁷². Dans les deux situations, ce rire « témoigne du trop grand écart entre le rêve et la réalité de l'époque⁷³ », c'est-à-dire entre le message humaniste – retranscrit à travers les images de Chaplin et le discours de Gwynplaine à la Chambre des lords – et la réalité marquée par l'inconscience des puissant·es.

L'injustice sociale et la critique des classes privilégiées sont donc véhiculées à travers la topographie. Cette dénonciation s'exprime, dans les deux œuvres, par un même *modus operandi* : l'exhibition calculée des privilèges. Chez Hugo, la stratégie ne consiste pas à montrer frontalement la pauvreté mais, à l'inverse, à exacerber ironiquement l'opulence dans laquelle baignent les élites. Cette esthétique de la saturation et de l'excès laisse déjà transparaître des traits propres au grotesque. Quant à Phillips, c'est davantage sous la forme d'un contraste qu'il formule une critique systémique. Il oppose les lieux fréquentés par les Wayne, d'où émanent quiétude et élégance, à ceux où évolue Arthur, agités et miteux. Dans les deux cas, le décor n'est pas un simple cadre ; il emprunte les codes des époques d'inspiration de l'auteur et du réalisateur et participe à une même volonté de rendre apparent l'écart entre la richesse d'une élite minoritaire et la misère de la classe majoritaire.

Chapitre 3 – Donner corps aux inégalités : fracture et (in)justice sociale

La brève contextualisation historique détaillée plus haut a permis d'ancrer notre corpus dans des contextes de crises socio-économiques et technologiques majeures. L'analyse topographique a, quant à elle, mis en lumière les dynamiques de pouvoir et les inégalités structurelles de ces deux sociétés. Le présent chapitre se propose d'examiner comment Victor Hugo et Todd Phillips, à travers leurs choix esthétiques et narratifs, donnent corps à ces fractures sociales. Malgré un écart temporel et médiatique significatif entre la plume de 1869 et la caméra de 2019, un même projet semble se dessiner : dénoncer l'injustice sociale.

⁷⁰ Irina O. RAJEWSKY, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermédialités / Intermediality*, n° 6, 2005, p. 43-64, DOI : <https://doi.org/10.7202/1005505ar>, p. 54.

Au sens d'une référence à une œuvre provenant d'un même média.

⁷¹ Cf. Charlie CHAPLIN, *Modern Times*, Chaplin – United Artists, 1936, 83 min.

⁷² Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 686-704.

⁷³ Guy TRIGALOT, « Nobles et dandys dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo », in Anne-Simone DUFIEF (éd.), *Plus noble que le roi. Représentations littéraires de la noblesse*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2011, p. 57-69, URL : <https://hal.science/hal-03497774v1>, p. 4.

1. Figures de la stratification sociale

1.1. Gwynplaine et Arthur Fleck : les corps du peuple

Nos protagonistes ne se limitent pas à de multiples figures marginales et circassiennes : ils reflètent également les dysfonctionnements de leurs sociétés et donnent un visage au peuple dont ils se font l'incarnation. Depuis la scène, Gwynplaine observe cette masse populaire dont la souffrance reste lettre morte pour les élites :

Du haut de son tréteau, Gwynplaine passait en revue le sombre peuple. Son esprit s'emplissait de toutes ces apparitions successives de l'immense misère. La physiologie humaine est faite par la conscience et par la vie, et est la résultante d'une foule de creusements mystérieux. Pas une souffrance, pas une colère, pas une ignominie, pas un désespoir, dont Gwynplaine ne vît la ride. Ces bouches d'enfants n'avaient pas mangé. Cet homme était un père, cette femme était une mère, et derrière eux on devinait des familles en perdition. Tel visage sortait du vice et entraînait au crime ; et l'on comprenait le pourquoi ? ignorance et indigence. [...] Sur ce front de vieille femme on voyait la famine ; sur ce front de jeune fille on voyait la prostitution. [...] Dans cette cohue il y avait des bras, mais pas d'outils ; ces travailleurs ne demandaient pas mieux, mais le travail manquait. Parfois près de l'ouvrier un soldat venait s'asseoir, quelquefois un invalide, et Gwynplaine apercevait ce spectre, la guerre ! Ici Gwynplaine lisait chômage, là exploitation, là servitude.¹

Il discerne dans l'auditoire les stigmates de l'injustice sociale comme le souligne le champ lexical de la perception (« vît », « apercevait », « passait en revue », « lisait », « devinait », « comprenait »²). La double négation anaphorique « *Pas une souffrance, pas une colère, pas une ignominie, pas un désespoir, dont Gwynplaine ne vît la ride.*³ » exacerbe l'acuité du regard de Gwynplaine. Cette lecture des marques d'oppression systémique trouve son prolongement dans l'isotopie de la violence qui traverse le passage suivant :

Ses yeux parfois, curieux d'une curiosité émue, cherchaient à voir jusqu'au fond de cette obscurité où agonisaient tant d'efforts inutiles et où luttait tant de lassitudes, familles dévorées par la société, mœurs torturées par les lois, plaies faites gangrènes par la pénalité, indigences rongées par l'impôt, intelligences à vau-l'eau dans un engloutissement d'ignorance, radeaux en détresse couverts d'affamés, guerres, disettes, râles, cris, disparitions ; et il sentait le vague saisissement de cette poignante angoisse universelle. Il avait la vision de toute cette écume du malheur sur le sombre pêle-mêle humain. Lui, il était au port, et il regardait autour de lui ce naufrage.⁴

En effet, la société en tant que telle et certains mécanismes coercitifs de l'État y sont personnifiés à travers une imagerie violente et prédatrice : « dévorées par la société⁵ », « torturées par les lois⁶ », « faites gangrènes par la pénalité⁷ », « rongées par l'impôt⁸ ». Ce procédé établit une relation de causalité entre les lois imposées par les puissant·es et la destruction progressive du corps du peuple, dont les maux sont martelés par énumération – « guerres, disettes, râles, cris, disparitions⁹ ». Cette

¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 393.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Nous italiquons.

⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

isotopie de la violence culmine dans la métaphore filée du naufrage, qui figure la condition humaine, misérable, en catastrophe maritime d'envergure. L'antithèse conclusive entre Gwynplaine « au port¹⁰ » et le peuple en plein « naufrage¹¹ » met alors en exergue sa position : d'un côté, une distance irréductible – puisqu'il ne partage pas la souffrance de son public¹² – ; de l'autre, une impuissance en tant qu'observateur face à l'ampleur de la tragédie qui se déroule sous ses yeux. Ce n'est que plus tard, une fois investi à la Chambre des lords, que Gwynplaine se saisit de cette tribune pour représenter et défendre le peuple. Son discours révèle cette prise de conscience radicale : « Qui je suis ? je suis la misère.¹³ », « je suis le peuple.¹⁴ ». Il ne se contente pas de parler au nom du peuple, il en devient l'incarnation même ; cette identification totale fait de lui l'allégorie vivante de la condition populaire.

Arthur Fleck ne s'inscrit, quant à lui, que partiellement dans la veine du personnage hugolien. En rejetant le rôle de meneur de l'émeute populaire, il refuse de devenir le porte-parole des citoyen·nes marginalisé·es de Gotham City¹⁵. Durant son interview dans le *Murray Franklin Show*, il affirme par ailleurs n'avoir aucune prétention politique : « *I'm not political. I'm just trying to make people laugh.* »¹⁶. C'est en revanche malgré lui qu'Arthur devient l'icône du soulèvement populaire et « la flamme qui met le feu à une poudrière sociale.¹⁷ ». En réalité, l'expression s'applique plus justement à Thomas Wayne, dont l'intervention au journal télévisé¹⁸ fait office de véritable détonateur. Les pancartes brandies par les manifestant·es en témoignent : « *Wayne = fascist* », « *This clown makes me frown* », « *Clown for mayor* », « *We are all clowns* », « *Kill the rich* », « *Fuck Wayne* »¹⁹ – leur message ne vise pas à légitimer les tueries du métro, mais à prendre pour cible Thomas Wayne lui-même en subvertissant son propos. Arthur devient ainsi une figure contre-hégémonique, mettant en lumière les injustices sociales que le statu quo s'efforce d'occulter²⁰ ; il s'impose moins en icône du peuple qu'il n'incarne l'insurrection²¹. Pour illustrer cela, Jeffrey Brown s'appuie sur le climax du

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Quelques lignes auparavant, Gwynplaine évoque un sentiment d'élévation dû au bonheur qu'il ressent aux côtés de Dea, où il se perçoit « en haut » par rapport au peuple malmené « en bas ».

Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 393-394.

¹³ *Ibid.*, p. 689.

¹⁴ *Ibid.*, p. 700.

¹⁵ D. FERREIRA, E. GONÇALVES SILVA et M. ROBERTO DOS SANTOS AMARAL, « The Man (of) Who(m) Laughs: Social Voices in *Joker's* Filmic Discourse », art. cit., p. 178.

¹⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 99^e minute.

Notre traduction : « Je ne fais pas de politique. J'essaye simplement de faire rire les gens. »

¹⁷ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », art. cit., p. 105.

¹⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 38-39^e minutes.

¹⁹ *Ibid.*, 61-62^e minutes.

Notre traduction : « Wayne = fasciste », « Ce clown me fait froncer les sourcils », « Clown pour maire », « Nous sommes tous·tes des clowns », « Tue les riches », « Va te faire Wayne ».

²⁰ J. BROWN, « A city without a hero: *Joker* and rethinking hegemony », art. cit., p. 13.

²¹ *Ibid.*

film : acclamé par une foule en transe, Arthur danse triomphalement sur le toit d'une voiture de police. La scène constitue un parfait contrepoint aux affiches promotionnelles²² de *The Dark Knight Rises* (2012)²³. Là où Batman – s'élevant aux côtés des forces de police – représente l'ordre établi, Arthur, quant à lui, symbolise le chaos et l'anarchie²⁴.

C'est finalement l'usage symbolique du corps des protagonistes qui les rapproche, faisant de l'un le pendant de l'autre. Philippe Hamon rappelle en effet que le XIX^e siècle « inaugure une nouvelle sensibilité de la littérature au corps²⁵ », avec des personnages tels que Quasimodo ouvrant la voie à Gwynplaine²⁶, qui deviendra à son tour l'inspiration d'Arthur Fleck. De fait, leurs corps partagent la même fonction allégorique : la représentation du peuple, et plus précisément du corps social. Gwynplaine définit sa condition parallèlement à celle de l'humanité en ces termes :

Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, le nez et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement.²⁷

Ce passage clé du roman déploie une analogie entre le corps difforme de Gwynplaine et la société déformée par les tenant·es du pouvoir. Les comparaisons récurrentes introduites par « comme à moi²⁸ » mettent en exergue le parallèle entre la mutilation de son visage et celle du droit par la loi²⁹. De même, le rire forcé inscrit sur son visage « est non seulement l'empreinte physique de la soumission de Gwynplaine aux manœuvres politiques de Jacques II, mais également le signe de l'asservissement du peuple au pouvoir royal.³⁰ ». Ce masque de rire imposé par le pouvoir participe à la soumission du peuple et devient une stratégie de contrôle politique, empêchant toute révolte de celui-ci³¹. Le rapprochement entre le corps d'Arthur et celui du peuple est, lui, moins explicite. Néanmoins, les nombreux plans du personnage dénudé³² mettent en scène un corps brisé comme une allégorie de la misère du peuple. Son physique squelettique symbolise d'une part la famine – conséquence de la paupérisation – et d'autre part, ses ecchymoses et blessures reflètent les violences subies et perpétrées par le peuple en colère.

²² Cf. Annexe 6.

²³ Cf. Christopher NOLAN, *The Dark Knight Rises*, Warner Bros., 2012, 164 min.

²⁴ J. BROWN, « A city without a hero: *Joker* and rethinking hegemony », *art. cit.*, p. 13.

²⁵ P. HAMON, *Imageries.*, *op. cit.*, p. 182.

²⁶ *Ibid.*, p. 183.

²⁷ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 701.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sylvie BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », in *Revue Droit & Littérature*, n° 2, 2018, p. 77-88, DOI : <https://doi.org/10.3917/rdl.002.0077>, p. 78.

³⁰ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 139.

³¹ Nous étudierons de manière plus approfondie la fonction du rire dans un chapitre ultérieur.

³² Cf. Annexe 7.

1.2. Hiérarchie de classe : les personnages archétypiques

Cependant, la représentation du peuple diffère nettement entre les deux œuvres : le choix affirmé dans *L'Homme qui rit* de ne représenter qu'indirectement le peuple peut s'expliquer par la prévalence d'un « imaginaire (du) négatif³³ » au XIX^e siècle. Celui-ci est souvent lié à l'imaginaire de « la non-présence³⁴ », « [d]'où ces représentations du peuple comme absent - en creux -³⁵ » ou « dé-figuré, tel Gwynplaine³⁶ ». Dea et Ursus, les seuls autres personnages issus du peuple, n'en représentent aucunement leur classe. L'accent est davantage porté sur la classe dominante de l'Angleterre post-républicaine afin de mieux la critiquer. La stratégie hugolienne consiste à n'en exhiber que « les plus obscurs travers : les privilèges inouïs des nanti[·e]s, les formalismes rigides jusqu'à l'absurde, les traditions immuables³⁷ ». Déjà dans les chapitres préliminaires, l'aristocratie apparaît surreprésentée dans la liste non exhaustive des lords, de leurs titres et de leurs possessions inscrites sur la Green Box³⁸. Dans cette accumulation désignant l'un des lords, le foisonnement d'indices de noblesse en devient grotesque : « Le très-noble et très-puissant lord Philippe Herbert, vicomte de Caërdif, comte de Montgomeri, comte de Pembroke, seigneur pair et rosse de Candall, Marmion, Saint-Quentin et Churland, gardien de l'étanerie dans les comtés de Cornouailles et de Devon, visiteur héréditaire du collège de Jésus, [...]»³⁹. Par ce procédé, Hugo exacerbe « l'écart entre le paraître et l'être. Plus le sujet est noble, plus son attitude est vulgaire⁴⁰ ». Cette dichotomie apparaît d'autant plus clairement dans le chapitre « Causeries altièrres »⁴¹, dont le titre ironique stigmatise les commérages des lords. Par ailleurs, « [p]armi tous[·tes] les nobles décrit[·e]s dans *L'homme qui rit*, deux portraits, censés représenter la décadence de l'aristocratie, font saillie : celui de Lady Josiane, duchesse et demi-sœur de la reine Anne, et celui de Lord David Dirry-Moir, favori du roi.⁴² ». Guy Trigalot rapproche ces deux personnages de la figure du dandy telle que définie par Baudelaire ou Barbey d'Aurevilly⁴³ : leur pays d'origine, leur élégance, leur célébrité, leur ennui et leur indépendance intime convergent vers ce stéréotype⁴⁴. En concentrant ses attaques sur la caste dominante et ses archétypes, Hugo brosse un portrait peu flatteur du « bourgeois, figure protéiforme, féconde et narcissique du XIX^e siècle⁴⁵ ».

³³ P. HAMON, *Imageries.*, op. cit., p. 294.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ G. TRIGALOT, « Nobles et dandys dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo », in *Plus noble que le roi.*, op. cit., p. 4.

³⁸ Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 69-75.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁰ Myriam ROMAN, « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », allocution au « Groupe Hugo », équipe de recherche de l'université de Paris VII-Jussieu, le 6 avril 1996, URL : <https://victorhugoressources.paris.fr/sites/default/files/documents/2023-01/96-04-06Roman.pdf>, p. 5.

⁴¹ Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 672-681.

⁴² G. TRIGALOT, « Nobles et dandys dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo », in *Plus noble que le roi.*, op. cit., p. 6.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁵ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, op. cit., p. 405.

C'est une véritable peinture de mœurs où les dandys et les lords oisif-ves deviennent la cible d'une satire sociale virulente.

À l'inverse, Todd Phillips pourvoit sa diégèse de personnages représentatifs de chaque strate de la société de classe. En bas de l'échelle sociale, Penny, Arthur, Sophie (la voisine), Randall et Gary (les collègues), ainsi que l'assistante sociale, forment le prolétariat. La bourgeoisie est incarnée par les employés de Wayne Enterprise, Alfred Pennyworth (le majordome) et Murray Franklin (le présentateur). Enfin, la famille Wayne représente l'aristocratie⁴⁶. Concernant la basse classe, Penny est l'archétype de la ménagère pauvre et crédule. Son prénom renvoie d'ailleurs à la plus petite pièce de monnaie, symbole de sa condition précaire. Mis en parallèle avec le nom Alfred Pennyworth – littéralement « qui vaut le sou » – il souligne encore davantage sa faible valeur en tant qu'ancienne employée. De plus, ses répliques se limitent principalement à des commentaires banals (poncifs), notamment sur l'apparence de Thomas Wayne (« *Looks like he's gained weight.* »⁴⁷) et des on-dit qu'elle entend à la télévision (« *He'll make a great mayor. Everybody says so.* »⁴⁸). Penny est aussi une fanatique de Thomas Wayne et du système qu'il prône (sans toutefois le comprendre). Elle l'idéalise et lui voue une confiance aveugle, malgré le décalage flagrant entre ses dires – « *Like all Wayne employees, past and present, they're family.* »⁴⁹ – et ses actes – sachant qu'il n'a jamais daigné répondre à ses nombreuses lettres.

La rupture entre la classe prolétaire et la classe moyenne se prolonge lors de la séquence des tueries du métro⁵⁰, où l'on retrouve, dans un même champ, Arthur et les cols blancs.



Fig. 4 – Séquence illustrant les dynamiques de classe en termes d'attitudes et de langage corporel⁵¹.

⁴⁶ Y. UYSAL, « Joker: Film, Working Class and Post-Truth », *art. cit.*, p. 406.

⁴⁷ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 38^e minute.

Notre traduction : « On dirait qu'il a pris du poids. ».

⁴⁸ *Ibid.*, 11^e minute.

Notre traduction : « Il fera un excellent maire. Toute le monde le dit. ».

⁴⁹ *Ibid.*, 38^e minute.

Notre traduction : « Comme tous nos employés, passés et présents, ils font partie de la famille. ».

⁵⁰ *Ibid.*, 30-32^e minutes.

⁵¹ *Ibid.*, Timecodes : 00:30:44 ; 00:30:50.

Plusieurs marqueurs sociaux trahissent l'appartenance de classe des personnages : premièrement, le code vestimentaire typique des employés de bureau ; deuxièmement, le langage corporel ; troisièmement, le comportement⁵². En effet, leur apparence est soignée (contrairement à celle d'Arthur) : ils portent des costumes bien taillés, des chaussures cirées et pour l'un d'entre eux, une montre dorée, autant de signes de leur privilège économique⁵³. De même, leur posture et leur appropriation de l'espace dénotent une impression de supériorité. Ils se permettent d'empiéter sur l'espace personnel de la passagère en face d'eux. L'un d'eux lui tend, puis lui jette une frite dans un élan d'agacement, tandis que l'autre étire ses jambes vers elle. De plus, ils observent Arthur d'un regard dédaigneux et moqueur, puis se déplacent dans la rame pour l'encercler. *A contrario*, Arthur les fuit du regard ; il baisse les yeux et la tête, se couvre la bouche pour essayer d'étouffer son rire tout en faisant signe qu'il s'agit d'un malentendu. Les lumières clignotantes renforcent l'insécurité ambiante et la dissonance entre l'attitude de ses agresseurs et la sienne⁵⁴ : tandis qu'il se montre vulnérable, eux s'imposent d'autant plus. Enfin, l'élocution des personnages contraste fortement. D'un côté, Arthur bégaye entre deux rires et parle à voix basse (« *I have... I have a condition.* »⁵⁵). De l'autre, les bureaucrates haussent le ton et profèrent des insultes dégradantes (« *I'll tell you what you have, asshole.* », « *Stay down, freak!* »⁵⁶⁵⁷). Cette confrontation cristallise les dynamiques de classe et leurs incarnations respectives.

Pour parachever ce panorama social, Thomas Wayne incarne la figure emblématique de la haute classe : homme d'affaires en vue, il enchaîne les apparitions publiques et les interviews, devenant le porte-drapeau des riches. Dans sa séquence au journal télévisé, il manifeste un mépris de classe à peine dissimulé et mobilise les mécanismes discursifs par lesquels les élites justifient leur domination. De fait, dès les premières répliques, le ton est donné : « *There now seems to be a groundswell of anti-rich sentiment in the city. It's almost as if our less fortunate residents are taking the side of the killer* »⁵⁸. Là où le journaliste suggère par l'isotopie de l'incertitude une tension sociale (« *seems* », « *almost* », « *as if* »), Wayne, sûr de lui, interprète avec assurance la colère populaire (« *Yes, and it's a shame. [...] Well, it makes total sense to me.* »⁵⁹). Cette certitude ne s'appuie pas sur une analyse

⁵² T.-E. GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », *art. cit.*, p. 64.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 32^e minute.

Notre traduction : « J'ai... J'ai une maladie. ».

⁵⁶ *Ibid.*

Notre traduction : « Je vais te dire ce que tu as, connard. » ; « Reste à terre, taré ! ».

⁵⁷ T.-E. GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », *art. cit.*, p. 64.

⁵⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 38-39^e minutes.

Notre traduction : « Il semble qu'il y ait aujourd'hui une vague de sentiments anti-riches dans la ville. C'est presque comme si nos résident·es moins fortuné·es se rangeaient du côté du tueur. ».

⁵⁹ *Ibid.*, 39^e minute.

Notre traduction : « Oui, et c'est une honte. [...] Pour moi, c'est tout à fait logique. ».

objective mais sur une logique stigmatisante fondée sur la méritocratie. Son éloignement de la population – tant mental que physique – est notamment suggéré à travers un plan surplombant, montrant l'écart géographique entre la ville et son quartier excentré⁶⁰. Ce même écart est d'ailleurs symbolisé dans *L'Homme qui rit* à travers le pont séparant le Londres aristocratique de la plaine des saltimbanques de Southwark⁶¹. Dans les deux, le manque de proximité physique entre les aristocrates et le peuple, les rend incapables de comprendre la réalité des bas-fonds. Entre autres, son discours illustre parfaitement une rhétorique méritocratique et binaire, opposant « *those of us who have made something of our lives* » et « *those who haven't* »⁶². Selon lui, les pauvres ne sont pas victimes d'un système inégalitaire, mais bien des envieux·ses, des paresseux·ses ou des lâches. Cette position est d'autant plus hypocrite que l'arrêt sur image d'un article de journal le concernant révèle que sa fortune provient d'un héritage remontant à plusieurs générations⁶³. Notons que cette critique de la méritocratie et plus précisément de l'héritage aristocratique est également présente dans le chapitre « Gwynplaine est dans le juste, Ursus est dans le vrai »⁶⁴ de *L'Homme qui rit*⁶⁵, dans une tirade d'Ursus semblable à celle de Figaro (dans l'acte V, scène 3 du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais) :

Ah ! le lord [...] Comme il a dû lui être difficile de naître ! il ne s'est donné que cette peine-là, mais, juste ciel ! c'en est une ! obtenir du destin, ce butor aveugle, qu'il vous fasse d'emblée au berceau maître des hommes ! corrompre ce buraliste pour qu'il vous donne la meilleure place au spectacle !⁶⁶.

Le paradoxe s'amplifie lorsque Wayne se présente comme le sauveur de Gotham : « *I'm their only hope* »⁶⁷, alors que son discours trahit sa volonté de préserver les intérêts de sa propre classe, comme en témoigne l'usage du pronom « *us* », aux dépens des autres. En qualifiant métaphoriquement les plus démunies de « *clowns* », il scelle cette division sectaire entre classes sociales, les réduisant à des individus ridicules et indignes d'empathie. En se posant en figure providentielle, Thomas Wayne incarne, malgré lui, une classe incapable de concevoir la précarité de ses concitoyen·nes.

En définitive, l'auteur et le réalisateur éclairent la fracture sociale selon deux logiques complémentaires. D'une part, Hugo privilégie une représentation du peuple en creux où il ne restitue la misère des basses classes qu'en tant que masse anonyme, ne trouvant son visage qu'en Gwynplaine. Cela lui permet alors de développer une satire grotesque de l'aristocratie et de ses privilèges. C'est-

⁶⁰ Cf. Annexe 8.

⁶¹ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 713.

⁶² T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 39^e minute.

Notre traduction : « Ceux·celles d'entre nous qui ont fait quelque chose de leur vie » ; « Ceux·celles qui ne l'ont pas fait ».

⁶³ Cf. Annexe 9.

⁶⁴ Cf. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 395-404.

⁶⁵ C. M. MACLEAN, « Victor Hugo's Use of Chamberlayne's 'L'État présent de l'Angleterre' in 'L'Homme qui rit' », art. cit., p. 502.

⁶⁶ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 397.

⁶⁷ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 62^e minute.

Notre traduction : « Je suis leur seul espoir. ».

à-dire un registre discursif « visant à dénoncer les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique⁶⁸ » qui présuppose (comme la caricature et le carnaval) un *exemplum* dont l'écart sera exploité à des fins comiques⁶⁹. Comme le souligne Alton Kim Robertson, cette subordination stratégique entre la norme et son aberration est commune à de nombreux points de vue sur le grotesque⁷⁰. D'autre part, Todd Phillips déploie un véritable tableau social avec un large éventail de personnages représentatifs, voire caricaturaux de chaque strate de Gotham City. Chaque figure – par sa posture, son discours, son comportement – cristallise les disparités systémiques du New York des années 1980 et de nos jours.

2. Justice (sociale) bafouée

2.1. Définition et évolution de la notion de justice vers celle de justice sociale

Nous nous intéressons finalement aux mécanismes par lesquels Hugo et Phillips relayent une justice à deux vitesses. Tout d'abord, il convient d'éclaircir la notion de « justice » et d'en retracer brièvement l'évolution. Dans l'Antiquité, le terme « justice » renvoie originellement aux « idées d'égalité, de proportion [et] de compensation⁷¹ » au sein de la cité. Cette notion connaît ensuite de profondes mutations : elle se transforme avec le christianisme et acquiert un nouveau sens à l'ère moderne, notamment sous l'influence de l'économie de marché et de la philosophie de John Rawls⁷². C'est durant l'époque contemporaine que s'opère le glissement de « justice » vers « justice sociale », visant à corriger les inégalités criantes d'accès aux droits fondamentaux engendrées par le capitalisme⁷³. En effet, la formule classique *Neminem laedere ; suum cuique tribuere* (Ne nuire à personne ; donner à chacun·e ce qui lui est dû·e) voit sa portée varier considérablement selon l'interprétation et l'application – dans les lois, les règles, les traditions et les conventions⁷⁴ – propres à chaque époque et à son contexte social et économique⁷⁵. Rawls renouvelle le débat dans son ouvrage *A Theory of Justice* (1971), où il introduit la « conception de la justice comme équité – *justice as fairness* –⁷⁶ », selon laquelle la justice n'exige pas l'égalité absolue : certaines inégalités demeurent

⁶⁸ Claire CAZANAVE, « Satire », in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, PUF, 2010, p. 698.

⁶⁹ Alton Kim ROBERTSON, *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfurt, Vervuert, 1996, p. 6.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Henri BERGSON cité par Bernard VALADE, « Justice sociale », in *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/justice-sociale/>.

⁷² B. VALADE, « Justice sociale », *art. cit.*

⁷³ Sami ÇÖTELI, « The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's Joker », in *Communication Today*, vol. 11, n°2, 2020, p. 36-44, URL : https://communicationtoday.sk/wp-content/uploads/03_COTELI_CT-2-2020.pdf, p. 37.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁵ B. VALADE, « Justice sociale », *art. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*

légitimes dès lors qu'elles bénéficient aux plus défavorisé·es⁷⁷. De ce glissement conceptuel découlent deux visions contrastées de la justice sociale : chez Victor Hugo, une dichotomie entre le droit et la loi (d'en haut et d'en bas) ; chez Todd Phillips, la dénonciation d'une société dystopique qui, faute de figure héroïque pour s'opposer aux abus et aux manquements du système, introduit la nécessité d'un contre-pouvoir.

2.2. Vision hugolienne : le droit et la loi

La perspective hugolienne repose sur l'opposition entre le droit – idéal et absolu – et la loi – application imparfaite et injuste de ce droit. Il s'agit pour Hugo de « [d]éfendre sans cesse l'absolu du droit contre l'iniquité des lois existantes.⁷⁸ ». Cette citation de *L'Homme qui rit* illustre parfaitement sa pensée, notamment à travers le commentaire du narrateur extradiégétique : « La loi ignore presque le droit. Il y a d'un côté la pénalité, de l'autre l'humanité. Les philosophes protestent ; mais il se passera du temps encore avant que la justice des hommes ait fait sa jonction avec la justice.⁷⁹ ». Ce passage qui s'adresse presque directement au lectorat, critique avec vigueur la justice de son époque. D'abord, Hugo exploite la polysémie du verbe « ignorer » pour suggérer que la loi personnifiée ne se contente pas seulement de méconnaître le droit mais de le mépriser. Ensuite, l'antithèse entre « la pénalité⁸⁰ » (dimension répressive et implacable de la loi) et « l'humanité⁸¹ » (principes universels de compassion et de dignité) met en exergue une justice punitive et déshumanisante. Enfin, la conclusion (« mais il se passera du temps encore [...] »⁸²) fonctionne comme une litote : elle atténue pour mieux exacerber l'attente nécessaire pour résorber le fossé entre justice humaine et justice idéale ou divine. Ainsi, Hugo dénonce « [l]a justice de la société, tributaire des imperfections de la nature humaine⁸³ », qu'il considère « comme une dénaturaion des préceptes divins⁸⁴ ». En outre, la notion de loi se décline en deux branches chez Hugo : la loi d'en bas et la loi d'en haut. D'une part, comme le souligne Sylvie Ballestra-Puech, le droit ne doit pas être confondu avec la loi d'en haut : « Si la loi d'en haut reste donc impénétrable et ne peut faire l'objet que d'un acte de foi, il en va tout autrement du droit naturel, seul droit divin sur la terre selon Hugo.⁸⁵ ». En effet, la loi d'en haut renvoie à l'*ananké*, c'est-à-dire la représentation physique de la volonté divine ou du destin, qui échappe entièrement à la raison humaine. Le droit, en revanche, constitue une vision

⁷⁷ S. ÇÖTELI, « The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's *Joker* », *art. cit.*, p. 39.

⁷⁸ Victor Hugo et les *Droits de l'Homme*, Paris, CNDP, 1985, p. 8.

⁷⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 506.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Delphine GLEIZES, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », in *Romantisme*, vol. 126, n° 4, 2004, p. 17-28, DOI : <https://doi.org/10.3917/rom.126.0017>, p. 17.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ S. BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », *art. cit.*, p. 86.

hugolienne du contrat social – en écho à Hobbes, Locke et Rousseau⁸⁶ –, irrévocable et sans cesse à revendiquer et à défendre. D'autre part, la loi d'en bas désigne l'application humaine, nécessairement imparfaite, de ce même droit. À présent, il convient d'examiner les procédés mis en œuvre par Hugo pour illustrer « l'antagonisme entre le droit et la loi⁸⁷ » qui traverse l'ensemble de son œuvre.

Concernant la loi d'en haut, Hugo déploie le *leitmotiv* puissant de la mer tempétueuse pour en faire l'*ananké* de la volonté divine. Un livre entier est d'ailleurs consacré au naufrage des « comprachicos »⁸⁸, dont le titre du premier chapitre propose la périphrase : « Les lois qui sont hors de l'homme »⁸⁹. La mer et la tempête y sont dépeintes comme des forces monstrueuses, dotées de caractéristiques animales, comme dans cette métaphore : « Le rugissement, c'est l'abîme, rien n'est comparable à cela. C'est l'immense voix bestiale du monde [...].⁹⁰ ». Le rapprochement avec une bête féroce est rendu plus explicite à travers l'animalisation d'une vague déferlante en tigre chassant sa proie : « Il y a toujours dans les tempêtes une sorte de vague tigre, flot féroce et définitif, qui arrive à point nommé, rampe quelque temps comme à plat sur le ventre de la mer, puis bondit, rugit, grince, fond sur le navire en détresse, et le démembrer.⁹¹ ». Outre ces descriptions effroyables, plusieurs éléments narratifs pointent vers le caractère implacable de la loi d'en haut, comparable, à cet égard, à celle d'en bas. Par exemple, Hardquanonne survit au naufrage, bien qu'il ait mutilé Gwynplaine de ses propres mains, et la gourde – contenant la généalogie secrète de Lord Clancharlie – qu'il jette à la mer parvient jusqu'à Barkilphedro. Pourtant, le narrateur insiste sur le caractère énigmatique et insaisissable des desseins divins dont l'interprétation varie selon les perspectives :

La vaste agitation du prodige complaisante pour un misérable ! l'infini collaborateur d'un ver de terre ! la destinée a de ces volontés sombres. Barkilphedro eut un éclair d'orgueil titanique. Il se dit que tout cela avait été exécuté à son intention. Il se sentit centre et but. Il se trompait. Réhabilitons le hasard. Ce n'était point là le vrai sens du fait remarquable dont profitait la haine de Barkilphedro. L'Océan se faisant père et mère d'un orphelin, envoyant la tourmente à ses bourreaux, brisant la barque qui a repoussé l'enfant, engloutissant les mains jointes des naufragés refusant toutes leurs supplications et n'acceptant d'eux que leur repentir, la tempête recevant un dépôt des mains de la mort, le robuste navire où était le forfait remplacé par la fiole fragile où est la réparation, la mer changeant de rôle, comme une panthère qui se ferait nourrice, et se mettant à bercer, non l'enfant, mais sa destinée, pendant qu'il grandit ignorant de tout ce que le gouffre fait pour lui, les vagues, à qui a été jetée la gourde, veillant sur ce passé dans lequel il y a un avenir, l'ouragan soufflant dessus avec volonté, les courants dirigeant la frêle épave à travers l'insondable itinéraire de l'eau, les ménagements des algues, des houles, des rochers, toute la vaste écume de l'abîme prenant sous sa protection un innocent, l'onde imperturbable comme une conscience, le chaos rétablissant l'ordre, le monde des ténèbres aboutissant à une clarté, toute l'ombre employée à cette sortie d'astre la vérité ; le proscrit consolé dans sa tombe, l'héritier rendu à l'héritage, le crime du roi cassé, la préméditation divine obéie, le petit, le faible, l'abandonné, ayant l'infini pour tuteur ; voilà ce que Barkilphedro eût pu voir dans l'événement dont il triomphait ; voilà ce qu'il ne vit pas. Il ne se dit point que tout avait été fait pour Gwynplaine ; il se dit que tout avait été fait pour Barkilphedro ; et qu'il en valait la peine. Tels sont les satans.⁹²

⁸⁶ Hugo s'inscrit, selon nous, davantage dans la lignée de Locke, pour qui le droit naturel fonde des prérogatives inaliénables que l'État doit protéger alors qu'il n'adhère qu'en partie à celle de Rousseau qu'il a souvent critiqué.

⁸⁷ S. BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », *art. cit.*, p. 77.

⁸⁸ Cf. Le livre deuxième de la première partie : « L'ourque en mer ».

⁸⁹ Cf. V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 133-136.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

⁹² *Ibid.*, p. 538-539.

Les antithèses exclamatives – « La vaste agitation du prodige complaisante pour un misérable ! l’infini collaborateur d’un ver de terre !⁹³ » – laissent d’abord croire que le destin agit en faveur de Barkilphedro (réduit ici à l’état d’insecte), avant d’être rectifiées par le narrateur : « Il se trompait. Réhabilitons le hasard.⁹⁴ ». S’ensuit une amplification de la véritable intention du *fatum*, saturée de figures d’emphase décrivant le trajet périlleux de la gourde. La loi d’en haut est incarnée par les éléments tempétueux (eau et air) dans une gradation décroissante : « L’Océan⁹⁵ », « la tempête⁹⁶ », « la mer⁹⁷ », « les vagues⁹⁸ », « l’ouragan⁹⁹ », « les courants¹⁰⁰ », « l’eau¹⁰¹ », « toute la vaste écume¹⁰² », allant de l’immensité de l’Océan à l’écume la plus infime. Ces éléments se voient attribuer des traits contradictoires : d’une part, une bestialité à travers la comparaison au félin « comme une panthère¹⁰³ », qui souligne la force et la férocité divine ; d’autre part, une attitude protectrice, exacerbée par le champ lexical de la parentalité (« père et mère d’un orphelin », « nourrice », « bercer », « veillant », « protection »¹⁰⁴). Les antithèses « le chaos rétablissant l’ordre, le monde des ténèbres aboutissant à la clarté¹⁰⁵ » renforcent l’antinomie inhérente à la loi d’en haut, souvent mésinterprétée (comme c’est le cas avec Barkilphedro ou Gwynplaine lorsqu’il est confronté à la mort de sa bien-aimée Dea¹⁰⁶). La loi divine est donc paradoxale, à la fois féroce et maternelle, aux desseins insondables pour le commun des mortels mais surtout incontestable.

La loi d’en bas s’incarne, quant à elle, dans l’adage latin *dura lex, sed lex* (« la loi est dure, mais c’est loi »)¹⁰⁷. Dans *L’Homme qui rit*, Gwynplaine devient un symbole polysémique : son visage mutilé représente le droit défiguré par la loi qui s’exerce jusqu’au corps même, « pas seulement sur un mode métaphorique mais aussi sur celui de la métonymie, car la mutilation du droit se manifeste par l’emprise de la loi sur les corps et le corps supplicié par la torture¹⁰⁸ ». Deux tableaux glaçants illustrent cette justice déshumanisante : « non seulement par le gibet rencontré dans l’enfance mais aussi par la torture observée dans la chambre pénale¹⁰⁹ ». Premièrement, Hugo évoque le pendu

⁹³ *Ibid.*, p. 538.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 539.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 538.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 538-539.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 539.

¹⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p. 760-767.

¹⁰⁷ Locution notamment utilisée par Victor Hugo dans un recueil de lettres fictives intitulé *Le Rhin* (1842).

¹⁰⁸ S. BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L’Homme qui rit* », *art. cit.*, p. 78.

¹⁰⁹ *Ibid.*

goudronné dominant la baie de Portland sous le titre euphémique « L'arbre d'invention humaine »¹¹⁰. L'antithèse frappante – « On n'avait pas tenu à le garder vivant, mais on tenait à le conserver mort¹¹¹ » – oppose vie et mort pour corroborer l'ironie d'une mise à mort présentée en spectacle, en guise de dissuasion. Le narrateur rappelle également avec sarcasme cette ancienne pratique barbare :

C'était un usage immémorial en Angleterre de goudronner les contrebandiers. On les pendait au bord de la mer, on les enduisait de bitume, et on les laissait accrochés ; les exemples veulent le plein air et les exemples goudronnés se conservent mieux. On pouvait de cette manière renouveler les pendus moins souvent.¹¹²

Deuxièmement, l'hypotypose de la torture de Hardquanonne dépeint un « trajet à rebours de la déshumanisation perpétrée au nom de la loi¹¹³ » :

Entre les quatre piliers, précisément au-dessous de la lanterne, à l'endroit où il y avait le plus de lumière, était appliquée à plat sur le sol une silhouette blanche et terrible. C'était couché sur le dos. On voyait la tête dont les yeux étaient fermés, un corps dont le torse disparaissait sous on ne sait quel monceau informe, quatre membres se rattachant au torse en croix de saint André et tirés vers les quatre piliers par quatre chaînes liées aux pieds et aux mains. Ces chaînes aboutissaient à un anneau de fer au bas de chaque colonne. Cette forme, immobilisée dans l'atroce posture de l'écartèlement, avait la lividité glacée du cadavre. C'était nu ; c'était un homme.¹¹⁴

Le corps y est morcelé par le champ lexical de l'anatomie (« tête », « yeux », « torse », « pieds », « mains »¹¹⁵) tout en étant réduit à une abstraction (« une silhouette blanche et terrible¹¹⁶ », « cette forme¹¹⁷ »). De surcroît, l'usage répété du pronom démonstratif « ce » (dans l'anaphore « C'était¹¹⁸ ») – préféré au pronom personnel « il » – opère une réification où l'homme est réduit à la chose avant d'être rendu identifiable. Delphine Gleizes note que « Victor Hugo exploite assez largement dans son traitement de l'univers carcéral les figures traditionnelles de l'oppression. Espace confiné, enserrant le corps et le privant de mouvement jusqu'à l'assimiler en le réduisant à l'état de matière.¹¹⁹ ». Effectivement, cette déshumanisation s'étend à l'espace carcéral : la description monstrueuse et morbide de la prison de Southwark est tout aussi révélatrice que les tortures qui y sont perpétrées. La prison est personnifiée ; elle devient un monstre qui engloutit ou dévore ses victimes dès son entrée comparée à une bouche (« pareille à une bouche d'ancre¹²⁰ »). Son architecture évoque un corps vivant par une métaphore filée organique : « ce boyau faisait des détours ; toutes les entrailles sont tortueuses, celles d'une prison comme celles d'un homme¹²¹ » ; « Le mur suintait ; il tombait de la voûte des gouttes d'eau ; le dallage qui pavait le corridor avait la viscosité d'un intestin.¹²² ». Les

¹¹⁰ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 114-119.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 121.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ S. BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », art. cit., p. 82.

¹¹⁴ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 504.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ D. GLEIZES, « Les paradoxes de la cave pénale. », art. cit., p. 18.

¹²⁰ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 491.

¹²¹ *Ibid.*, p. 501.

¹²² *Ibid.*, p. 502.

couloirs sont assimilés à des organes sinueux – « boyau¹²³ », « entrailles¹²⁴ », « intestin¹²⁵ » – tandis que le mur suintant évoque des sécrétions corporelles, renforçant l'idée d'un organisme oppressant et répugnant. En outre, « [l]a filiation avec la tombe est d'ailleurs systématiquement soulignée : la prison de Southwark ne s'entrouvre que pour laisser passer les convois funéraires vers le cimetière situé de l'autre côté de la ruelle.¹²⁶ ». Cette proximité morbide avec le cimetière « dénonce donc la manière dont la société oppresse et opprime les misérables jusqu'à ce qu'ils[·elles] ne soient plus pour elle qu'un problème résiduel.¹²⁷ ».

Ainsi, tandis que le droit incarne l'idéal de justice absolue et que la loi d'en haut demeure aussi insondable qu'inéluctable, Hugo relève les défaillances de la loi d'en bas. Par la réduction au corps induite par le supplice physique infligé aux prisonniers et par la mise en scène spatiale et structurale du milieu carcéral, il formule une critique radicale de la violence inhérente aux systèmes judiciaire et politique. *L'Homme qui rit* se présente ainsi comme un réquisitoire contre le despotisme aristocratique, qui édicte des lois autoritaires et injustes, et invite à repenser les fondements mêmes du contrat social.

2.3. Vision phillipsienne : « *You get what you deserve* »

Quant à *Joker*, ancré dans un univers réaliste dépourvu de tout sauveur tel que Batman pour glorifier le statu quo, Todd Phillips met en lumière les défaillances de l'ordre établi¹²⁸. Celles-ci se manifestent par les bavures policières, les coupes budgétaires dans les services sociaux et, plus largement, par l'émergence de mouvements insurrectionnels à Gotham City. La révolte populaire est le symptôme et la conséquence d'une succession d'injustices et de négligences endémiques de la part des autorités envers les citoyen·nes¹²⁹. Faute d'une incarnation traditionnelle de la justice (Bruce Wayne n'étant encore qu'un enfant), la violence s'impose comme une réponse légitime selon deux procédés. D'une part, le réalisateur fait naître l'empathie des spectateur·ices pour un protagoniste ambivalent qui « oscille entre victime et bourreau.¹³⁰ » : Arthur Fleck devient peu à peu un avatar de la colère collective puis le symbole d'une justice implacable. Phillips insinue le rôle de la société corrompue dans la naissance de cet anti-héros, lui refusant tout suivi médical ou psychologique et maintenant un climat permanent de violence qui mine les efforts de normalisation d'Arthur¹³¹.

¹²³ *Ibid.*, p. 501.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 502.

¹²⁶ D. GLEIZES, « Les paradoxes de la cave pénale. », *art. cit.*, p. 18.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ J. BROWN, « A city without a hero: *Joker* and rethinking hegemony », *art. cit.*, p. 8.

¹²⁹ S. ÇÖTELI, « The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's *Joker* », *art. cit.*, p. 42.

¹³⁰ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », *art. cit.*, p. 104.

¹³¹ S. ÇÖTELI, « The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's *Joker* », *art. cit.*, p. 41.

D'autre part, le motif « *You get what you (fucking) deserve* »¹³² est largement mobilisé pour justifier les actes criminels et les meurtres mis en scène à l'écran. Les meurtres de cadres arrogants et agressifs, de sa mère abusive et menteuse, de son collègue Randall – qui l'a piégé puis dénoncé pour port d'arme – ou encore de son idole méprisant, Murray Franklin, tournent en représailles légitimes. Cependant, l'unique tuerie qui pourrait relever de la légitime défense dégénère rapidement en une colère vengeresse¹³³. Lors de la fusillade des bureaucrates du métro, Arthur poursuit finalement sa dernière victime et vide son chargeur de toutes ses munitions¹³⁴. Selon l'analyse de Nicolas Léger (en note de bas de page), ces méfaits sont dits *explicites* et s'opposent à ceux *implicites*, comme le meurtre de la voisine de palier ou de la psychiatre ; ces derniers seraient *suggérés* dans la diégèse afin de préserver l'image du protagoniste en tant que garant d'une justice implacable¹³⁵. Néanmoins, notre analyse nous porte à défendre l'idée que la violence perpétrée par Arthur n'est pas amoral, bien qu'il incarne le chaos ; ses meurtres sont régis par une logique vengeresse appliquée à ceux « qui le méritent ». La violence exercée à l'égard des officiers de police – Garrity et Burke – répond à une même logique : d'un côté, ces derniers nient toute responsabilité dans l'hospitalisation de Penny, arguant qu'ils se sont contentés de l'interroger (« *What ? No. [...] We just asked her some questions, and she got hysterical. Hyperventilating, collapsed and hit her head pretty hard.* »¹³⁶) ; de l'autre, dans la course poursuite avec Arthur, l'un d'eux ouvre le feu dans le métro pour disperser la foule, blessant un manifestant. Cet incident déclenche une bagarre générale où les inspecteurs seront entraînés de force hors de la rame et passés à tabac par une horde de manifestants¹³⁷. Enfin, l'imitateur déguisé en clown parachève la construction du statut d'icône d'Arthur : en scandant son slogan phare, il prend pour cible Thomas Wayne et sa femme¹³⁸, cristallisant ainsi l'idée que, dans cette ville en pleine ébullition, chaque personne reçoit ce qu'elle mérite.

2.4.Regards croisés sur la justice sociale

Dans ces deux œuvres, Victor Hugo et Todd Phillips brossent le portrait d'une justice sociale en pleine dégénérescence. En mettant en parallèle leurs idées de fond, le constat est analogue : la loi, qu'il s'agisse de celle d'en bas dans *L'Homme qui rit* ou de celle pratiquement absente des autorités dans *Joker*, trahit sa vocation première de protéger les individus et de garantir l'égalité. Pour les deux, le système s'avère profondément injuste, seuls les motifs invoqués divergent. Chez Hugo, la loi

¹³² Notre traduction : « Tu obtiens ce que tu mérites, putain. » ou « On a ce qu'on mérite. »

¹³³ T.-E. GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », *art. cit.*, p. 65.

¹³⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 33^e minute.

¹³⁵ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », *art. cit.*, p. 104.

¹³⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 57^e minute.

Notre traduction : « Quoi ? Non. [...] Nous lui avons juste posé quelques questions et elle est devenue hystérique. Elle a hyperventilé, s'est effondrée et s'est cogné la tête assez violemment. »

¹³⁷ *Ibid.*, 93-94^e minutes.

¹³⁸ *Ibid.*, 149^e minute.

aristocratique écrase les plus faibles et inflige la torture aux prisonnier·ères par un emprisonnement inhumain, illustrant le fossé entre le droit naturel et son application despotique. À Gotham, Phillips déplore une ville où les services sociaux s'effondrent et où la police réprime maladroitement les contestations du peuple. Dans ce dernier, la précarité des classes populaires alimente une colère exacerbée par le mépris à leur égard. Bien que les situations diffèrent (torture et misère d'un côté, violences policières et coupures budgétaires de l'autre), l'idée reste identique : un système injuste opprime les laissé·es-pour-compte et creuse l'écart entre une élite aveuglée par son pouvoir et un peuple livré à lui-même. Sur le plan formel, l'iconicité de la justice se profile dans chacun de ces récits à travers des figures et des symboles puissants. Hugo personnifie la justice et ses dérivés et porte le visage mutilé de Gwynplaine comme emblème d'un droit défiguré par la loi, tandis que dans *Joker*, Arthur et son meurtre médiatisé incarnent une justice fondée sur la moralité des actions de chacun·es. La différence majeure réside dans le traitement de la violence : fidèle à son humanisme, Hugo condamne sans appel toute forme de supplice et de justice punitive, alors que Phillips, en l'absence de figure salvatrice, propose comme réponse la violence anarchique – qu'il présente comme quasiment inévitable – afin de pallier les manquements institutionnels. Néanmoins, ces deux visions de la justice invitent à s'interroger sur la légitimité d'un contre-pouvoir (violent) lorsque l'État ou ses représentant·es abandonnent leur mission première : garantir la sécurité et les droits fondamentaux de chaque citoyen·ne.

Conclusion

Cette première partie s'achève en soulignant l'injustice sociale profonde qui imprègne nos deux œuvres. L'ordre juridique, loin de garantir l'égalité, se révèle être l'instrument d'une violence systémique, bafouant les droits des défavorisé·es. En analysant la thématique de la justice, mais aussi, plus largement, les univers diégétiques de nos œuvres et les rapprochements préliminaires entre nos personnages, plusieurs motifs grotesques émanent déjà de notre corpus, sans avoir été envisagés jusqu'ici dans leur portée esthétique. Entre autres, les motifs et figures stylistiques du masque, du rapport au corps, de l'hyperbole et de l'antithèse, en apparence disséminés, tissent en réalité un réseau symbolique cohérent qui dépasse la simple ressemblance thématique entre les deux œuvres. Les prolongements symboliques des personnages renvoient aux figures du bouffon et du fou, ainsi qu'à l'imaginaire carnavalesque, tandis que l'arrière-plan historique et les décors laissent entrevoir une portée satirique. La corporalité, quant à elle, se présente comme le lieu privilégié de cette critique, par déformation, par réification ou par réduction au corps. Ainsi, cette dénonciation par le détour du grotesque annonce déjà les enjeux esthétiques de la partie suivante.

Partie II – Du corps au carnaval : les fondements de l'esthétique grotesque

Chapitre 1 – Corporéité du grotesque

Pour appréhender l'esthétique grotesque, le choix méthodologique d'une progression du spécifique vers le général s'inscrit déjà dans une réflexion sur la dynamique qui la sous-tend. Chez Kayser comme chez Bakhtine, l'étude de la corporalité occupe une place centrale pour saisir les fondements et la fabrique des grotesques, mettant en évidence le rôle déterminant du regard. Ce dernier soulève d'emblée une question essentielle à toute esthétique : celle de la réception. En outre, omniprésent dans notre corpus, le rire – mécanisme corporel à la fois stigmaté et manifestation physique de cette réception – orientera également notre réflexion afin de mieux cerner les effets propres au grotesque.

1. Rapport au corps : entre risible et monstrueux

« Ce qui fait rire menace de faire peur, ce qui fait peur se trouve neutralisé par le rire.¹ »

1.1. L'apparence des personnages

La caractéristique la plus frappante de Gwynplaine est la déformation de son visage *par et pour* le rire, comme la décrit avec précision Hugo :

La nature avait été prodigue de ses bienfaits envers Gwynplaine. Elle lui avait donné une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire. Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. Mais était-ce la nature ? Ne l'avait-on pas aidée ? Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre. Seulement, le rire est-il synonyme de la joie ? Si, en présence de ce bateleur, — car c'était un bateleur, — on laissait se dissiper la première impression de gaieté, et si l'on observait cet homme avec attention, on y reconnaissait la trace de l'art. Un pareil visage n'est pas fortuit, mais voulu.²

En s'attardant minutieusement sur chaque trait du visage et en les associant à l'isotopie de la déformation (« s'ouvrant jusqu'aux oreilles », « se repliant jusque sur les yeux », « informe », « protubérance », « écrasement »³), ce passage met en exergue l'affinité du grotesque avec le physique anormal⁴. De fait, « Victor Hugo situe la spécificité de l'image grotesque dans le traitement du corps difforme.⁵ ». Reste à déterminer si la difformité physique suffit, à elle seule, à qualifier une figure de « grotesque ». C'est précisément la question que Kayser soulève à partir de la conception

¹ Jean-Louis CABANÈS, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in *Esthétique du rire*, op. cit., p. 213.

² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 349.

³ *Ibid.*

⁴ A. K. ROBERTSON, *The Grotesque Interface.*, op. cit., p. 120.

⁵ Aline LOICQ, « Grotesque », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 329.

hugolienne du grotesque⁶. En réalité, ce n'est pas tant la difformité que la *déformation* du corps humain qui fonde le grotesque⁷. L'extrait illustre ce principe par un jeu d'antiphrases où un vocabulaire mélioratif présente le physique de Gwynplaine comme une faveur heureuse de la nature (« La nature avait été prodigue de ses bienfaits envers Gwynplaine [...] Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons.⁸ »), avant que deux questions rhétoriques ne révèlent l'intervention d'une main humaine dans cette distorsion (« Mais était-ce la nature ? Ne l'avait-on pas aidée ?⁹ »). Le résultat de cette opération est alors qualifié, avec une hyperbole ironique, d'« art¹⁰ » et de « chefs-d'œuvre¹¹ » opposant ainsi l'artificiel et le naturel. Enfin, le narrateur souligne le caractère délibéré de cette déformation par une gradation antithétique : « Un pareil visage n'est pas fortuit, mais voulu.¹² ». Contrairement à Gwynplaine, le visage d'Arthur n'est pas défiguré, mais son rire, qu'il croyait inné, s'avère le symptôme d'un trouble neurologique, fruit de violences humaines et non d'une anomalie naturelle. De plus, le mal-être résultant de leurs stigmates respectifs est comparable. La comparaison « Deux yeux pareils à des jours de souffrance¹³ » et la déclaration d'Arthur « *I haven't been happy one minute of my entire fucking life.*¹⁴ » illustrent leur souffrance omniprésente, malgré le rire qui ponctue leurs existences.

Dans les deux cas, le rapport au corps reste central, bien qu'il se limite exclusivement au visage. Gwynplaine, tout comme Arthur, ne porte aucun stigmate sur le reste du corps :

Il était du reste grand, bien fait, agile, nullement difforme si ce n'est de visage. Ceci était une indication de plus parmi les présomptions qui laissaient entrevoir dans Gwynplaine plutôt une création de l'art qu'une œuvre de la nature. Gwynplaine, beau de corps, avait probablement été beau de figure. En naissant, il avait dû être un enfant comme un autre. On avait conservé le corps intact et seulement retouché la face. Gwynplaine avait été fait exprès.¹⁵

En témoigne ce passage structuré par l'antithèse opposant la beauté du corps de Gwynplaine (« grand, bien fait¹⁶ », « beau de corps¹⁷ ») à l'exception que constitue son visage (« nullement difforme si ce n'est de visage¹⁸ »). L'euphémisme « retouché la face¹⁹ » atténue la violence et l'atrocité de « cette

⁶ W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 57.

⁷ A. K. ROBERTSON, *The Grotesque Interface.*, op. cit., p. 120.

⁸ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 349.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 80^e minute.

Notre traduction : « Je n'ai pas été heureux une minute de ma putain de vie entière. ».

¹⁵ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 353.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

chirurgie à rebours²⁰ », tandis que le parallélisme entre « création de l'art²¹ » et « œuvre de la nature²² » souligne, avec une certaine ironie, l'artificialité de ce visage. La sentence « Gwynplaine avait été fait exprès²³ » achève de démontrer que sa figure résulte d'une démarche préméditée, rappelant que le grotesque trouve l'une de ses manifestations les plus concrètes dans la subversion du corps humain comme principe d'ordre²⁴. L'opération se concentrant uniquement sur certaines parties du visage, rejoint l'analyse de Bakhtine : « Parmi tous les traits du *visage* humain, seuls la *bouche* et le *nez* [...] jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. Les formes de la tête, des oreilles, et aussi du nez, ne prennent de caractère grotesque que lorsqu'elles transforment en formes d'*animaux* ou de *choses*.²⁵ ». Le *Denasatis*, texte latin décrivant la mutilation de Gwynplaine – « *Bucca fissa usque ad aures, genzivis denudatis, nasoque murdridato, masca eris, et ridebis semper*.²⁶ » (« Sur ceux à qui on a coupé le nez. La bouche fendue jusqu'aux oreilles, les gencives découvertes et le nez écrasé, tu seras masque et tu riras toujours.²⁷ ») – ne concerne en effet que la bouche et le nez. La conclusion de l'opération « tu seras masque²⁸ » insiste, quant à elle, sur la réification du visage, que Pierre Ancet analyse en ces termes : « [le masque] fait écran au point que l'humain se confond avec la chose.²⁹ ». Le rire de Gwynplaine se caractérise ainsi par son aspect visuel : inaudible, il se résume à un masque prenant la forme d'un rictus permanent. Arthur, quant à lui, ne porte pas de masque à proprement parler ; c'est avant tout son rire, dans sa dimension sonore, qui le fait se démarquer. Néanmoins, les convulsions provoquées par son rire ont également un effet visuel : elles déforment son visage contre son gré, comme un masque. D'ailleurs, ce masque conceptuel, l'empreinte de son rire sur son visage, se matérialise à l'écran à de multiples reprises, que ce soit par le biais de son maquillage et de sa perruque ou du masque de clown qu'il emprunte à un manifestant³⁰.

Cette logique du masque met en exergue une autre caractéristique saillante du grotesque : la simultanéité de ses deux pôles, « risible et tragique à la fois³¹ ». Nos personnages fonctionnent sur le

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 353.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ A. K. ROBERTSON, *The Grotesque Interface.*, *op. cit.*, p. 119.

²⁵ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 315.

²⁶ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 248.

²⁷ *Ibid.*, p. 812.

(Note de bas de page de la p. 248)

²⁸ *Ibid.*, p. 248.

²⁹ Pierre ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 25.

³⁰ Cf. Annexe 10.

³¹ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, *op. cit.*, p. 9.

mode de l'oxymore en raison de la discordance entre leur être et leur paraître, comme l'illustre l'extrait suivant :

Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur son front, sur ses joues, sur ses sourcils, sur sa bouche, il ne pouvait l'en ôter. On lui avait à jamais appliqué le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. [...] toutes ses émotions, quelles qu'elles fussent, augmentaient cette étrange figure de joie, disons mieux, l'aggravaient. Un étonnement qu'il aurait eu, une souffrance qu'il aurait ressentie, une colère qui lui serait survenue, une pitié qu'il aurait éprouvée, n'eussent fait qu'accroître cette hilarité des muscles ; s'il eût pleuré, il eût ri ;³²

L'antithèse « Le dehors ne dépendait pas du dedans³³ » évoque métaphoriquement le lien rompu entre l'enveloppe corporelle et l'âme, et l'énumération des émotions – « Un étonnement qu'il aurait eu, une souffrance qu'il aurait ressentie, une colère qui lui serait survenue, une pitié qu'il aurait éprouvée, n'eussent fait qu'accroître cette hilarité des muscles³⁴ » – insiste sur le caractère irrésistible et invariable de son état, qui mène inévitablement au rire. En outre, l'épanorthose (« disons mieux³⁵ »), par laquelle le narrateur extradiégétique se corrige, renforce par gradation (« augmentaient³⁶ », « aggravaient³⁷ ») l'inéluctabilité de ce rire, accentué par toute émotion. Arthur reproduit à l'identique cette dissociation entre intérieur et extérieur : dans chaque situation, dès qu'une émotion l'envahit, elle se transforme directement en rire. Leurs rires sont donc grotesques par leur caractère antithétique : « puisqu'il pleure en dedans et rit en dehors, il subit son hilarité³⁸ ». Cette dichotomie imposée induit « un retournement du sujet contre lui-même³⁹ » et « renvoie à la douleur d'exister⁴⁰ » proprement grotesque. Comme le soutient Myriam Roman, en recourant à l'oxymore pour désigner les personnages humains et leurs destins, le grotesque instaure un contraste auquel s'applique une relation causale⁴¹ ; en l'occurrence, Gwynplaine et Arthur sont tragiques *parce que* risibles.

1.2. La fabrique du regard

Le grotesque, tel que théorisé par Kayser, se distingue par ses effets sur les spectateur·ices, que Wieland ramène à trois : le rire, le dégoût et la surprise⁴². L'abject, ou dégoût, est intrinsèquement lié à l'altérité et à ce qui est monstrueux, comme le démontre Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*⁴³. Il convient alors d'analyser les émotions contradictoires et intrinsèques au grotesque : le rire et l'horreur⁴⁴. Cette capacité à superposer éléments monstrueux et comiques constitue l'essence même

³² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 351.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, op. cit., p. 478.

³⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ M. ROMAN, « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », art. cit., p. 12.

⁴² W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 179.

⁴³ Cf. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.

⁴⁴ E. ROSEN, *Sur le grotesque.*, op. cit., p. 117.

du grotesque. Être grotesque, c'est avant tout ce qui attire le regard. Dans l'une de ses premières acceptions, le terme désignait « des ornements trop spectaculaires, qui retiennent trop manifestement l'attention.⁴⁵ », déplaçant le regard du tableau vers les ornements qui l'entourent⁴⁶. Dans nos deux œuvres, le corps grotesque se voit instrumentalisé comme objet de spectacle : le rire de Gwynplaine et celui d'Arthur deviennent un divertissement collectif qui accapare l'attention.

De fait, la déformation de Gwynplaine sert des fins comiques, aussi bien pour les nobles que pour les pauvres : « Et que faisaient-ils [les comprachicos] de ces enfants ? Des monstres. Pourquoi des monstres ? Pour rire. Le peuple a besoin de rire ; les rois aussi. Il faut aux carrefours le baladin ; il faut aux Louvres le bouffon.⁴⁷ ». Sur fond d'une antithèse entre classe haute (« rois⁴⁸ », « Louvres⁴⁹ ») et classe basse (« peuple⁵⁰ », « carrefours⁵¹ »), renforcée par les parallélismes (« il faut [...] ; il faut [...] »⁵² », « l'un [...] l'autre⁵³ »), Hugo met en exergue l'universalité de ce goût pour le difforme, transcendant le rang social. La gradation du profit, articulée par les connecteurs temporels, témoigne de cet engouement : « Grâce à cette “*great attraction*”, il y avait eu dans la pauvre escarcelle du groupe nomade pluie de liards d'abord, ensuite de gros sous, et enfin de shellings.⁵⁴ ». Cette progression illustre l'intérêt toujours croissant pour l'Homme qui rit. Un attrait comparable pour l'hors-norme se manifeste dans *Joker*, notamment lors du *Live with Murray Franklin*, qui exploite la performance ratée d'Arthur chez *Pogo's* pour en faire un spectacle comique⁵⁵. Comme l'explique la programmatrice de l'émission, Arthur suscite l'intérêt de l'audience par son rire déplacé (« *We have gotten an amazing response from our viewers.*⁵⁶ »). Cet enthousiasme se traduit également visuellement par un plan large sur la foule massée devant les studios⁵⁷. Le traitement d'Arthur comme objet de spectacle repose majoritairement sur une mise en abyme du cinéma et du dispositif médiatique : plusieurs plans le montrent filmé à travers des focales de caméras, retransmis à la télévision ou éclairé par des *spots*⁵⁸. L'ubiquité de ces dispositifs de captation participe à la mise en spectacle de sa personne. Nos deux personnages sont ainsi réduits à des bêtes de foire pour le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 79.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁵⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 59-60^e minutes.

⁵⁶ *Ibid.*, 68^e minute.

Notre traduction : « Nous avons eu des retours incroyables de nos auditeur·ices. ».

⁵⁷ Cf. Annexe 11.

⁵⁸ Cf. Annexe 12.

divertissement des spectateur·ices, une dynamique que Hugo résume par la formule « *L'exploitation des malheureux par les heureux*.⁵⁹ ».

Ce statut d'objet de spectacle trouve écho dans l'étymologie même du mot « monstre » issu du latin *monstrare*, « montrer »⁶⁰. Nos personnages ne sont donc pas seulement donnés à rire, ils sont avant tout donnés à voir. Cette monstration se déploie tout particulièrement dans *L'Homme qui rit* à travers le motif dramaturgique du retardement ou de l'obstruction du regard. Plusieurs passages du roman illustrent ce procédé : le visage de Gwynplaine est longuement dissimulé avant d'être soudainement révélé en pleine lumière. Prenons l'exemple de la pièce *Chaos vaincu*, jouée par la troupe d'Ursus : « On ne distinguait la figure d'aucun, son visage était caché par ses épais cheveux tombants.⁶¹ », puis « brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face. On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui.⁶² ». Ce voyeurisme rappelle les spectacles des *freaks*, qui désignent « ces monstres humains, l'ensemble des corps difformes ou des corps aux propriétés originales et étonnantes⁶³ », et invite à explorer le revers du rire, soit la monstruosité de nos personnages. Comme le souligne Pierre Ancet, « un monstre, du fait de son apparence, est une exception qui s'écarte *trop* de la forme de référence, [...] bien que cet excès ne soit pas quantifiable, qu'il ne s'agisse pas d'un constat objectif. La monstruosité est relative, puisqu'elle est éprouvée plus que constatée.⁶⁴ ». Nos personnages ne sont monstres qu'à travers le regard et l'effet produit sur autrui⁶⁵. Les réactions de l'audience à la vue de Gwynplaine confirment sa monstruosité repoussante : « On voyait Gwynplaine, on riait. Quand on avait ri on détournait la tête. Les femmes surtout avaient horreur. Cet homme était effroyable. [...] une fois le rire refroidi, Gwynplaine, pour une femme, était insupportable à voir et impossible à regarder.⁶⁶ ». Le lexique de l'effroi (« horreur⁶⁷ », « effroyable⁶⁸ ») et les hyperboles (« insupportable à voir et impossible à regarder⁶⁹ ») exacerbent qu'une fois le rire dissipé, c'est bien la peur et le dégoût qui s'emparent des spectateur·ices. L'effet comique n'est donc que temporaire : « son rictus jette comme un “voile tragique” qui fait que le[·la] rieur[·euse], une fois l'hilarité calmée, frémit et se détourne⁷⁰ ».

⁵⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 79.

⁶⁰ P. ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 19.

⁶¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 384.

⁶² *Ibid.*, p. 386.

⁶³ P. ANCET, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène », in *Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 148.

⁶⁴ P. ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 3.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 353.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, op. cit., p. 478.

Ce changement brusque du rire à l'horreur est également perceptible dans *Joker* : l'émotion des voyeur·euses évolue lorsqu'Arthur laisse place à sa part sombre, le Joker. D'après Kayser, la soudaineté et la surprise (également relevées par Wieland) jouent d'ailleurs un rôle crucial dans l'effet grotesque⁷¹. Cette bascule émotionnelle se produit à deux reprises dans le film. Premièrement, lors de la scène des meurtres du métro, où les cols blancs, d'abord amusés par le rire d'Arthur, le raillent et le violentent, avant que cet amusement ne cède à la peur et ne les pousse à s'enfuir⁷². Deuxièmement, lors du passage d'Arthur sur le plateau de Murray Franklin – où il demande d'ailleurs à être présenté sous le pseudonyme de Joker⁷³. Dans cette séquence, le public passe soudain du rire et des applaudissements aux huées, puis aux cris. La bande-son accompagne et amplifie ce changement d'ambiance. Un thème enjoué marque d'abord l'entrée d'Arthur sur scène, suivi d'une légère mélodie de violon lorsqu'il entame sa tirade ; s'ensuit un silence pesant, avant que des sons métalliques oppressants s'intensifient et s'accélèrent jusqu'à la réplique fatale d'Arthur. Les cris de l'audience retentissent alors instantanément (en hors-champ), à la vue du sang qui gicle de la tête du présentateur ; les invité·es se prennent dans les bras et se couvrent le visage, tandis qu'un plan en légère plongée surplombante capte les mouvements de panique de la foule⁷⁴. Par le mélange d'effroi et de fascination que suscitent nos personnages, ainsi que par le jugement que leurs actions inspirent, le regard de l'audience dénonce leur monstruosité.

L'analyse des caractéristiques corporelles de nos personnages a permis de retracer les contours de l'esthétique grotesque et d'illustrer sa polarité entre monstrueux et risible. Le grotesque se situe bien sur un continuum oscillant entre l'inquiétante étrangeté kayserienne, dictée par le choc et l'effroi, et le comique bouffon issu de la tradition bakhtinienne – rejoignant en cela la définition d'Aline Loicq : « En littérature, le grotesque est un mode comique modelant les traits de caractère jusqu'à les rendre étranges et grimaçants, et réalisant un mélange entre l'étrange (ou monstrueux), le satirique et le bouffon.⁷⁵ ». Inscrit dans cette dialectique du regard, le corps grotesque exerce « une attraction teintée de répulsion⁷⁶ » ; face à Gwynplaine ou Arthur, le rire s'impose comme premier mécanisme de réception, à la fois corporel et symbolique.

⁷¹ W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 184.

⁷² T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 30-32^e minutes.

⁷³ *Ibid.*, 96^e minute.

⁷⁴ *Ibid.*, 115^e minute.

⁷⁵ A. LOICQ, « Grotesque », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 328.

⁷⁶ Julia V. DOUTHWAITE, « L'optique narrative est/et l'optique monstrueuse : notes sur "L'Homme qui rit" de Hugo », in *Romances Notes*, vol. 33, n° 1, 1992, p. 71-79, URL : <https://www.jstor.org/proxy.bib.uclouvain.be:8888/stable/43802177>, p. 77.

2. Sur la pluralité du rire

2.1. Préambule

La multiplicité des approches théoriques du rire atteste, à elle seule, de l'impossibilité de le circonscrire à une définition unique. Ce point d'analyse ne vise donc pas à proposer une nouvelle théorisation du rire grotesque, entreprise qui dépasserait le cadre de ce travail. Il ne s'agit pas non plus d'une étude diachronique, déjà esquissée, entre autres, par Bakhtine, qui a montré comment le rire grotesque, initialement régénérateur dans la culture populaire médiévale, s'est mué en un rire plus sombre, terrible et teinté d'ironie sous l'influence du romantisme⁷⁷. Notre objectif est plus circonscrit, mais tout aussi exigeant : il s'agit de partir des œuvres elles-mêmes pour saisir le rire tel qu'il se manifeste dans notre corpus, afin d'en dégager les logiques récurrentes. La réception extradiégétique est délibérément mise de côté afin de nous concentrer sur le rire intradiégétique, celui intentionnellement mis en scène et pensé par l'auteur et le réalisateur. En ce sens, notre questionnement est double : à quel moment le rire se manifeste-t-il et quels effets produit-il sur nos personnages ? Le rire, en effet, est loin d'être univoque.

Afin de répondre à ces questions, nous mobiliserons des outils critiques issus des théories du rire de diverses disciplines – philosophie, sociologie, anthropologie, arts du spectacle... – qui permettront d'éclairer ce mécanisme complexe et polysémique sous différents angles. Notre analyse portera d'abord sur nos protagonistes en tant que sujets rieurs, puis sur le rire des spectateur·ices, faisant d'eux des objets de rire.

2.2. Sujets rieurs : étude des protagonistes

Le rire n'est jamais un acte purement volontaire : c'est une réaction corporelle à un stimulus que le sujet ne maîtrise pas toujours⁷⁸. En effet, chaque sujet est soumis à un « double déterminisme, interne et externe⁷⁹ » où les facteurs internes englobent les « éléments neurologiques, cognitifs, psychiques inconscients, tandis que les facteurs externes se rapportent aux stimuli-déclencheurs provoquant le rire⁸⁰ ». Cette dimension incontrôlable, déjà présente chez tout un chacun, atteint son paroxysme chez Gwynplaine et Arthur. Hugo décrit cette caractéristique constitutive de nos personnages comme « un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié.⁸¹ ». La fixité de ce rire l'oppose à toute spontanéité émotionnelle : Gwynplaine ne rit pas (d'ailleurs son rire est

⁷⁷ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 47-48.

⁷⁸ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo », art. cit., p. 140.

⁷⁹ Éric SMADJA, « Le rire, un exemple de la complexité humaine : une approche pluri et interdisciplinaire », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 415.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 351.

muet), mais son visage est le rire, indépendamment de tout état émotionnel. À ce sujet, le narrateur souligne la lutte contre-nature que Gwynplaine doit mener pour suspendre, ne serait-ce qu'un instant, ce rictus :

Gwynplaine avait fait sur lui cet effort qui, on s'en souvient, lui était, à la rigueur, possible. Par une concentration de volonté égale à celle qu'il faudrait pour dompter un tigre, il avait réussi à ramener pour un moment au sérieux le fatal rictus de son visage. Pour l'instant, il ne riait pas. Cela ne pouvait durer, longtemps ; les désobéissances à ce qui est notre loi, ou notre fatalité, sont courtes ; parfois l'eau de la mer résiste à la gravitation, s'enfle en trombe et fait une montagne, mais à la condition de retomber. Cette lutte était celle de Gwynplaine. Pour une minute qu'il sentait solennelle, par une prodigieuse intensité de volonté, mais pour pas beaucoup plus de temps qu'un éclair, il avait jeté sur son front le sombre voile de son âme ; il tenait en suspens son incurable rire ; de cette face qu'on lui avait sculptée, il avait retiré la joie. Il n'était plus qu'effrayant.⁸²

Le champ lexical de la volonté et de l'effort (« effort », « concentration », « volonté », dompter », « résiste », « lutte », « tenait en suspens »⁸³) donne la mesure de la persévérance nécessaire pour réprimer le rire inscrit dans sa chair. Celui-ci est redoublé d'une comparaison (« égale à celle qu'il faudrait pour dompter un tigre⁸⁴ ») qui illustre l'intensité de son combat contre son visage, tandis que l'hyperbole (« prodigieuse intensité de volonté⁸⁵ ») achève de faire de cet effort un exploit surhumain. Cette lutte aboutit à un succès étayé par une double antithèse : le visage de Gwynplaine passe de son « rictus⁸⁶ » habituel au « sérieux⁸⁷ », et l'effet sur autrui se renverse à son tour, de la « joie⁸⁸ » à l'effroi qu'il inspire désormais – n'étant « plus qu'effrayant⁸⁹ ». Le premier champ lexical que nous venons de relever entre pourtant en tension celui de la fatalité et des lois inflexibles (« fatal », « loi », « fatalité », « gravitation », « incurable »⁹⁰), suggérant que cette victoire temporaire est vouée à l'échec. Cette issue est confirmée par l'analogie établie entre l'effort humain et les lois naturelles : l'image de l'eau de mer qui « résiste à la gravitation⁹¹ » avant de « retomber⁹² » illustrant le caractère inéluctable du retour à l'état initial. Ainsi, la suspension du rictus est à la fois insurmontable et fugace. La brièveté de ce moment est d'abord marquée par la comparaison temporelle – « pas beaucoup plus de temps qu'un éclair⁹³ » –, puis renforcée par l'isotopie de l'éphémère qui traverse l'ensemble du passage (« pour un moment », « pour l'instant », « ne pourrait durer longtemps », « courtes », « une minute »⁹⁴). Alors, même si Gwynplaine parvient à reprendre possession de son visage, cette victoire n'est que provisoire : le rire, plus fort que la volonté, finit toujours par reprendre ses droits.

⁸² *Ibid.*, p. 688-689.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 688.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 689.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 688.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 689.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 689.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 688-689.

⁹¹ *Ibid.*, p. 688.

⁹² *Ibid.*, p. 689.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 688-689.

Cette même tension entre maîtrise et automatisme du rire se retrouve dans *Joker*. Le rire d'Arthur, bien qu'il ne soit pas figé sur son visage, obéit à une logique similaire de perte de contrôle face aux facteurs internes, mais se décline selon une typologie plus complexe en réaction aux facteurs externes. Trois types de rires distincts peuvent être identifiés : pathologique, normatif et authentique. Le premier, ce rire maladif dû à des troubles neurologiques et psychiatriques, est omniprésent dans le film. Il se caractérise par son caractère incontrôlable et s'avère, à l'instar de celui de Gwynplaine, extrêmement difficile, voire impossible, à réprimer. Il s'impose à Arthur dans des contextes émotionnellement intenses, comme lorsqu'il éprouve de la nervosité⁹⁵, de l'angoisse⁹⁶, de la douleur⁹⁷ ou une profonde tristesse⁹⁸. Ce mécanisme fait par ailleurs écho à ce que la critique appelle la « théorie de la décharge⁹⁹ », associant « le rire à une décharge émotionnelle survenant pour libérer un surplus de tension psychique créée par une situation générant un grand effort ou de l'anxiété par exemple : l'énergie accumulée s'écoule alors, maintenant ainsi l'équilibre psychique du rieur.¹⁰⁰ ». Ce rire se reconnaît à travers différents signes : d'une part, les tentatives de répression (lorsqu'Arthur camoufle son rire, couvre sa bouche, tente de reprendre son souffle)¹⁰¹ ; d'autre part, via les états antithétiques du personnage (les larmes se mêlant au rire, son corps se tordant de douleur pendant qu'il rit)¹⁰². Le terme « fou rire » est particulièrement pertinent ici, car Arthur devient le jouet de ce rire, pris dans ce « processus [subit] d'action-réaction¹⁰³ ». Le second, le rire normé, témoigne de sa volonté d'intégration et constitue une stratégie de « régulation sociale et culturelle¹⁰⁴ ». Cette tentative de normalisation, qui consiste à rire des mêmes choses que les autres pour se conformer aux conventions sociales, se traduit par un rire forcé, à la sonorité plus nasillarde. Malgré ses efforts pour s'intégrer, Arthur se démarque des autres, tant par l'étrangeté de la sonorité de son rire que par son décalage temporel. Sa singularité est mise en relief lorsqu'il assiste au sketch d'un humoriste chez *Pogo's* :

⁹⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 8-9^e ; 16^e ; 30-31^e minutes.

⁹⁶ *Ibid.*, 43-44^e minutes.

⁹⁷ *Ibid.*, 3-4^e ; 66^e minutes.

⁹⁸ *Ibid.*, 74-75^e minutes.

⁹⁹ Philippe GOUDARD, « Faire rire : le clown à l'œuvre », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 435.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Cf. Annexe 13.

¹⁰² Cf. Annexe 14.

¹⁰³ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans *L'Homme qui rit*, de Victor Hugo », art. cit., p. 140.

¹⁰⁴ P. GOUDARD, « Faire rire : le clown à l'œuvre », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 435.



Fig. 5 – Singularisation d'Arthur dans le public chez *Pogo's*¹⁰⁵.

Assis seul à sa table, parmi tous les couples ou groupes d'amis, il détonne par sa solitude. De plus, bien que relégué à l'arrière-plan, son visage est plus perceptible que ceux du reste du public, plongé dans une demi-obscurité, et il occupe une place centrale dans l'image. Le zoom avant progressif le fait également ressortir davantage. Il simule aussi le rire face aux plaisanteries de son collègue Randall pour se sentir inclus chez *Ha-Ha's*¹⁰⁶. Cette tentative désespérée d'appartenance s'apparente à ce que Maxime Prévost, reprenant le terme à Hugo, nomme le *rire de force* – « c'est-à-dire le rire de la victime, le rire forcé des misérables ou plus simplement le rire du peuple.¹⁰⁷ ». Le troisième, et aussi le plus rare, correspond à son rire authentique, qui se manifeste généralement face à ses propres blagues¹⁰⁸ ou, à la rigueur, face à celles de son idole, Murray¹⁰⁹. Par son goût pour le morbide et la déviance sexuelle et morale, ce rire pointe son inadaptation sociale et renvoie à l'acception du grotesque telle qu'elle apparaît à l'époque classique, désignant « des individus dotés d'une déformation morale¹¹⁰ ». Le rire d'Arthur n'est donc pas univoque ; il recouvre plusieurs états antithétiques, qui contrastent le plus souvent avec ce que le personnage ressent réellement.

Dans les deux œuvres, le rire du sujet rieur demeure « un épiphénomène du grotesque, en étant trace d'angoisse, de douleur, de corruption¹¹¹ », en ce que ces rires sont « ambigus, antithétiques ou monstrueux. Quand ils ne disent pas la bête dans l'homme, ils disent la souffrance insurmontable d'être au monde.¹¹² ». Le rire ressort ainsi, chez Arthur et chez Gwynplaine, comme une véritable fatalité à laquelle les personnages ne peuvent que se soumettre.

¹⁰⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:25:28 ; 00:25:43.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 17^e minute.

¹⁰⁷ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques.*, *op. cit.*, p. 11-46.

¹⁰⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 6^e ; 37^e ; 112-113^e minutes.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 59^e minute.

¹¹⁰ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France.*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 476.

¹¹² *Ibid.*

2.3. Objets de rire : étude du rire des spectateur·ices

L'antithèse saisissante d'Hugo, « Cela faisait des êtres dont la loi d'existence était monstrueusement simple : permission de souffrir, ordre d'amuser.¹¹³ », résume parfaitement la condition de nos personnages, à la fois sujets rieurs et objets de rire. Comme le souligne Anne Ubersfeld, « [l]e grotesque est d'abord et avant toute chose le comique, le rire, un rire à nuances extrêmement diverses¹¹⁴ ». Mais pourquoi l'audience rit-elle et en quoi ce rire est-il grotesque ? Selon la « théorie du contraste et de l'incongruité¹¹⁵ », le rire naît de « la perception imprévue d'un changement brutal entre ce qui est attendu et ce qui se présente.¹¹⁶ ». Cependant, comme l'a étayé Paul Bouissac, cette condition n'est pas suffisante : « ni l'intensité d'une surprise, ni la magnitude de la violation d'une loi, ni la soudaineté de sa réalisation ne suffisent à provoquer le rire.¹¹⁷ ». En réalité, le rire des spectateur·ices ne se déclenche qu'en réponse à des transgressions de règles d'ordre culturel¹¹⁸. Prenons l'exemple d'un·e magicien·ne faisant léviter un objet ou d'un·e pickpocket le faisant disparaître¹¹⁹. Ces tours peuvent intriguer, voire surprendre, mais ne font pas rire car ces transgressions relèvent des lois de la physique¹²⁰. À l'inverse, nos personnages grotesques transgressent des règles sociétales – bienséance, morale, convenance – ce qui explique le rire qu'ils suscitent. Ce rire résulte du « démantèlement même partiel de cet édifice sémiotique¹²¹ » que constituent les normes culturelles ; Kayser résume cet effet par « *THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD*.¹²² ».

Cette base théorique posée permet à présent d'explorer les différentes formes de rires présentes dans notre corpus. L'une des plus prégnantes est celle qui découle du « sentiment de supériorité du rieur [ou de la rieuse] sur l'objet de son hilarité.¹²³ ». Ce rire et cet éthos sont souvent déclenchés par la perception d'« infériorités physiques, intellectuelles, morales, sociales¹²⁴ ». Dans *L'Homme qui rit*, l'exemple le plus frappant provient de la noblesse. Lors du discours de Gwynplaine à la Chambre des lords, c'est la combinaison de ces quatre insuffisances qui cause l'hilarité dans l'assemblée :

¹¹³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 81.

¹¹⁴ Anne UBERSFELD, « Le Carnaval de "Cromwell" », in *Romantisme*, n° 1-2, 1971, p. 80-93, DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1971.5374>, p. 84.

¹¹⁵ P. GOUDARD, « Faire rire : le clown à l'œuvre », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 435.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Paul BOUISSAC, « Quand et pourquoi le spectateur rit-il ? », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 408.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 184.

Notre traduction : « Le grotesque c'est le monde étrangéisé. »

¹²³ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 78.

¹²⁴ P. GOUDARD, « Faire rire : le clown à l'œuvre », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 435.

Ce nouveau venu est étrange, et il a débité un tas de folies, j'en conviens, mais dans ces folies il y avait des choses vraies. C'était confus, indigeste, mal dit ; La vermine, les lions, l'apostrophe au sous-clerc, tout cela était de mauvais goût. [...] Quant à son rire, ce n'est pas sa faute. Vous avez ri de ce rire. On ne rit pas d'un malheur. Vous êtes des niais. Et des niais cruels.¹²⁵

L'intervention de Lord David Dirry-Moir – qui se trouve être le frère de Gwynplaine – constitue une défense paradoxale de ce dernier, car, tout en prenant son parti, il énumère les motifs de l'hilarité de l'assemblée. Premièrement, il souligne l'infériorité physique perçue par les pairs à travers le qualificatif « étrange¹²⁶ » et l'évocation du rire involontaire de Gwynplaine, rappelant que les lords ont « ri de ce rire¹²⁷ ». Deuxièmement, il pointe les lacunes prêtées aux facultés intellectuelles de l'orateur en décrivant son discours par l'énumération péjorative « confus, indigeste, mal dit¹²⁸ ». Troisièmement, l'aspect moral est abordé par la qualification de ses propos comme « un tas de folies¹²⁹ ». Enfin, l'infériorité sociale se manifeste par le « mauvais goût¹³⁰ » de son intervention, qui transgresse les codes de la noblesse. Cette analyse rejoint la théorie de Bergson, voyant dans le rire « une sanction sociale châtiante les inadaptations de l'individu à la vie collective.¹³¹ ». Cependant, le rire des lords peut être jugé grotesque pour deux raisons. D'une part, il est antithétique car il s'exerce à l'encontre d'une fatalité physique et contrevient ainsi à la maxime énoncée par Lord David (« On ne rit pas d'un malheur¹³² ») – cruauté de leur rire que souligne la gradation « Vous êtes des niais. Et des niais cruels¹³³ ». D'autre part, le rire des lords témoigne de leur aveuglement comme le suggère l'antithèse entre « folies¹³⁴ » et « choses vraies¹³⁵ ». En s'attardant sur le non-respect ou l'écart de la norme, ils s'avèrent incapables de discerner les vérités contenues dans le discours de Gwynplaine, ce qui les rend grotesques.

Dans *Joker*, ce sont également les classes dominantes qui se livrent à un rire condescendant à l'égard d'Arthur. Alfred et Thomas Wayne rient lorsqu'Arthur suggère qu'il pourrait être le fils de ce dernier et affichent ainsi leur mépris de classe¹³⁶. Tout comme Gwynplaine face aux lords, Arthur subit sur le plateau de Murray Franklin un rire qui sanctionne ses infériorités. D'abord, Murray souligne l'inadaptation sociale d'Arthur par une ironie cinglante lorsqu'il s'enquiert du succès de ses ambitions comiques (« *I'm just trying to make people laugh – And how's that going for you ?* »¹³⁷).

¹²⁵ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 706-707.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 706.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 707.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 706.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Marie-Claude CANOVA-GREEN, « Comique », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 135.

¹³² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 707.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 706.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 54^e ; 65^e minutes.

¹³⁷ *Ibid.*, 99^e minute.

Notre traduction : « J'essaye juste de faire rire les gens. – Et ça te réussit ? »

Ensuite, ses facultés intellectuelles sont tournées en dérision par une remarque sarcastique sur son besoin de consulter ses notes pour une simple blague (« *Okay, here's one [joke]. Knock, knock. – And you had to look that up ?* »¹³⁸). Enfin, sa déviance morale dénote alors que Murray tente de désamorcer la révélation du triple meurtre qu'il prend pour une folie destinée à une chute comique (« *[...] since I killed those three Wall Street guys. – Okay, I'm waiting for the punch line* »¹³⁹). Cette moquerie reproduit ainsi la même structure que le rire marginalisant mis par Hugo à l'écrit. On retrouve principalement ce rire 'de', dont la sociologie permet d'éclairer l'aspect ostracisant, contrairement au rire 'avec' qui inclut l'individu qui en est l'objet¹⁴⁰. Or, les seules manifestations du rire 'avec' proviennent d'enfants : d'une part, dans la scène du bus où Arthur multiplie les grimaces pour amuser un enfant¹⁴¹ ; d'autre part, à l'hôpital, lorsqu'il fait tomber maladroitement son pistolet¹⁴². Le rire qui domine notre corpus s'apparente à celui que Hugo nomme la *gaieté perverse*, un rire noir associé à la « topique du rire cruel¹⁴³ » dont les « rieur[·euses] pervers[·es]¹⁴⁴ » sont les dominant·es.

En somme, nos personnages s'avèrent de véritables figures grotesques, dénigrés et stigmatisés pour leur ridicule ou leur déviance¹⁴⁵ : le rire qu'ils suscitent « naît alors du court-circuit de deux éléments contraires¹⁴⁶ » – le terrible et le comique. Quant au public, il rit alors pour se « rassurer individuellement ou collectivement de n'être pas comme¹⁴⁷ » l'objet de son rire. *De facto*, le rire est intelligible en tant que symptôme individuel, mais révèle toute sa profondeur en tant que phénomène sociétal. L'étude du comique, c'est-à-dire de ce qui fait rire, est révélatrice des normes sociales en vigueur, autant que de ceux qui en sont exclus.

Chapitre 2 - Construction d'un rôle social : le bouffon

Comme nous l'avons vu, du corps au regard qui le juge, il n'y a qu'un pas pour provoquer le rire ou l'effroi qui marginalisent nos personnages. Dans le présent chapitre, nous postulons que cet effet grotesque contribue à une véritable métamorphose, les transformant en bouffons de cour. Le motif de l'ascension-descente, récurrent dans nos œuvres, illustre les prémices de leur altération, avant que divers procédés stylistiques, mis en scène par l'auteur et le réalisateur, n'en marquent

¹³⁸ *Ibid.*, 100^e minute.

Notre traduction : « Okay, en voilà une. Toc, toc – Et tu as dû vérifier ça ? »

¹³⁹ *Ibid.*, 101^e minute.

Notre traduction : « Depuis que j'ai tué ces trois gars de Wall Street. – Okay, j'attends la chute de la blague. »

¹⁴⁰ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans L'Homme qui rit, de Victor Hugo », *art. cit.*, p. 140.

¹⁴¹ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 8^e minute.

¹⁴² *Ibid.*, 28^e minute.

¹⁴³ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques.*, *op. cit.*, p. 293-332.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ E. ROSEN, *Sur le grotesque.*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁶ A. VAILLANT, « Introduction », in *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁷ P. GOUDARD, « Faire rire : le clown à l'œuvre », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, *op. cit.*, p. 435.

l'aboutissement : la naissance d'une autre *persona* et la redéfinition du rapport qu'entretiennent les personnages à leurs masques. Une lecture foucauldienne des systèmes d'exclusion permettra, quant à elle, d'éclairer la manière dont le rejet sociétal assigne nos personnages à cette position si singulière.

1. Métamorphose sociale

1.1. Motif de l'ascension-chute : une inversion symbolique

Le grotesque participe de ces effets d'altération, qu'ils touchent au corps – par la déformation – ou à des principes d'ordres plus généraux. La « *présomption – Verstiegenheit*¹ » constitue un type d'altération grotesque identifié par Laurent Van Eynde et qu'il définit comme une « valorisation disproportionnée de la direction de sens verticale² ». Cette notion prend tout son sens à la lumière de la thématique de l'ascension-descente, motif polysémique qui jalonne notre corpus. Dès l'ouverture de *L'Homme qui rit*, Gwynplaine est confronté à une spatialité régie par la verticalité pour parvenir jusqu'à Ursus. Cette dimension vertigineuse s'exprime lors de l'ascension de l'isthme de Portland à travers une double antithèse construite sur un parallélisme : « Il faisait déjà nuit au bas de la falaise ; il faisait encore jour en haut.³ ». En opposant simultanément les repères spatiaux (« bas », « haut »⁴) et temporels (« nuit », « jour »⁵), Hugo dépeint l'immensité de la paroi rocheuse et insiste sur la longue ascension qui attend Gwynplaine. La falaise semble en effet infinie : « Cette roche verticale n'avait pas de fin. Elle reculait devant l'enfant dans la profondeur d'en haut. À mesure que l'enfant montait, le sommet semblait monter.⁶ ». L'oxymore « profondeur d'en haut⁷ » imprègne le décor d'une atmosphère presque surnaturelle tant le paysage semble déformé et le dynamisme prêté à la roche – dont le sommet « recule⁸ » et « semble monter⁹ » devant l'enfant – accentue davantage le caractère interminable de cette ascension. Toutefois, au mouvement d'ascension succède une descente tout aussi ardue :

La pente était difficile et rude. C'était, avec moins d'âpreté pourtant, le revers de l'ascension qu'il avait faite pour sortir de la crique. Toute montée se solde par une descente. Après avoir grimpé, il dégringolait. Il sautait d'un rocher à l'autre, au risque d'une entorse, au risque d'un écroulement dans la profondeur indistincte. Pour se retenir dans les glissements de la roche et de la glace, il prenait à poignées les longues lanières des landes et des ajoncs pleins d'épines, et toutes ces pointes lui entraient dans les doigts. [...] La descente était abrupte et longue. Il en venait à bout néanmoins. Peu à peu, il approchait de l'instant où il prendrait terre sur l'isthme entrevu.¹⁰

¹ L. VAN EYNDE, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », in *Le grotesque., op. cit.*, p. 85.

² *Ibid.*

³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 130-131.

L'antithèse opposant « grimpé¹¹ » à « dégringolait¹² » souligne la brutalité de ce revirement de direction sur l'axe vertical. La dangerosité de la descente est exacerbée par l'anaphore « au risque de¹³ » et par le lexique de la lacération (« pleins d'épines », « pointes », « entraient dans les doigts »¹⁴) renforçant l'hostilité du décor. Cette dynamique d'ascension directement suivie d'une chute prédit le destin du protagoniste à travers le présent gnomique « Toute montée se solde par une descente.¹⁵ ». La première expérience de Gwynplaine devient une maxime qui régira l'ensemble de sa trajectoire, pavée de ce principe d'inversion.

En outre, le titre du troisième livre de la deuxième partie, « Commencement de la fêlure », annonce métaphoriquement, la destinée funeste du personnage, qui coïncide avec son arrivée à Londres. Peu après, Gwynplaine sera conduit de force dans les profondeurs de la cave pénale, où sa descente interminable (relatée sur une quinzaine de pages) aboutira paradoxalement à son élévation sociale :

À ses pieds, une vingtaine de marches, hautes, étroites, frustes, presque à pic, sans rampe à droite ni à gauche, sorte de crête de pierre pareille à un pan de mur biseauté en escalier, entraient et s'enfonçaient dans une cave très creuse. Elles allaient jusqu'en bas. [...] L'espèce de coupure tenant lieu de porte que la lame de fer venait de démasquer et à laquelle aboutissait l'escalier, était entaillée dans la voûte, de sorte que de cette hauteur l'œil plongeait dans la cave comme dans un puits. [...] Gwynplaine en descendant ces marches sentait on ne sait quel engloutissement de l'espérance. C'était une sorte de mort pas à pas. Chaque degré franchi plus pâissant, au bas de l'escalier.¹⁶

Le dernier escalier qu'emprunte Gwynplaine avant d'arriver dans les tréfonds de la cave pénale présente une inclinaison aussi impressionnante « presque à pic¹⁷ », « sorte de crête de pierre pareille à un pan de mur biseauté en escalier¹⁸ » que ses marches sont dangereuses, presque impraticables « hautes, étroites, frustes¹⁹ ». La cave, comparée à un puits, est aussi décrite hyperboliquement comme « très creuse » et rappelle évidemment la pente pratiquement surnaturelle de l'isthme à la « profondeur indistincte ». De surcroît, la description finale mêlant la descente progressive de Gwynplaine au lexique de la mort (« engloutissement », « mort pas à pas », « plus pâissant ») fait écho au mythe de la descente aux enfers, aussi appelée *katabasis*. La descente du héros dans un monde souterrain correspond souvent à une étape de la quête initiatique au terme de laquelle il ressort plus puissant. Cette même symbolique est à l'œuvre dans le roman hugolien, où Gwynplaine ressort finalement de la cave, anobli, passant d'histrion à lord. *L'Homme qui rit* est donc un « roman de la fausse apparence : le zénith est un nadir²⁰ », la descente est une élévation. Cette disproportion de l'axe vertical n'est pas sans effet : l'élévation excessive entraîne un égarement qui conduit tôt ou tard à la

¹¹ *Ibid.*, p. 130.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 503-508.

¹⁷ *Ibid.*, p. 503.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Pierre ALBOUY, « Rire Révolution », in V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 25.

chute²¹. Comme le souligne Pierre Albouy, le symbole du labyrinthe est déployé à trois reprises au cours du roman :

Le premier, [la prison de] Southwark, « correspond à l'*anankè* des lois » ; Gwynplaine en sort pour connaître une nouvelle naissance, en devenant lord Clancharlie ; mais il subit alors la tentation de l'orgueil. Dans le palais de Corleone-lodge, explicitement qualifié de labyrinthe par Hugo, il affronte la tentation de la chair quand il est mis en présence de Josiane presque nue. Enfin, le troisième labyrinthe, la Chambre des lords, le voit lutter contre l'*anankè* sociale et l'hydre Parlement. Gwynplaine échoue dans cette lutte.²²

Le dédale symbolise alors, pour le protagoniste, l'égarement, c'est-à-dire la perte de ses repères, qu'ils soient spatiaux, sociaux ou identitaires. Ainsi, l'ascension sociale de Gwynplaine est en réalité une chute déguisée. Comme nous tâcherons de le démontrer, le personnage passe de saltimbanque à bouffon de cour : « celui-ci divertit le peuple, celui-là l'élite²³ ». Il demeure un objet de spectacle dont seul le public change.

Plusieurs des éléments symboliques présents dans *L'Homme qui rit* bénéficient d'une transposition saisissante dans *Joker*. D'abord, la fêlure annoncée par Hugo est également mise en scène à l'écran par Todd Phillips comme l'amorce de la rupture identitaire d'Arthur. Dans la scène où il brise d'un coup de tête la vitre d'une cabine téléphonique après avoir été viré de son travail, le plan rapproché sur la vitre fissurée est symbolique²⁴. Il renvoie métaphoriquement à l'ébrèchement de son masque social, sa *persona* en tant qu'Arthur et ce qui serait son vrai Soi, le Joker. Cette thématique du contraste entre l'apparence sociale (le masque) et le vrai Soi (son visage) se profile notamment dans *La maschera e il volto* de Chiarelli que Kayser définit comme le premier drame grotesque²⁵. Cette cassure survient en effet juste avant la séquence des tueries du métro et préfigure la naissance du Joker, lorsqu'Arthur cède à ses pulsions meurtrières. En outre, la symbolique de l'ascension-chute parvient à l'écran à travers plusieurs plans emblématiques du film, montrant Arthur gravissant péniblement l'escalier situé en bas de son immeuble :

²¹ L. VAN EYNDE, « L'esthétique du grotesque et l'institution imaginaire de la société », in *Le grotesque*, op. cit., p. 85.

²² P. ALBOUY, « Rire Révolution », in V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 12.

²³ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques*, op. cit., p. 293-332.

²⁴ Cf. Annexe 15.

²⁵ W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 135.



Fig. 6 – Arthur montant péniblement les marches : échec de l'intégration, moralité²⁶.

Similairement aux figures de style employées par Hugo, la contre-plongée de Phillips accentue la verticalité de l'escalier, tandis que le langage corporel d'Arthur (tête baissée, bras ballants) traduit la pénibilité de l'ascension, sa tâche de Sisyphe²⁷. L'ascension symbolise ici l'effort quotidien du personnage pour s'intégrer socialement²⁸ et, plus généralement, une forme d'élévation morale. De même que dans *L'Homme qui rit*, la signification du mouvement est inversée : si l'ascension est traditionnellement associée au progrès et à la réussite, la montée pénible dépeint ici l'échec à s'intégrer et à se normaliser²⁹. Les tonalités sombres et la nuit prenant le pas sur le jour étayent également l'état mental d'Arthur, maussade et dépit. À l'inverse, la descente des marches prend une tonalité joyeuse et correspond aux moments où Arthur ne combat plus sa folie et ne se soucie désormais plus du regard d'autrui³⁰ :



Fig. 7 – Arthur dévalant joyeusement l'escalier : rejet des dictats sociétaux, immoralité³¹.

Cette séquence filmée en plongée montre Arthur dévaler allègrement l'escalier, s'arrêter pour vandaliser un panneau signalant la présence d'une caméra de surveillance, avant de poursuivre sa

²⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:09:57 ; 00:19:13.

²⁷ Jaime SEGURA SAN MICHEL, « An Outcast's Identity Is No Joke: the Myth of Sisyphus in *Joker* », in *HyperCultura*, vol. 9, 2020, p. 1-14, URL : <http://litere.hyperion.ro/hypercultura/wp-content/uploads/2021/08/Jaime-Segura-San-Miguel.pdf>, p. 6.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Mohammadreza Hassanzadeh JAVANIAN et Farzan RAHMANI, « Killing Joke: A Study of the Carnavalesque Discourse in Todd Phillips' *Joker* », in *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, vol. 16, n° 3, 2021, p. 39-56, DOI : <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457349985>, p. 49.

³⁰ *Ibid.*

³¹ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:38:00 ; 00:38:10.

descente jusqu'à la porte de sortie. Cet acte de vandalisme revêt un double sens : d'une part, il exprime qu'il ne porte plus d'importance au regard d'autrui en taguant malgré la présence d'une caméra. D'autre part, en subvertissant le sens du panneau (de « *Don't forget to smile !* » à « *Don't smile* »³²), il rejette le sourire, métaphoriquement le masque social imposé par la société. Cette descente, qui devrait symboliser l'échec (de sa normalisation), est au contraire dépeinte comme positive et heureuse. La gestuelle et les pas de danse d'Arthur, ainsi que la lumière jaillissant de la porte, corroborent l'acceptation de sa véritable personnalité et, du même coup, sa descente vers l'immoralité. Un seul mouvement de descente échappe toutefois à cette logique d'inversion. Lorsqu'Arthur vole le dossier psychiatrique de sa mère et apprend qu'il a été adopté et violenté, il descend en trombe l'escalier de secours de l'hôpital psychiatrique d'Arkham³³. Cette descente-là symbolise sa chute, l'effondrement de son monde et la perte de tous ses repères identitaires. Après avoir été au fond du gouffre, il n'a plus d'attaches à son ancienne *persona* et cède définitivement la place au Joker.

Ainsi, ce mouvement d'ascension-descente et l'inversion de son sens traditionnel mettent en évidence la métamorphose progressive de nos deux personnages. Dans le roman hugolien, il traduit la transfiguration de Gwynplaine en Fermain Clancharlie, de l'histrion au bouffon-lord. Dans le film de Todd Phillips, ce motif soutient l'effacement d'Arthur au profit du Joker.

1.2. Réveil du double grimaçant

Comme nous l'avons vu, cette métamorphose aboutit à l'émergence d'une autre *persona*, un « double grimaçant³⁴ » que différents procédés esthétiques mettent en œuvre tant dans le roman que dans le film. Dans ce passage, Victor Hugo orchestre l'achèvement de la métamorphose à travers la métaphore filée du réveil, symbolisant la renaissance du personnage :

« Ah ça, cria Gwynplaine, réveillez-moi ! » Et il se dressa debout, tout pâle. « Je viens vous réveiller en effet », dit une voix qu'on n'avait pas encore entendue. [...] « Oui, dit-il, je viens vous réveiller. Depuis vingt-cinq ans, vous dormez. Vous faites un songe, et il faut en sortir. Vous vous croyez Gwynplaine, vous êtes Clancharlie. Vous vous croyez du peuple, vous êtes de la seigneurie. Vous vous croyez au dernier rang, vous êtes au premier. Vous vous croyez histrion, vous êtes sénateur. Vous vous croyez pauvre, vous êtes opulent. Vous vous croyez petit, vous êtes grand. Réveillez-vous, mylord !³⁵ »

La tirade de Barkilphedro extirpe Gwynplaine de son sommeil, métaphoriquement de son ignorance, et le confronte à son nouveau statut de lord. Cette transition est structurée par un parallélisme et une anaphore lancinante (« Vous vous croyez [...], vous êtes³⁶ »), dont le rythme binaire martèle le

³² *Ibid.*, 38^e minute.

Notre traduction : « N'oubliez pas de sourire ! » ; « Ne souriez pas ! ».

³³ Cf. Annexe 16.

³⁴ Nous empruntons cette appellation au titre d'un des chapitres de Jean Starobinski.

J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 5.

³⁵ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 528-529.

³⁶ *Ibid.*

changement identitaire de Gwynplaine. Le discours est dominé par une série d'antithèses frappantes, opposant point par point l'illusion de son ancienne condition (« Gwynplaine », « peuple », « dernier rang », « histrion », « pauvre », « petit »³⁷) à la réalité de son statut actuel (« Clancharlie », « seigneurie », « premier », « sénateur », « opulent », « grand »³⁸), et scellant l'émergence de Lord Fermain Clancharlie. En complément de la métaphore du réveil, se déploie celle de l'immersion, qui illustre le choc de la métamorphose : « Il faut du temps pour revenir à la surface. Gwynplaine avait été jeté au fond de la stupéfaction. On ne prend pas tout de suite pied dans l'inconnu.³⁹ ». Le lexique de l'abîme traduit le vertige du personnage face à sa nouvelle identité, sa stupéfaction se trouvant figurée par une profondeur tangible faisant écho à la perte de ses repères. L'ambivalence sémantique de cette profondeur évoque en outre l'élément aquatique : le « fond⁴⁰ » suggère les fonds marins et « la surface⁴¹ » celle de l'eau. Cette symbolique de l'eau évoque le retour à la position fœtale et, par conséquent, la naissance, tout en laissant transparaître la menace d'une noyade sous-jacente face à la brutalité de cette ascension sociale.

Par ailleurs, l'accès à la noblesse déclenche un bouleversement identitaire qui transparaît également dans le rapport du personnage à sa propre image. Ce rapport au reflet rappelle évidemment la théorie lacanienne du stade du miroir qui définit « l'identification au reflet comme un stade essentiel de l'émergence du sujet⁴² ». Or, bien que le spéculaire n'occupe pas une place centrale dans le roman de Hugo, la rencontre de Gwynplaine avec son reflet survient précisément au château de Corleone-lodge, où le personnage, égaré – figurativement et littéralement – dans un dédale de couloirs, ne se reconnaît pas immédiatement face au miroir : « Par moments il croyait voir quelqu'un venir à lui. Ce n'était personne. C'était lui, dans une glace, en habit de seigneur. C'était lui, invraisemblable. Il se reconnaissait, mais pas tout de suite.⁴³ ». L'usage de l'antithèse entre « quelqu'un⁴⁴ » et « personne⁴⁵ » traduit « l'échec de l'objectivation de soi⁴⁶ », tandis que l'anaphore « C'était lui⁴⁷ » souligne la désorientation de Gwynplaine, qui peine à se convaincre qu'il s'agit bien de son reflet. Cette aliénation s'avère grotesque dans la mesure où elle « refuse la logique du reflet – cette identification à la représentation –⁴⁸ ». Ce qui s'apparente, en surface, à une ascension sociale est vécu comme une chute intérieure : le sujet ne parvient plus à s'identifier à cette image de seigneur

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 529.

³⁹ *Ibid.*, p. 546.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque.*, op. cit., p. 37.

⁴³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 606.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque.*, op. cit., p. 37.

⁴⁷ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 606.

⁴⁸ I. OST, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », in *Le grotesque.*, op. cit., p. 37.

qu'il juge « invraisemblable⁴⁹ ». La nouvelle identité de Gwynplaine s'avère aliénante et subie, et l'inversion des signes s'esquisse à nouveau, où l'ascension devient la chute, à travers l'antithèse frappante « Monte ! avait signifié : Descends !⁵⁰ ». De même, la naissance (le réveil) implique la mort (l'évanouissement) : « “Qui entre dans la transfiguration a derrière lui un évanouissement. Mylord, Gwynplaine est mort. Comprenez-vous ?”⁵¹ ».

Dans *Joker*, le rapport au spéculaire est bien plus prégnant : « [c]inématographiquement, le Joker apparaît d'ailleurs souvent dans des miroirs, focales de caméra, écrans de télévision ou chorégraphies esthétiques dignes du music-hall : un double maléfique d'Arthur Fleck.⁵² ». L'ubiquité des scènes de miroirs peut également se lire à la lumière de la théorie de Lacan : la confrontation au reflet participe à son processus d'individuation. Chaque fois qu'Arthur se prépare devant la glace pour ses performances, il avance dans son processus d'identification et travaille à comprendre qui il est⁵³. Une des scènes les plus marquantes pour illustrer la prise de conscience ou l'objectivation de son identité est celle de sa danse – qu'on pourrait qualifier de macabre – qui survient après son triple homicide :



Fig. 8 – Métamorphose par la danse et l'identification au reflet⁵⁴.

Baignée d'une lumière bleutée et empreinte d'une atmosphère presque humide, cette séquence rappelle le motif de l'eau et de la renaissance identifié dans le roman hugolien. Sa danse mélancolique aux gestes sereins, accompagnée de son thème musical sur fond de néons dont la lumière vacille, marque la transformation du personnage en son double grimaçant, la *persona* du Joker. Le contraste saisissant avec la violence de la scène précédente traduit un tournant dans sa personnalité : son calme inapproprié corrobore à la fois sa perte d'empathie et sa bascule dans l'immoralité⁵⁵. La pose finale, triomphante, vient sceller la reconnaissance de son existence et consacrer la réussite de son identification au reflet. Cette prise de conscience trouve un écho lors de l'entretien avec l'assistante

⁴⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 606.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 729.

⁵¹ *Ibid.*, p. 552.

⁵² N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », art. cit., p. 105-106.

⁵³ J. SEGURA SAN MICHEL, « An Outcast's Identity Is No Joke: the Myth of Sisyphus in Joker », art. cit., p. 8.

⁵⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:35:37 ; 00:36:11.

⁵⁵ T.-E. GRAPĂ, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the Joker's Cultural Politics », art. cit., p. 65.

sociale, lorsqu'Arthur déclare : « *Until a while ago, it was like nobody ever saw me. Even I didn't know if I really existed. [...] I said, for my whole life, I didn't know if I even really existed. But I do. And people are starting to notice.*⁵⁶ ». Ce passage de l'invisibilité sociale à une reconnaissance paradoxale, puisque celle-ci naît de ses crimes, atteste d'une transition décisive : le regard d'autrui vient confirmer la réalité de sa propre existence, dont il doutait jusqu'alors, et lui permet de s'affirmer en tant que sujet. Par ailleurs, l'évolution du motif du masque témoigne, à son tour, du parachèvement de sa *persona* en trois phases distinctes. Dans un premier temps, le masque n'est que la manifestation involontaire de son rire incontrôlable, matérialisée par son maquillage ; c'est un masque subi. Dans un second temps, le masque devient revendiqué : ce changement de paradigme se donne à voir lorsqu'Arthur imite le portrait du clown féroce paru à la une des journaux⁵⁷, puis emprunte le masque d'un manifestant. Il opère ainsi une réappropriation assumée de ce masque associé aux individus marginaux de Gotham⁵⁸. La troisième et dernière phase correspond au rejet du masque social, mis en scène par un zoom avant sur le geste d'Arthur retirant son masque pour la dernière fois, avant de s'incarner pleinement dans son double, le Joker⁵⁹.

Ce tournant narratif marque un renversement du rapport des personnages au masque. Cette divergence s'articule autour d'une polarisation à l'égard du masque que Philippe Hamon résume en deux attitudes : l'iconophobie et l'iconophilie⁶⁰. La première cherche à « “arracher les masques” pour “dévoiler la vérité” et mettre à jour ce que cache la société ou ce que dissimule la personne⁶¹ », alors que la seconde s'attache à la célébration « des seules surfaces, des seules apparences, et des images offertes aux regards⁶² ». Hugo maintient son personnage dans le versant iconophobe, Gwynplaine demeure prisonnier de son masque de rire, une surface grotesque sous laquelle se dissimule la vérité d'une âme sublime. *A contrario*, Arthur se réapproprie son image en rejetant le masque social qui lui était imposé, pour peindre volontairement celui du Joker comme identité assumée ; il passe alors du versant iconophobe à l'iconophile. Ce processus de libération trouve sa formule dans le slogan « *put on a happy face* » (écrit sur le miroir de sa loge)⁶³, qui cristallise l'aboutissement de son vrai Soi. Cette métamorphose est soulignée par l'évolution visuelle et symbolique du motif du masque :

⁵⁶ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 40-41^e minutes.

Notre traduction : « Avant il y a quelque temps, c'était comme si personne ne me voyait. Même moi je ne savais pas si j'existais réellement. [...] J'ai dit, que durant ma vie entière, je ne savais pas si j'existais vraiment. Mais j'existe. Et les gens commencent à le remarquer. ».

⁵⁷ Cf. Annexe 17.

⁵⁸ J. SEGURA SAN MICHEL, « An Outcast's Identity Is No Joke: the Myth of Sisyphus in Joker », in *art. cit.*, p. 10.

⁵⁹ Cf. Annexe 18.

⁶⁰ P. HAMON, *Imageries.*, *op. cit.*, p. 197.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 95-96^e minutes.



Fig. 9 – Évolution du motif du masque⁶⁴.

Dans la scène de l'avènement de sa *persona*, le maquillage initial, net et opaque, contraste avec celui de son apparition finale face aux révolté·es. De plus, à la fin du film, le masque se fond de plus en plus avec son visage : le maquillage estompé, dégoulinant, se mêle à son propre sang pour dessiner son rictus emblématique – signe que le masque ne fait alors plus qu'un avec lui.

In fine, cette analyse de la métamorphose identitaire met en exergue une divergence fondamentale entre les deux protagonistes, éclairant déjà les dénouements respectifs des œuvres. Chez Victor Hugo, l'accession de Gwynplaine au rang de Lord Clancharlie s'apparente à une chute intérieure. Sa métamorphose est vécue comme un choc brutal : prisonnier de son rictus et de son statut social imposé, il subit l'aliénation de son propre double. À l'inverse, chez Todd Phillips, la confrontation au miroir et la construction du masque participent d'un processus d'individuation salvateur. Le masque du Joker devient une identité revendiquée et assumée, qui permet à Arthur de s'extirper de l'invisibilité sociale. La dynamique de métamorphose se résume ainsi à une opposition structurante : d'un côté, une aliénation subie qui efface Gwynplaine derrière une figure grotesque ; de l'autre, une révélation consentie qui, chez Arthur, symbolise un acte de libération et d'affirmation de soi.

2. Marginalité du bouffon : une étude foucaldienne de la folie

Après la démonstration de la métamorphose de nos personnages, il convient d'analyser comment leur statut social évolue avec leurs nouvelles identités. Dans son étude ethnologique de la folie, Michel Foucault avance que toute société, en instaurant ses règles, produit nécessairement son propre système d'exclusion : chaque collectivité comporte une marge composée d'individus qui échappent à ses normes⁶⁵. Il théorise ainsi quatre systèmes d'exclusion – le travail, la famille, le discours et le jeu – et soutient que les individus simultanément exclus de ces quatre systèmes correspondent à ce que l'on appelle communément les fous⁶⁶. En l'occurrence, cette grille de lecture s'avère pertinente

⁶⁴ *Ibid.*, Timecodes : 01:30:32 ; 01:51:55.

⁶⁵ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits*, t. 3, *op. cit.*, p. 482.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 484.

pour éclairer les liens que nos deux personnages entretiennent avec la figure du bouffon. Foucault rappelle en effet qu'au Moyen Âge, le fou bénéficiait d'un statut particulier au sein de la société, en se voyant accorder une liberté de parole exceptionnelle qui lui permettait d'énoncer « un certain nombre de choses qui ne pouvaient pas être dites normalement par un individu qui aurait occupé un statut normal dans la société⁶⁷ ». Cette parole marginale fait ainsi du bouffon une figure structurellement proche du fou, tout en lui permettant d'échapper à une exclusion stricte du discours. Précisons à présent en quoi ce statut caractérise nos deux protagonistes.

2.1. Exclusion du travail

Dans les deux œuvres, les protagonistes bénéficient d'une insertion singulière dans la sphère du travail. Chez Gwynplaine, la difformité agit comme le moteur paradoxal de son entrée dans « le circuit de la production économique⁶⁸ » en lui permettant d'exercer en tant que bateleur de foire : « Et il triomphait de la misère. Comment ? par sa difformité. Par sa difformité, il était utile, secourable, victorieux, grand. Il n'avait qu'à se montrer, et l'argent venait. Il était le maître des foules ; il se constatait le souverain des populations.⁶⁹ ». Ce paradoxe du stigmatisme comme gagne-pain est mis en exergue par l'antithèse entre le champ lexical du malheur (« misère », « difformité »⁷⁰) et celui de la réussite (« triomphait », « victorieux »⁷¹). La fonction vitale de ce stigmatisme est en outre soulignée par l'usage de l'anadiplose (« par sa difformité. Par sa difformité [...] »⁷²). Cette valorisation de l'apparence hors norme est confirmée par l'énumération ascendante des qualités de Gwynplaine – « utile, secourable, victorieux, grand⁷³ » – exacerbant comment sa difformité se mue en force. De plus, l'expolition finale « Il était le maître des foules ; il se constatait le souverain des populations⁷⁴ » souligne l'emprise totale qu'il exerce sur son public et achève de transformer son apparence en source de profit. Toutefois, Gwynplaine se caractérise également comme un « marginal du point de vue géographique⁷⁵ », en raison de son habitation mouvante : la cahute roulante d'Ursus, qui permet au groupe de circuler de ville en ville. La trajectoire de Gwynplaine change radicalement lors de son accession au rang de lord : en perdant son statut de saltimbanque, il se trouve, en un sens, exempté de tout travail du fait de sa condition aristocratique. Il possède désormais un pied-à-terre grâce à l'acquisition du château de Corleone-lodge. De même, Arthur est employé au sein d'une agence de clowns, travail qui atteste de son échec à atteindre le standard de dignité humaine – conformément à

⁶⁷ *Ibid.*, p. 488.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 483.

⁶⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 391.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits.*, t. 3, *op. cit.*, p. 485.

la définition du statut du bouffon proposée par Welsford⁷⁶. Plus tard, la perte de cet emploi constitue pour lui le premier effet de marginalisation dont il est victime, précipitant sa bascule identitaire vers le Joker⁷⁷.

2.2.Exclusion de la famille

En ce qui concerne la marginalité par rapport à la famille ou à « la reproduction de la société⁷⁸ », Gwynplaine subit initialement une exclusion du système familial au sein du groupe des comprachicos. Le chiasme « dans ce groupe qui l'abandonnait, rien ne l'aimait, et il n'aimait rien.⁷⁹ » exacerbe l'exclusion affective de ce dernier, sans famille ni parents. Sa rencontre ultérieure avec Ursus et Dea lui permet de former une famille et de connaître l'amour. L'amour de Dea permet une véritable transcendance du personnage : « Gwynplaine n'était plus difforme, étant aimé ; une rose demandait la chenille en mariage, sentant dans cette chenille le papillon divin ; Gwynplaine, le rejeté, était choisi.⁸⁰ ». La métaphore filée associant Dea à la « rose⁸¹ » et Gwynplaine à une « chenille⁸² » recelant un « papillon divin⁸³ » suggère que la cécité de Dea lui permet de percevoir la beauté intérieure de Gwynplaine, le libérant ainsi symboliquement de sa difformité. De même, l'antithèse entre « rejeté⁸⁴ » et « choisi⁸⁵ » met en évidence l'intégration du personnage. Toutefois, l'ascension sociale en lord, loin de marquer la fin de sa marginalité, inaugure un rejet violent :

Hélas ! il avait exagéré l'espérance jusqu'à croire en cette chose éclatante et obscure, la société. Lui qui était dehors, il y était rentré. La société lui avait tout de suite, d'emblée, à la fois, fait ses trois offres et donné ses trois dons, le mariage, la famille, la caste. Le mariage ? il avait vu sur le seuil la prostitution. La famille ? son frère l'avait souffleté, et l'attendait le lendemain, l'épée à la main. La caste ? elle venait de lui éclater de rire à la face, à lui patricien, à lui misérable.⁸⁶

L'oxymore « cette chose éclatante et obscure⁸⁷ » souligne la duplicité de la société, dépeinte allégoriquement tel un génie accordant trois vœux se transformant en pièges. L'extrait repose en effet sur l'épanode des termes « le mariage, la famille, la caste⁸⁸ », où chaque concept est repris sous la forme d'une interrogation rhétorique puis associé à une forme de dégradation ou de violence, à savoir : la prostitution, le fratricide et le mépris de classe. Tout concourt ainsi à démontrer qu'en

⁷⁶ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques.*, op. cit., p. 121-153.

⁷⁷ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 28-29^e minutes.

⁷⁸ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits.*, t. 3, op. cit., p. 483.

⁷⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 107.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 364.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 729.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

accédant à la noblesse, Gwynplaine se trouve exclu du champ familial et, plus largement, de la société officielle.

Arthur connaît, de manière similaire, une exclusion familiale progressive. Il grandit dans un foyer monoparental, seul avec sa mère, ce qui le pousse à chercher une figure paternelle absente de ce tableau familial. Ce désir du père s'exprime à travers ses hallucinations. Lors d'un de ces métarécits (selon la terminologie de Genette, « récit qui est le fait d'un narrateur visualisé⁸⁹ »), son idole Murray Franklin lui confie avec tendresse : « *You see all this, the lights, the show, the audience, all that stuff? I'd give it all up in a heartbeat to have a kid like you* »⁹⁰. Après avoir lu la lettre adressée par sa mère à son supposé amant, Thomas Wayne, Arthur croit avoir trouvé son père biologique et tente de le rencontrer à plusieurs reprises. Le comédien et l'homme d'affaires finissent, l'un comme l'autre, par le rejeter. Ce rejet de figures paternelles va de pair avec celui de la culture officielle, représentée par Murray – garant de la comédie –, et par Thomas Wayne, incarnant le système capitaliste⁹¹. Par ailleurs, la découverte du dossier médical de sa mère précipite sa chute et conduit au meurtre de sa mère⁹². Arthur s'exclut alors définitivement du système familial. Sur le plan amoureux, le fantasme d'une relation avec sa voisine de palier⁹³ traduit également son désir d'un soutien affectif et met en lumière son incapacité à relationner. Son journal comporte également des coupures d'images pornographiques, attestant d'un « dérèglement du comportement sexuel⁹⁴ », ce qui constitue un signe supplémentaire de son exclusion du système familial.

2.3.Exclusion du discours

En outre, leur rapport au discours évolue après leur métamorphose. Leur parole est d'abord « plus vaine et plus vide⁹⁵ » et, à ce titre, « n'est pas reçue de la même façon que n'importe qui⁹⁶ ». Dans *L'Homme qui rit*, comme le souligne Pierre Albouy, « le thème de la parole, du langage est, en effet, fondamental⁹⁷ ». Plus précisément, l'absence de droit à la parole, d'une part, et la parole inentendue, d'autre part, sont deux motifs qui traversent l'ensemble du roman. Le premier se manifeste à travers le personnage du wapentake : « L'individu sur lequel venait se poser l'iron-weapon n'avait d'autre droit que le droit d'obéir. Nulle réplique à cet ordre muet.⁹⁸ ». Les oxymores frappants « droit

⁸⁹ A. GAUDREULT et F. JOST, *Le récit cinématographique.*, op. cit., p. 68.

⁹⁰ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 14-15^e minutes.

Notre traduction : « Tu vois tout ça, les lumières, le show, le public, toutes ces choses ? Je abandonnerai tout sans hésiter pour avoir un enfant comme toi. »

⁹¹ M. H. JAVANIAN et F. RAHMANI, « Killing Joke: A Study of the Carnavalesque Discourse in Todd Phillips' *Joker* », art. cit., p. 51.

⁹² T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 80-81^e minutes.

⁹³ *Ibid.*, 36^e minute.

⁹⁴ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits.*, t. 3, op. cit., p. 487.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 483.

⁹⁷ P. ALBOUY, « Rire Révolution », in V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 25.

⁹⁸ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 480.

d'obéir⁹⁹ » et « ordre muet¹⁰⁰ » illustrent parfaitement les « prises de corps silencieuses¹⁰¹ », en figurant l'annulation de toute possibilité de réponse de la part de l'autorité qui s'exerce. Le second, celui d'une parole vaine, est mis en scène à travers la réception du spectacle d'Ursus, intitulé *Chaos vaincu*. Bien que Gwynplaine puisse s'adresser au public, le message pensé par Ursus n'atteint pas l'audience : « Du reste l'effet de gaieté, dû au rictus imprévu et stupéfiant de Gwynplaine, n'était évidemment pas voulu par Ursus. Il eût préféré plus de sourire et moins de rire, et une admiration plus littéraire.¹⁰² ». L'antithèse, soutenue par un parallélisme « plus de sourire et moins de rire¹⁰³ », souligne l'écart entre l'effet recherché et celui obtenu. Une autre tribune s'offre ensuite à Gwynplaine lorsqu'il passe de la scène de foire à la Chambre des lords ; mais son nouveau statut social ne suffit pas à légitimer sa voix : « Aussi ils le rejetaient. Entrer parmi eux ? Être accepté ? Jamais. L'obstacle qu'il avait sur la face était affreux, mais l'obstacle qu'il avait dans les idées était plus insurmontable encore. Sa parole avait paru plus difforme que sa figure.¹⁰⁴ ». À travers une gradation doublée d'une antithèse, Hugo démontre que le rejet des lords procède moins de la difformité de Gwynplaine que du contenu subversif de son discours. La comparaison finale renforce le postulat que son discours outre davantage que son physique.

Arthur expérimente un rejet analogue, au point qu'il se sent la plupart du temps invisible ; dans les rares situations où il tente de se faire entendre, il n'est pas vraiment écouté. Sa séance avec l'assistance sociale en offre une illustration frappante : « *You don't listen do you ? I don't think you ever really hear me. You just ask the same questions every week. [...] All I have are negative thoughts, but you don't listen anyway.* »¹⁰⁵. La gradation descendante, passant du verbe « *listen* » à « *hear* », exprime en anglais une nuance significative : au-delà de ne pas être écouté (c'est-à-dire que son message n'est pas compris), il a le sentiment de ne pas être entendu (au sens plus élémentaire de la perception sonore). De la même manière, son employeur refuse de croire à sa justification lorsqu'il perd sa pancarte publicitaire au début du film (« *For a sign ? It's bullshit. It doesn't make sense, just give him the sign back.* »¹⁰⁶), tout comme son explication concernant le pistolet découvert sur lui est directement récusée (« *That's bullshit ! Bullshit ! What kind of clown carries a fucking gun ?* »¹⁰⁷).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 500.

¹⁰² *Ibid.*, p. 388.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 727.

¹⁰⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 40-41^e minutes.

Notre traduction : « Vous n'écoutez pas, n'est-ce pas ? Je ne crois pas que vous ne m'ayez jamais entendu. Vous ne posez que les mêmes questions chaque semaine. [...] Je n'ai que des pensées négatives, mais vous n'écoutez quand même pas. »

¹⁰⁶ *Ibid.*, 17-18^e minutes.

Notre traduction : « Pour une pancarte ? Ce sont des conneries. Ça ne fait aucun sens, rend-lui la pancarte. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, 28-29^e minutes.

Notre traduction : « Ce sont des conneries ! N'importe quoi ! Quelle sorte de clown se balade avec un putain de flingue ? »

Dans les deux cas, sa parole est d'emblée disqualifiée, jugée mensongère et vaine. Ce n'est que lors de son invitation sur le plateau du *Live with Murray Franklin*, comme Gwynplaine accédant à la Chambre des Lords, qu'il se voit offrir une tribune où sa parole peut être entendue et médiatisée. À travers leurs nouvelles identités, Gwynplaine et Arthur bénéficient – à l'instar de la figure du bouffon – d'un espace de parole jusqu'alors inaccessible. Seule diffère la réception de ces prises de parole, qui détermine en définitive le succès ou l'échec de leurs tirades respectives à faire entendre leurs vérités.

2.4.Exclusion du jeu

Enfin, l'exclusion par rapport au jeu renvoie aux individus placés hors-jeu du fait de leur situation particulière¹⁰⁸. L'étude des particularités corporelles de nos personnages a permis d'établir qu'ils sont victimes d'un jeu social qui les dépasse. Leurs stigmates les réduisent, malgré eux, au rang d'objets de spectacle : ils sont exposés au regard d'autrui sans avoir prise sur les règles qui déterminent leur réception. Ils sont donc condamnés à n'être qu'applaudis ou hués, à susciter le rire ou l'effroi. Hugo exacerbe cette dynamique à travers le contraste des réactions suscitées par Gwynplaine, selon qu'il se trouve face au peuple ou face à l'aristocratie :

Tout est selon le milieu. Ce qui était triomphe à la Green-Box était chute et catastrophe à la chambre des lords. L'applaudissement là-bas était ici imprécation. Il sentait quelque chose comme le revers de son masque. D'un côté de ce masque, il y avait la sympathie du peuple acceptant Gwynplaine, de l'autre la haine des grands rejetant lord Fernain Clancharlie. D'un côté l'attraction, de l'autre la répulsion, toutes deux le ramenant vers l'ombre.¹⁰⁹

L'antithèse domine ce passage et se trouve renforcée par des parallélismes de construction, soulignant la divergence radicale entre les deux milieux sociaux (« triomphe », « applaudissement », « sympathie du peuple », « acceptant », « attraction », s'opposent à « chute et catastrophe », « imprécation », « haine des grands », « rejetant », « répulsion »¹¹⁰). Arthur subit une exclusion du jeu comparable, qui se manifeste sur deux plans. D'une part, son rire présente deux versants : dans la vie quotidienne, il suscite répulsion et haine ; mais dès qu'il devient, malgré lui, objet de spectacle, il provoque attraction et hilarité. D'autre part, cette même ambivalence s'observe dans les réactions divergentes que provoque son crime. Il est acclamé par les citoyen·nes précaires de Gotham, qui voient en lui un symbole de révolte ; il est, à l'inverse, méprisé et humilié par la frange dominante, pour qui il n'incarne que le chaos.

En somme, en accédant au rôle social de clown ou de bouffon, le personnage se trouve ainsi « dépossédé de tout, son statut social, sa vie familiale, son nom.¹¹¹ ». Le passage de saltimbanque à

¹⁰⁸ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits*, t. 3, *op. cit.*, p. 484.

¹⁰⁹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 703-704.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Marion POIRSON-DECHONNE, « Larmes de clown », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, *op. cit.*, p. 371.

lord marque pour Gwynplaine à la fois la transformation de sa condition et son exclusion, lui permettant d'utiliser son pouvoir pour exprimer son désaccord avec les pairs d'Angleterre, faisant de lui un véritable bouffon de cour. La transformation d'Arthur, quant à elle, peut être résumée en deux mouvements. Le premier correspond à sa tentative d'appartenir à la culture officielle, qui se solde par un échec et scelle sa marginalisation¹¹². La seconde phase consiste en la destruction de cette même culture qui l'a rejeté¹¹³ et coïncide avec l'avènement de sa *persona* de Joker. La folie revêt ainsi une dimension différente du grotesque populaire tel que le conçoit Bakhtine, chez qui « la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la "vérité" officielle.¹¹⁴ ». L'exclusion de nos personnages relève davantage de ce que Maxime Prévost théorise comme le grotesque romantique, où la folie « acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu.¹¹⁵ ». Gwynplaine, tout comme Arthur, se trouvent tragiquement marginalisés et ne conservent du grotesque populaire que la parole bouffonne.

Chapitre 3 – Renversement carnavalesque : le grotesque comme outil de critique sociale

Les scènes qui retiendront notre attention dans ce chapitre seront celles où nos personnages incarnent le plus fidèlement le rôle du bouffon de cour et sa parole subversive. Cette analyse bakhtinienne du grotesque mettra en lumière la tradition carnavalesque en tant qu'« épiphénomène du grotesque, étant fondé sur le retournement¹ ». Dans cet ultime chapitre, la portée critique du grotesque sera exacerbée afin de montrer comment, malgré les écarts temporels et médiatiques, plusieurs principes grotesques permettent de subvertir la norme et d'y proposer une alternative.

1. Les principes du carnaval

1.1. La fonction du rire : instrument normatif et coercitif

Dans la théorie bakhtinienne, le rire est l'élément qui régit toute la tradition du carnaval ; son pouvoir décapant et régénérant rythme toute la fête. Néanmoins, lors de son analyse du rire, il précise l'amointrissement de ces dimensions avec le romantisme et, particulièrement, le rire hugolien qui « s'efforce de lui donner un caractère moral et philosophique abstrait² ». En effet, dans notre corpus,

¹¹² M. H. JAVANIAN et F. RAHMANI, « Killing Joke: A Study of the Carnavalesque Discourse in Todd Phillips' *Joker* », *art. cit.*, p. 51.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*, *op. cit.*, p. 443.

² M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 131.

la fonction du rire a évolué depuis son acception initiale telle que pensée au Moyen Âge et dans la perspective rabelaisienne. Au lieu de détenir « un véritable pouvoir positif dans la mesure où il affranchit la collectivité de toute subordination à un sérieux unilatéral et oppressant³ », le rire fonctionne comme un instrument normatif ou un dispositif de régulation qui assoit un pouvoir du sujet rieur sur l'objet de son rire. Cette vision du rire comme outil normatif se manifeste dans *Joker*, à travers un *leitmotiv* martelé par pratiquement tous les personnages et qui apparaît dès les premières minutes du film : « *You think that's funny ?*⁴ ». Cette question, qui peut, à priori, sembler banale, aborde en réalité une réflexion quasi philosophique sur ce dont il est permis de rire. Cette remise en question de ce sort de la norme est omniprésente dans le film, mais l'assertivité et l'intensité de cette remise en cause varient selon la transgression formulée et l'interlocuteur·ice face à Arthur. Par exemple, Alfred réagit sur le mode interrogatif (« *Well, it's not funny, is it ?*⁵ »), exprimant sa désapprobation à l'égard de l'humour d'Arthur. Thomas Wayne, quant à lui, à travers une question similaire (« *You think this is funny ?*⁶ ») suivie d'un coup de poing au visage blâme violemment la réaction d'Arthur. La psychiatre d'Arkham, de par son rôle, est censée être à l'écoute de ses patient·es, ne remet pas en question l'existence d'un aspect comique, mais cherche à le comprendre (« *What's so funny ?*⁷ »). Le ton est plus menaçant chez les cols blancs, qui n'hésitent pas à l'insulter et le violenter (« *Is something funny asshole ?* » ; « *So, buddy, tell us. What's so fucking funny ?*⁸ ») car le rire d'Arthur semble les défier et moquer leurs actions. Un officier de police va jusqu'à ordonner à Arthur d'arrêter de rire via l'impératif (« *Stop laughing you freak ! This isn't funny.*⁹ ») alors que ce dernier est hilare devant le chaos ambiant et la révolte de citoyen·nes de Gotham. Enfin, Murray incarne le véritable *King of Comedy* du film¹⁰, jouant le rôle de garant de la norme comique et reprend Arthur d'un ton paternaliste lorsqu'il s'en écarte (« *There is nothing funny about that*¹¹ » ; « *Yeah, that's not funny, Arthur. That's not the kind of humor we do on this show.*¹² »). Son statut d'humoriste

³ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 124.

⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 8^e minute.

Notre traduction : « Tu trouves ça drôle ? ».

⁵ *Ibid.*, 53^e minute.

Notre traduction : « Ce n'est pas drôle, n'est-ce pas ? ».

⁶ *Ibid.*, 66^e minute.

Notre traduction : « Tu trouves ça drôle ? ».

⁷ *Ibid.*, 113^e minute.

Notre traduction : « Qu'est-ce qui est si drôle ? ».

⁸ *Ibid.*, 30-31^e minutes.

Notre traduction : « Tu trouves ça drôle connard ? » ; « Donc, mon pote, dis-nous. Qu'est-ce qui est si drôle putain ? ».

⁹ *Ibid.*, 107^e minute.

Notre traduction : « Arrête de rire, sale fou ! Ce n'est pas drôle. ».

¹⁰ C'est d'ailleurs en référence au film du même nom de Martin Scorsese, *The King of Comedy* (1982) que Todd Phillips a proposé le rôle de Murray Franklin à Robert De Niro.

¹¹ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 13^e minute.

Notre traduction : « Il n'y a rien de drôle par rapport à ça. ».

¹² *Ibid.*, 101^e minute.

Notre traduction : « Ce n'est pas drôle Arthur. Ce n'est pas le genre d'humour que nous faisons sur ce plateau. ».

reconnu lui permet de dicter les règles en vigueur sur son plateau et de définir l'humour légitime. Cette répétition incessante met en exergue le rire en tant qu'instrument normatif. Toute transgression de cette norme tacite condamne ceux et celles qui la transgressent. La blague jugée inacceptable ou anormale est aussitôt pointée du doigt et reprise par l'interlocuteur·ice en face.

Que ce soit dans *Joker* ou dans *L'Homme qui rit*, la norme est détenue par les plus puissantes, qui décident de ce qui peut et doit faire rire. Les clubs de divertissement des nobles témoignent de ce monopole de l'aristocratie sur le comique :

Il y avait le Fun Club. *Fun* est, comme *can't*, comme humour, un mot spécial intraduisible. [...] Sous Jacques II, un jeune lord millionnaire qui avait mis le feu la nuit à une chaumière fit rire Londres aux éclats et fut proclamé *Roi du fun*. Les pauvres diables de la chaumière s'étaient sauvés en chemise. Les membres du Fun Club, tous de la plus haute aristocratie, couraient Londres à l'heure où les bourgeois dorment, arrachaient les gonds des volets, coupaient les tuyaux des pompes, défonçaient les citernes, décrochaient les enseignes, saccageaient les cultures, éteignaient les réverbères, sciaient les poutres d'étai des maisons, cassaient les carreaux des fenêtres, surtout dans les quartiers indigents. C'étaient les riches qui faisaient cela aux misérables. C'est pourquoi nulle plainte possible. D'ailleurs c'était de la comédie.¹³

L'efficacité de ce passage repose sur une antithèse sociale qui oppose systématiquement les agresseurs, désignés comme un « lord millionnaire¹⁴ » ou appartenant à « la plus haute aristocratie¹⁵ », à leurs victimes, ces « pauvres diables¹⁶ » habitant·es des « quartiers indigents¹⁷ ». Cette opposition culmine dans la sentence antithétique « C'étaient les riches qui faisaient cela aux misérables.¹⁸ », soulignant une asymétrie de pouvoir qui rend toute plainte impossible. La violence de cette caste s'exprime par une énumération des méfaits, saturée d'un lexique de la destruction (« arrachaient les gonds des volets, [...] cassaient les carreaux des fenêtres¹⁹ »). Cette accumulation illustre une violence gratuite, transformant le vandalisme et, plus précisément, l'oppression des pauvres en un divertissement pour la haute société. Pourtant, cette brutalité est travestie en comique par le biais d'une métonymie révélatrice : l'incendie de la chaumière « fit rire Londres aux éclats²⁰ ». Ici, Londres désigne par extension les habitant·es de la ville forcé·es à rire de leur propre souffrance. L'extrait se conclut sur une sentence ironique d'un grand cynisme : « D'ailleurs c'était de la comédie.²¹ ». Ainsi, cela illustre parfaitement les deux rires hugoliens déjà mentionnés : d'un côté, la *gaieté perverse* d'une noblesse qui s'amuse du chaos, une joie « qui est arme et signe de domination.²² » ; de l'autre, le *rire de force* subi par une plèbe dont le malheur est la condition même

¹³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 288.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² M. PRÉVOST, *Rictus romantiques.*, op. cit., p. 11-46.

du divertissement des puissant·es. De surcroît, cette fonction d'asservissement par le rire trouve un écho frappant chez Hugo, où le rire devient le principal instrument d'oppression du peuple. Le narrateur assimile métaphoriquement Gwynplaine à « un distributeur d'oubli²³ », suggérant le rire comme un anesthésiant social au service du pouvoir en place. Le rire « a perdu sa dimension libératrice et frondeuse²⁴ », telle que pensée par Rabelais, et c'est paradoxalement le peuple qui participe à sa propre servitude en venant « acheter pour deux sous l'oubli.²⁵ ».

Conformément aux observations de Bakhtine, « les romantiques ont manifesté une profonde méfiance à l'égard du rire, leur carnavalesque procédant plutôt de l'anéantissement que du ressourcement²⁶ ». L'œuvre d'Hugo marque le passage « d'une période d'innocence où le rire était libérateur » vers un rire instrumentalisé pour asseoir la norme en vigueur.

1.2. La fête du sot

Si, parmi les principes fondamentaux de la tradition carnavalesque, le rire n'apparaît pas dans notre corpus comme un instrument libérateur, c'est davantage la figure du bouffon qui permettra d'amorcer une critique du pouvoir en place. Ce statut social du bouffon, empreint de folie, « est très caractéristique de tout grotesque, puisqu'il permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal", c'est-à-dire par les idées et les appréciations communes.²⁷ ». Ce regard décalé s'énonce à travers une parole marginale, la sottise – ou parole bouffonne –, que Bakhtine définit en ces termes :

Évidemment, la sottise est profondément ambivalente : elle a un côté négatif : rabaissement et anéantissement (qui s'est seul conservé dans l'injure moderne d'« imbécile »), et un côté positif : rénovation et vérité. [...] C'est l'envers et le bas de la vérité officielle dominante ; elle se manifeste avant tout dans une incompréhension des lois et conventions du monde officiel et dans leur inobservance. *La sottise c'est la sagesse licencieuse de la fête, affranchie de toutes les règles et contraintes du monde officiel, et aussi de ses préoccupations et de son sérieux.*²⁸

Ce sont, en effet, ces deux polarités qui permettent de formuler une critique qui s'affranchit des normes dominantes.

Or, comme nous l'avons souligné, à travers leur métamorphose, nos personnages s'assimilent à des bouffons de cour, cette « sous-classe du fou²⁹ » qu'Enid Welsford définit comme un humain tombé en deçà des normes humaines, mais dont les défauts ont été transformés en source de plaisir³⁰. Chez Gwynplaine, ce statut se construit par étapes : avant la révélation de son identité noble, il n'est

²³ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 395.

²⁴ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans L'Homme qui rit, de Victor Hugo », art. cit., p. 146.

²⁵ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 393.

²⁶ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques*, op. cit., p. 11-46.

²⁷ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 48.

²⁸ *Ibid.*, p. 260.

²⁹ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques*, op. cit., p. 121-153.

³⁰ *Ibid.*

exclu que de certains champs sociaux ; c'est en accédant au rang de lord, et par ce reclassement même, qu'il entre véritablement dans le système qui fait de lui un bouffon :

[...] il était on ne sait quel bouffon énorme sorti d'une effroyable condensation d'infortune, évadé de son bagne, passé dieu, monté du fond des populaces au pied du trône, mêlé aux constellations, et, après avoir égayé les damnés, il égayait les élus ! Tout ce qu'il y avait en lui de générosité, d'enthousiasme, d'éloquence, de cœur, d'âme, de fureur, de colère, d'amour, d'inexprimable douleur, aboutissait à ceci, un éclat de rire.³¹

Ce passage condense la trajectoire du bouffon de cour, Gwynplaine passe des « damnés³² » aux « élus³³ », ascension du bas vers le trône, mais ce déplacement social ne le libère pas de sa condition d'objet de spectacle : il la déplace seulement vers un nouveau public. Tout ce que le personnage porte en lui de plus grave et de plus intime – exacerbé par l'énumération « de générosité, d'enthousiasme, d'éloquence, de cœur, d'âme, de fureur, de colère, d'amour, d'inexprimable douleur³⁴ » – se trouve happé et réduit à un « éclat de rire³⁵ ». C'est précisément ce rôle de divertisseur qui définit la condition du bouffon et lui permet, paradoxalement, de faire passer sous couvert du rire ses vérités : « Les bouffons ont pour obligation de faire rire le monarque, (comme le clown [...] gagne sa vie en amusant les spectateurs par le spectacle de sa misère), mais surtout de lui dire la vérité. Ils incarnent la seule parole libre dans un monde corrompu par la crainte, l'ambition et la flatterie.³⁶ ». Similairement, l'introduction d'Arthur par Murray Franklin (« *I think we could all use a good laugh. So, please welcome, Joker* »³⁷) explique la présence de ce marginal dans le but de divertir. Néanmoins, comme nous le verrons si le rire permet au bouffon de faire entendre sa parole, il ne garantit pas qu'elle soit écoutée.

Parmi les festivités populaires mettant en scène la figure du bouffon, la fête du fou est celle dont les phases s'apparentent le plus à nos œuvres. Cette célébration, que Bakhtine situe parmi les « “fêtes des sots” (*festa stultorum*) et la “fête de l'âne”.³⁸ » repose sur un principe d'inversion sociale que Foucault résume ainsi : « Au cours de cette fête, la tradition voulait d'abord que les gens se déguisent de telle manière que leur statut social fût entièrement inversé, ou en tout cas que les signes de leur statut social fussent inversés.³⁹ ». Au premier plan de ce rite figure le mouvement de

³¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 726.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. POIRSON-DECHONNE, « Larmes de clown », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 373.

³⁷ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 98^e minute.

Notre traduction : « Je pense qu'on a tous besoin de rire un bon coup. Alors, s'il vous plaît, accueillez Joker »

³⁸ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 13.

³⁹ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits*, t. 3, op. cit., p. 490.

« *l'intronisation-détronisation*⁴⁰ », où le haut et le bas hiérarchiques sont inversés selon le principe carnavalesque, aboutissant à l'élection d'un roi éphémère : « *le roi est le bouffon*, élu par l'ensemble du peuple⁴¹ » pour rire. Cette première phase, l'intronisation bouffonne, appelle nécessairement sa contrepartie, la destitution du roi de carnaval. Une dernière phase vient clore ce cycle : le travestissement, moment de rénovation qui permet de changer d'apparence et de naître à nouveau⁴². Ce mouvement dramatique en trois temps – intronisation, destitution, renaissance – se manifeste dans nos œuvres lorsque nos deux personnages accèdent à des plateformes pour s'exprimer ; ils reproduisent, en effet, la structure même des festivités carnavalesques : le temps d'une phase éphémère, le bouffon devient roi pour un soir, répand sa vérité transgressive et s'impose face à la vérité officielle avant d'être destitué. Chez Todd Phillips, ces phases convoquent également d'autres *topoi* carnavalesques identifiés par Bakhtine, à savoir « l'élection du roi pour rire, les guerres, le motif de l'assassinat⁴³ ». L'élection du roi pour rire correspond à l'introduction d'Arthur au *Live with Murray Franklin* dont la mise en scène s'apparente à un couronnement bouffon.



Fig. 10 – Mise en scène du couronnement bouffon⁴⁴.

L'ouverture du rideau Arthur, conjuguée à un dispositif de captation organisé en symétrie parfaite autour de lui – les écrans de télévision rediffusant son entrée, les panneaux invitant le public à applaudir –, construit une entrée théâtrale qui fonctionne comme une mise en abyme et évoque le rite carnavalesque : le public applaudit et rit du bouffon qu'il vient tout juste d'élire. Les « guerres » carnavalesques trouvent leur équivalent dans la joute verbale qui oppose ensuite Murray et Arthur sur le plateau, tandis que l'assassinat de Murray par Arthur vient clore la séquence sur le mode de la destitution violente.

⁴⁰ A. UBERSFELD, « Le Carnaval de "Cromwell" », *art. cit.*, p. 89.

⁴¹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 199.

⁴² Jean-René VALETTE, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XII^e-XIII^e siècle) », in *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 42.

⁴³ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁴ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 01:38:39 ; 01:39:13.

La fête du carnaval participe donc tout entière à ce mouvement de retournement entre le haut et le bas. Cette tradition est, en effet, marquée par ses « permutations constantes du haut et du bas (“la roue”)⁴⁵ », où « [l]a seconde vie, le second monde de la culture populaire s’édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme “un monde à l’envers”.⁴⁶ ». Anne Ubersfeld y voit, à la suite de Bakhtine, une véritable « tradition de rupture⁴⁷ » dont s’inspire l’esthétique grotesque. En effet, le grotesque bakhtinien se construit « sur le mode de l’opposition, à la culture officielle et à ses canons.⁴⁸ ». Nous verrons comment ces principes du carnaval se transmettent dans le discours de nos personnages.

2. Renversement, révolution et permanence grotesque

2.1. Parole bouffonne : un outil de contestation des normes

La parole du bouffon tire de son statut marginal une capacité subversive : aller à l’encontre du pouvoir en place et contester la vérité officielle. Comme nous l’avons vu, deux scènes clés de notre corpus mettent précisément en scène cette sottise subversive. Premièrement, le discours que prononce Gwynplaine à la Chambre des Lords, moment qui constitue l’acmé du récit. Investi d’une mission – celle de faire entendre les voix du peuple à ses congénères puissants –, il convient à présent d’analyser les tenants et aboutissants d’extraits de son discours. Dans cette tirade, plusieurs procédés proprement grotesques sont à l’œuvre, notamment ce « système des rabaissements, des retournements⁴⁹ ». Conformément au grotesque bakhtinien, on y retrouve le goût pour le « “bas” matériel et corporel⁵⁰ » :

Vous m’entendrez, mylords. J’ai éprouvé. J’ai vu. La souffrance, non, ce n’est pas un mot, messieurs les heureux. *La pauvreté, j’y ai grandi ; l’hiver, j’y ai grelotté ; la famine, j’en ai goûté ; le mépris, je l’ai subi ; la peste, je l’ai eue ; la honte, je l’ai bue.* Et je la revomirai devant vous, et ce vomissement de toutes les misères éclaboussera vos pieds et flamboiera.⁵¹

L’énumération des misères subies passe d’emblée par le corps et ses sensations (le froid, la faim, la maladie). La structure répétitive (l’hypozeuxie en italique) mime, par son martèlement, l’accablement de Gwynplaine, s’instituant lui-même en exemple et en symbole vivant de ces souffrances qu’il a personnellement traversées. La polyptote du verbe « vomir » – de « je la revomirai⁵² » au substantif « ce vomissement⁵³ » – porte à son comble cette logique du bas corporel et du retournement. En

⁴⁵ M. BAKHTINE, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ A. UBERSFELD, « Le Carnaval de “Cromwell” », art. cit., p. 80.

⁴⁸ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 123.

⁴⁹ M. BAKHTINE, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 90.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ V. HUGO, *L’Homme qui rit*, op. cit., p. 691-692.

⁵² *Ibid.*, p. 692.

⁵³ *Ibid.*

buvant la honte, Gwynplaine avait d'abord métaphoriquement intériorisé ce que sa condition de pauvre lui avait imposé ; en la revomissant devant ceux qui participent à la précarisation, il inverse le rapport de force et leur restitue, sous une forme dégradante, ce qu'il a dû subir : le fruit de leurs décisions. De plus, l'association du vomi au verbe « flamboiera⁵⁴ » agit comme un oxymore, investissant une matière abjecte d'une illumination ou d'un accès à la vérité. En outre, l'argumentaire de Gwynplaine s'inscrit aussi dans une vision verticale de la société, avec un haut et un bas, à laquelle il tente de proposer une horizontalité, seule à même de rétablir l'égalité entre les êtres.

Alors, cria-t-il, vous insultez la misère. Silence, pairs d'Angleterre ! juges, écoutez la plaidoirie. [...] Entre ceux qui oppriment et ceux qui sont opprimés, il n'y a de différence que l'endroit où ils sont situés. Vos pieds marchent sur des têtes, ce n'est pas votre faute. C'est la faute de la Babel sociale. Construction manquée, toute en surplombs. Un étage accable l'autre. Écoutez-moi, je vais vous dire. Oh ! puisque vous êtes puissants, soyez fraternels ; puisque vous êtes grands, soyez doux. Si vous saviez ce que j'ai vu ! Hélas ! en bas, quel tourment ! Le genre humain est au cachot. Que de damnés, qui sont des innocents.⁵⁵

L'antithèse structure de bout en bout ce passage, opposant terme à terme, oppresseurs et opprimés, hauteur et bassesse, puissance et tourment, afin de donner à voir la dichotomie qui régit l'échelle sociale. La prépondérance de l'antithèse dans la narration hugolienne n'est pas anodine : elle relève, comme le souligne Sandrine Berthelot, d'une stratégie discursive par laquelle « Hugo pose la figure de l'antithèse pour revendiquer aussi, plus insidieusement, une égalité sociale.⁵⁶ ». L'image de la Babel sociale prolonge et systématise cette critique spatiale. En convoquant l'épisode biblique de la tour inachevée, Hugo assimile l'édifice social à une construction à la fois orgueilleuse et vouée à l'échec – « construction manquée, toute en surplombs⁵⁷ » –, dont chaque étage, au lieu de s'appuyer harmonieusement sur le précédent, l'« accable⁵⁸ ». La métaphore architecturale rend ainsi visible le poids que les dominants font peser sur les dominés : « vos pieds marchent sur des têtes⁵⁹ ». Le déterminisme de cette image est capital, puisqu'il permet à Gwynplaine d'adopter une rhétorique habile : disculper les puissants (« ce n'est pas votre faute⁶⁰ ») tout en accusant la structure sociale. Ce déplacement de la faute de l'individu vers le système permet, dans un second temps, d'appeler à la fraternité et d'inviter les patriciens à agir autrement. Le parallélisme « *puisque vous êtes puissants, soyez fraternels ; puisque vous êtes grands, soyez doux.*⁶¹ » transforme la puissance et la grandeur, initialement signes de domination verticale, en une instruction de générosité horizontale. Ainsi, il ne

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 694.

⁵⁶ S. BERTHELOT, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*., *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 694.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

cherche pas à abolir la hauteur mais à la réinvestir moralement. La logique du renversement est cette fois appliquée pour corroborer l'injustice des règles fiscales votées par les lords :

Mylords, les impôts que vous votez, savez-vous qui les paie ? Ceux qui expirent. Hélas ! vous vous trompez. Vous faites fausse route. Vous augmentez la pauvreté du pauvre pour augmenter la richesse du riche. C'est le contraire qu'il faudrait faire. Quoi, prendre au travailleur pour donner à l'oisif, prendre au déguenillé pour donner au repu, prendre à l'indigent pour donner au prince !⁶²

Au chiasme « Vous augmentez la pauvreté du pauvre pour augmenter la richesse du riche⁶³ », Gwynplaine propose l'inversion. La répétition de la structure « prendre à [...] donner à » met en évidence l'absurdité du système qui enrichit celui qui possède déjà (« oisif », « repu », « prince »⁶⁴) au détriment de ceux·celles qui manquent (« travailleur », « déguenillé », « indigent »⁶⁵). Par cette accumulation Gwynplaine tente d'exposer un système déjà renversé qu'il appelle à redresser.

Par ailleurs, on peut rapprocher Gwynplaine de la figure du *picaro* dans cet extrait, où il énumère les lieux traversés et manifeste ainsi une connaissance intime de toutes les strates de la société :

Si vous saviez ce qui se passe, aucun de vous n'oserait être heureux. Qui est-ce qui est allé à New-castle-on-Tyne ? Il y a dans les mines des hommes qui mâchent du charbon pour s'emplit l'estomac et tromper la faim. Tenez, dans le comté de Lancastre, Ribbleshead, à force d'indigence, de ville est devenue village. Je ne trouve pas que le prince George de Danemark ait besoin de cent mille guinées de plus. J'aimerais mieux recevoir à l'hôpital l'indigent malade sans lui faire payer d'avance son enterrement. En Caernarvon, à Traith-maur comme à Traith-bichan, l'épuisement des pauvres est horrible. À Strafford, on ne peut dessécher le marais, faute d'argent. Les fabriques de draperie sont fermées dans tout le Lancashire. Chômage partout. Savez-vous que les pêcheurs de hareng de Harlech mangent de l'herbe quand la pêche manque ? Savez-vous qu'à Burton-Lazars il y a encore des lépreux traqués, et auxquels on tire des coups de fusil s'ils sortent de leurs tanières ? À Ailesbury, ville dont un de vous est lord, la disette est en permanence. À Penckridge en Coventry, dont vous venez de doter la cathédrale et d'enrichir l'évêque, on n'a pas de lits dans les cabanes, et l'on creuse des trous dans la terre pour y coucher les petits enfants, de sorte qu'au lieu de commencer par le berceau, ils commencent par la tombe. J'ai vu ces choses-là.⁶⁶

Gwynplaine, tel le personnage itinérant, égrène toutes les inégalités et les malheurs observés sur son chemin, mettant en exergue la détresse du peuple et les répercussions des lois votées par les lords à son détriment. Il fonde la véracité et la pertinence de son discours sur cette cartographie de la misère anglaise, où chaque toponyme est associé à une souffrance. De même, les questions rhétoriques répétées accentuent encore ce contraste entre l'ignorance confortable des lords et le savoir empirique de Gwynplaine. L'image saisissante fournie par l'antithèse finale « de sorte qu'au lieu de commencer par le berceau, ils commencent par la tombe⁶⁷ » inverse l'ordre naturel de la vie humaine pour signifier la misère affreuse du peuple, ne pouvant pas survivre dès sa naissance. Victor Hugo construit un véritable réquisitoire contre l'opulence et, surtout, l'ignorance des lords, dénonçant l'usage à

⁶² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 695-696.

⁶³ *Ibid.*, p. 695.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 695-696.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 695.

⁶⁷ *Ibid.*

mauvais escient de leurs privilèges. Bien plus qu'une plainte contre l'injustice sociale, ce discours constitue une remise en cause du fonctionnement même de la société, appelant à une restructuration de l'ordre établi.

Deuxièmement, le passage d'Arthur sur le plateau du *Live with Murray Franklin* met en scène une confrontation avec le symbole de la norme comique ; face à Murray, Arthur va tenter d'imposer une autre vision du rire. Il opère, comme Gwynplaine, selon cette même structure du renversement, en fondant le cœur de son message sur une antithèse : « *My life is nothing but a comedy*.⁶⁸ », formule qui détonne violemment avec son aveu d'avoir tué les cols-blancs, événement pourtant tragique. En choisissant d'inscrire le tragique de son action dans le registre comique, il opère un renversement de l'interprétation attendue et requalifie la réalité à travers son prisme. À travers son échange avec Murray, Arthur explicite ensuite le lien entre la comédie (ce qui fait rire) et la norme arbitraire qui la sous-tend : « *I do [think that the death of the wall-street guys is funny]. And I'm tired of pretending it's not. Comedy is subjective, Murray. [...] All of you, the system that knows so much, you decide what's right or wrong. The same way that you decide what's funny... or not!*⁶⁹ ». Le champ lexical de la décision et du pouvoir (« *you decide* », répété à deux reprises) place Murray – et, à travers lui, l'ensemble du « système » – en position d'arbitre illégitime, statuant aussi bien sur la morale que sur le rire. En affirmant la subjectivité de la comédie, Arthur récuse justement toute prétention à l'objectivité de cette norme : ce que Murray présente comme une évidence universelle n'est en réalité qu'une construction arbitraire imposée par celles et ceux qui détiennent le pouvoir. Arthur révèle ainsi, à l'instar de Gwynplaine s'insurgeant contre la Babel sociale, l'imposture du système, se faisant passer pour naturel alors qu'il ne s'agit que d'un rapport de force déguisé. De surcroît, Arthur apparaît véritablement comme le challenger du statu quo, et invite son audience à la rébellion : « *They think [people like Thomas Wayne] that we'll just sit there and take it like good little boys! That we won't werewolf and go wild!* »⁷⁰. Le néologisme « *we won't werewolf* » constitue une dérivation catégorielle où le substantif *werewolf* est converti en verbe, pour signifier « se transformer en loup-garou », c'est-à-dire symboliquement libérer une part bestiale et incontrôlable de soi-même. Cette invention lexicale, en rupture avec la norme grammaticale, manifeste déjà son appel à une transgression plus large des normes sociétales. L'antithèse entre « *sit there and take it* » (symbolisant l'immobilité et la

⁶⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 102^e minutes.

Notre traduction : « Ma vie n'est rien qu'une comédie. »

⁶⁹ *Ibid.*, 102^e minute.

Notre traduction : « Je trouve ça drôle. Et je suis fatiguée de prétendre que ça ne l'est pas. La comédie est subjective, Murray. [...] Vous tous·tes, le système qui sait tant de choses, vous décidez ce qui est bon ou mauvais. De la même manière que vous décidez ce qui est drôle... ou non ! »

⁷⁰ *Ibid.*, 103-104^e minutes.

Notre traduction : « Ils croient qu'on va rester là sans rien faire comme de sages petits garçons ! Qu'on ne va pas se transformer en loup-garou et se déchaîner ! »

docilité, renforcée par la comparaison dépréciative « *like good little boys* ») et « *go wild* » (le déchaînement) rejoue, sur un mode plus brutal, le schéma du retournement déjà observé chez Gwynplaine, en s'adressant néanmoins au peuple (plutôt qu'à la frange dominante) à sortir de sa passivité pour embrasser le chaos. Cette bascule vers la violence est également portée par la diction d'Arthur : son élocution se fait plus heurtée, les mots retenus entre ses dents serrées trahissent une tension et une animalité croissantes qui font écho à la métamorphose lexicale du « *werewolf* ». Par son discours, Arthur appelle au renversement de l'ordre social dans un monde où la civilité n'apporte plus aucun bénéfice à celles et ceux d'en bas, seuls le chaos et l'anarchie semblent désormais offrir une issue.

Sur le plan formel, Gwynplaine et Arthur recourent tous deux à une logique de retournement carnavalesque, fondée principalement sur l'antithèse, pour contester la norme dominante. Hugo pousse toutefois plus loin l'affinité grotesque pour le bas et la corporéité. Néanmoins, sur le fond, leurs discours divergent radicalement : Gwynplaine porte un message réformiste, dans la lignée de l'humanisme hugolien ; il cherche à rendre visibles les injustices pour corriger le droit (l'application humaine des lois divines) plutôt que de l'abolir et de faire table rase. Arthur, à l'inverse, n'ayant pas pu se conformer au système, en appelle à sa destruction, dont le meurtre du présentateur télévisé constitue le premier acte.

2.2. Vers un renversement éphémère ou une révolution ?

Alors, comment expliquer les fins si différentes de nos œuvres, dont l'une mène au suicide et à l'échec de la révolution, tandis que l'autre aboutit à une révolution dont le leader sera finalement enfermé ? Plusieurs facteurs permettent d'expliquer l'échec de la révolution dans *L'Homme qui rit*. La réaction des lords en constitue le premier ressort : ceux-ci « ont dressé [leur rire] comme un bouclier face au discours de Gwynplaine⁷¹ ». Le rire devient l'instrument même de sa destruction comme le souligne cet extrait :

On avait crié bravo, on cria hurrah ! Du battement des mains on passa au trépignement. On eût pu se croire à la Green-Box. Seulement, à la Green-Box le rire fêtait Gwynplaine, ici il l'exterminait. Tuer, c'est l'effort du ridicule. Le rire des hommes fait quelquefois tout ce qu'il peut pour assassiner.⁷²

Gwynplaine est traité comme une bête de foire de comme le corrobore l'isotopie de l'acclamation (« bravo », « hurrah ! », « battement des mains », « trépignement »⁷³) qui n'a pas lieu d'être dans le sérieux de la Chambre des lords. L'antithèse frappante entre « fêtait⁷⁴ » et « exterminait⁷⁵ » témoigne

⁷¹ S. BALLESTRA-PUECH, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », *art. cit.*, p. 79.

⁷² V. HUGO, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 697.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

de la subversion de la fonction du rire : selon le rang et le lieu, le rire produit deux effets opposés. Le rire des lords assure alors sa destruction, en tournant en dérision son discours pour mieux l'anéantir. La stratégie d'Hugo est réellement celle de l'inversion : ici, le rire est vidé de sa dimension populaire et sert alors les plus puissants à « renvoyer l'objet perçu dans un espace bien circonscrit (l'irréel, la fiction, l'espace ludique)⁷⁶ ». D'un point de vue populaire, ce même rire agit également comme un principe d'oubli qui désamorce toute possibilité d'insurrection populaire : la fonction contestataire du rire carnavalesque se trouve ainsi entièrement subvertie. Julie Hugonny souligne à cet égard la dimension contagieuse du rire de Gwynplaine, qui se retourne paradoxalement contre le projet politique qu'il devait servir : « En prêtant sciemment à rire au peuple, Gwynplaine lui fait oublier sa misère le temps d'une seconde, action opposée à son projet politique de révolution sociale. Et ce peuple lui aussi est complice, puisqu'il pérennise lui-même sa propre servitude, préférant le soulagement immédiat apporté par le rire à une émancipation politique définitive.⁷⁷ ». Ainsi, le renversement carnavalesque que représentait le discours de Gwynplaine demeure éphémère et se solde par un échec – échec dont la cause profonde n'est pas le masque du personnage, mais bien les idées qu'il porte, « puisque l'hilarité des Lords cible moins le visage de Gwynplaine que l'irrésistible extravagance de son plaidoyer.⁷⁸ »

Dans *Joker*, plusieurs facteurs permettent, au contraire, d'expliquer la réussite du renversement et son aboutissement en une révolution effective. Le premier tient à la folie même du personnage, qui lui confère la faculté de rire des choses les plus graves et de retourner cet outil normatif pour donner à voir une autre vision du monde. Son rire s'inscrit directement dans la logique du carnaval telle que la définit Bakhtine : « À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous.⁷⁹ ». Un second facteur, plus ambivalent, tient au rôle de la médiatisation. Si celle-ci cède à la tentation du sensationnalisme – comme en témoigne l'échange entre Murray et son producteur Gene (« *You see ? This is what I'm telling you. The audience is gonna go crazy if you put this guy on. Maybe for a bit but not a whole segment. – Gene, it's gonna work. It's gonna work.* »⁸⁰), elle permet paradoxalement l'insurrection du peuple, en donnant une visibilité aux voix marginales, fût-ce dans une logique de spectacle. C'est là une différence fondamentale avec la situation de Gwynplaine : privé d'audience populaire, ce dernier ne peut faire entendre ses vérités au peuple, le huis clos de la Chambre des lords permettant aux

⁷⁶ P. ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 66.

⁷⁷ J. HUGONNY, « Le rire au service de la tyrannie dans L'Homme qui rit, de Victor Hugo », art. cit., p. 140.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 18.

⁸⁰ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 95^e minute.

patriciens d'agir et de voter sans jamais être inquiétés ni contestés. À l'inverse, les actes de rébellion d'Arthur contre le système qui l'opprime sont exposés à la vue de tous·tes : le meurtre des cols-blancs fait la une des journaux et se trouve immédiatement récupéré par la scène politique, tout comme celui du présentateur est diffusé sans filtre sur toutes les chaînes.

Le film de Todd Phillips se rapproche ainsi davantage des fondements mêmes de la culture carnavalesque, dans la mesure où celle-ci suppose une participation collective et non un simple spectacle : « Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*.⁸¹ ». Les mouvements de manifestation et la révolte finale attestent en effet de l'imprégnation du principe carnavalesque dans la société de Gotham, où le bouffon parvient à « se pose[r] en contradicteur et sa nature lui permet de devenir l'instrument d'un renversement⁸² ». Le parallèle entre les deux meurtres des représentants de la norme – celui de Murray, tué par Arthur seul, et celui de Thomas Wayne, tué par un individu anonyme issu de la foule – révèle l'existence d'une véritable mentalité de foule carnavalesque (« *carnival's mob mentality*⁸³ ») et de l'aspect révolutionnaire du carnaval⁸⁴, qui se manifeste explicitement à travers le slogan repris par le meurtrier de Wayne : « *You get what you fucking deserve* »⁸⁵. En assassinant successivement Murray, ancien roi de la comédie, puis Thomas Wayne, figure du capitalisme, Arthur (et son copieur) donnent corps à l'ambivalence propre à la phase carnavalesque du détronement, que Bakhtine décrit en ces termes : « la destruction et le détronement sont associés à la renaissance et à la rénovation, la mort de l'ancien est liée à la naissance du nouveau ; toutes les images sont concentrées sur l'unité contradictoire du monde agonisant et renaissant.⁸⁶ ». Contrairement à Arthur, Gwynplaine ne porte pas l'espoir d'un monde nouveau qui adviendrait par la destruction de l'ancien. L'anarchisme d'Arthur, sa recherche même du chaos, marque une différence fondamentale entre les deux personnages et rejoint l'une des caractéristiques inhérentes au grotesque identifiées par Alton Kim Robertson – le conflit, et plus précisément sa forme extrême, l'ordre réduit à néant⁸⁷. Cette renaissance carnavalesque trouve sa pleine expression dans la séquence de la révolte finale⁸⁸ : les rues en feu, les manifestant·es qui sautent et dansent, la musique lugubre et quasi incantatoire, lorsqu'un clown extrait Arthur de la voiture de police et le place sur le capot sous le regard d'une foule de

⁸¹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 15.

⁸² J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 112.

⁸³ M. H. JAVANIAN et F. RAHMANI, « Killing Joke: A Study of the Carnavalesque Discourse in Todd Phillips' *Joker* », art. cit., p. 53.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 149^e minute.

⁸⁶ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 218.

⁸⁷ A. K. ROBERTSON, *The Grotesque Interface.*, op. cit., p. 6.

⁸⁸ T. PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, 106-112^e minutes.

manifestant·es déguisé·es en clowns qui se rassemblent autour de lui. Le réveil d'Arthur, acclamé par la foule qui l'exhorte à se lever, puis sa danse et sa pose triomphante viennent clore cette séquence par une image de résurrection pleinement carnavalesque.

Malgré l'absence de révolution effective chez Hugo, Gwynplaine n'en assume pas moins, conformément à la tradition littéraire des bouffons et des clowns, une fonction salvatrice liée à son sacrifice⁸⁹. Il incarne la figure du prophète annonçant la Révolution à venir, sans pouvoir se faire entendre, précisément parce que ce qu'il énonce est trop véridique pour être reçu⁹⁰. Comme en témoigne cette citation où Gwynplaine avertit les lords de l'arrivée de la Révolution à travers la métaphore de l'aurore et de l'aube : « Mais prenez garde, il y a une grande puissance, l'aurore. L'aube ne peut être vaincue. Elle arrivera. Elle arrive.⁹¹ ». Hugo mobilise en réalité le sacrifice ultime de Gwynplaine comme un argument en faveur de la Révolution à venir, dans le cadre de son projet de trilogie : « en dépeignant les crimes et l'obstination de l'Aristocratie et de la Monarchie, il justifierait l'emploi de la violence lors de la Révolution.⁹² ». En ce sens, si le rire demeure sombre et pervers dans l'œuvre d'Hugo, il n'en demeure pas moins porteur d'une promesse ; il est « symptomatique d'une libération future, le prodrome d'une révolution nécessaire.⁹³ ».

⁸⁹ J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 112.

⁹⁰ P. ALBOUY, « Rire Révolution », in V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 28.

⁹¹ V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 691-692.

⁹² P. ALBOUY, « Rire Révolution », in V. HUGO, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 9-10.

⁹³ M. PRÉVOST, *Rictus romantiques*, op. cit., p. 11-46.

Conclusion

En introduction, nous évoquions la filiation entre le personnage du Joker et Gwynplaine, personnage hugolien porté à l'écran par Paul Leni dans *The Man Who Laughs* (1928), interprété par Conrad Veidt. Ce faisant, cette inspiration physique a ouvert la voie à une analyse comparée plus large – et inédite – entre le roman de Victor Hugo et le film de Todd Phillips. Au terme de ce mémoire, nous pouvons affirmer que l'auteur et le réalisateur partagent bien plus que des thématiques communes. En s'inspirant du personnage de *L'Homme qui rit* – visage particulier, au masque de rire –, Todd Phillips construit une diégèse, tout comme Victor Hugo, traversée par l'esthétique grotesque. C'est cette esthétique commune qui a constitué le cœur de notre analyse. En nous appuyant sur les théories de Kayser et Bakhtine et en mobilisant un corpus hétérogène (rupture des époques, des médias et des contextes politiques), nous avons pu étayer les principes fondamentaux – de la corporéité à la tradition carnavalesque – et nous avons cherché à vérifier, par une démarche empirique, notre hypothèse initiale : la permanence critique du grotesque et sa capacité à se renouveler selon les époques et les médias. L'esthétique du grotesque aboutit ainsi à une critique sociétale et à un appel au renversement des normes en vigueur, mais comment ?

D'abord, nous avons établi que l'esthétique grotesque repose sur une ambivalence constitutive : les figures grotesques se situent constamment sur un continuum entre le risible et le monstrueux, et c'est précisément ces deux pôles qui leur confèrent leur portée critique. L'étude du comique (ce qui fait rire) et de la tératologie (ce qui rend monstre) renvoient toutes deux au rapport à la norme. Nous avons pu montrer, à travers notre analyse, que ce qui caractérise le grotesque – que ce soit dans son versant monstrueux ou comique – correspond à ce qui s'écarte de la norme : d'un côté, le monstre transgresse les lois naturelles malgré son « *hominité*¹ », suscitant l'effroi par son écart de l'humanité ; de l'autre, le rire naît de la transgression des normes sociétales et culturelles². Ainsi, malgré les différences de corporéités grotesques mises en scène dans notre corpus, nous avons démontré que le grotesque est toujours porteur d'une réflexion sur la norme – c'est ce socle commun qui explique sa *transhistoricité*. Ensuite, en rapprochant Gwynplaine au Joker et plus particulièrement à Arthur Fleck, nous avons pu inscrire leur filiation dans la tradition carnavalesque et ses figures telles que le bouffon, le clown et le sot, avant d'approfondir cette analyse à travers le motif esthétique du masque, central dans notre corpus, puis à travers l'étude foucaldienne de la folie. Cette approche a permis de mettre en exergue le renouvellement de la figure du bouffon du début de l'époque contemporaine (XIX^e siècle) à maintenant (XXI^e siècle) : une figure à la fois marginale et spectaculaire,

¹ P. ANCET, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p. 9.

² P. BOUISSAC, « Quand et pourquoi le spectateur rit-il ? », in *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, op. cit., p. 408.

qui porte un discours à rebours de la *doxa* et qui introduit de fait une critique sociétale. Remettre la marge au centre de l'attention tout en conservant un ancrage réaliste ; c'est ici que se joue le renouvellement du grotesque : la structure reste identique mais ses modalités d'expression évoluent avec les époques et les médias. Enfin, cet ancrage réaliste – nos œuvres se situant davantage du côté du réel que du fantastique – nous a permis de comprendre que le grotesque a besoin du réel, de ses affinités avec l'Histoire, pour mieux le contester et ainsi provoquer cette *étrangéisation du monde*³, théorisée par Kayser, qui affecte les lecteur·ices ou les spectateur·ices. Autant notre première partie que notre seconde ont ainsi démontré que l'esthétique grotesque constitue un outil de critique particulièrement opérant pour penser les enjeux sociaux et les rapports de pouvoir inégalitaires. La conclusion de notre première partie, portant sur l'injustice sociale, n'est donc pas anodine : bien que leurs *modus operandi* diffèrent, l'auteur et le réalisateur exacerbent, à la manière d'ethnologues, les dysfonctionnements sociétaux à l'aune du traitement réservé aux exclus. Le grotesque remplit ainsi la fonction de faire apparaître « la structure négative d'une société⁴ » et de mettre en lumière « ce qui, dans une société, ce qui dans un système de pensée, est rejeté et exclu.⁵ ». Il fournit par là une critique qui déstabilise les normes établies et introduit, dans une certaine mesure, « la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie.⁶ », faisant écho à sa dimension révolutionnaire. En définitive, ces éléments permettent de répondre à notre problématique initiale : le grotesque s'affirme comme une « catégorie esthétique transhistorique⁷ » – reprenant ici l'analyse de Kayser et Elisheva Rosen –, dans la mesure où il traverse toutes les époques ; mais nous ajoutons que c'est précisément en tant que mode de contestation des normes, toujours actualisé selon des modalités propres à chaque contexte, qu'il assure sa permanence critique tout en se renouvelant sans cesse.

Penser le grotesque c'est ainsi repenser la norme – mais c'est aussi, interroger ce qui nous divertit. Nous avons montré que le grotesque entretient une affinité profonde avec le sensationnalisme : par le voyeurisme que suscite son versant monstrueux et par la mise en spectacle de la difformité, qui n'est pas sans rappeler les *freaks*. Cette affinité nous invite à nous demander comment le divertissement que nous consommons façonne nos représentations du monde – et se révèle, ce faisant, éminemment politique. Ce goût pour le sensationnalisme, déjà à l'œuvre dans les exhibitions des « bêtes de foire » dont le XIX^e siècle marque l'apogée dans les sociétés occidentales⁸,

³ W. KAYSER, *The grotesque in art and literature*, op. cit., p. 184.

⁴ M. FOUCAULT, « La folie et la société », in *Dits et écrits*, t. 3, op. cit., p. 478.

⁵ *Ibid.*, p. 479.

⁶ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 57.

⁷ E. ROSEN, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 115.

⁸ P. ANCET, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène », in *Discours, image, dispositif*, op. cit., p. 147.

n'a cessé depuis de se réinventer au fil des siècles sous de nouvelles formes – jusqu'à trouver, dans le populisme contemporain, un paradigme d'actualité qui mériterait d'être interrogé à travers ce même prisme.

Il faut néanmoins préciser la nature de ce rapprochement. Les figures populistes ne sont pas grotesques à proprement parler ; d'ailleurs, elles ne sont pas en marge de la société, mais mobilisent stratégiquement les codes du spectaculaire pour conquérir l'attention et le pouvoir. C'est donc davantage d'une rhétorique grotesque qu'il est question – proche, en cela, du bouffon, qui recourt au divertissement et à la folie pour formuler un discours transgressif et capter l'attention d'un public. Comme le conçoit Nicolas Léger, « [l']aspect carnavalesque du personnage marque un moment politique et social, oscillant entre poussées nihilistes et désirs de renouveau, ambivalence que partage le populisme.⁹ ». Cette hypothèse trouve un écho dans l'actualité récente, où la popularité des figures populistes – notamment d'extrême droite, aux États-Unis comme en Europe – n'a cessé de croître malgré leur discours identitaire et nationaliste. Le populisme repose en effet sur une augmentation délibérée de sa « valeur de divertissement¹⁰ », c'est-à-dire la capacité à « mobiliser les foules par tous les médias possibles, de peaufiner son image, de se mettre en scène, d'afficher sa proximité supposée avec le peuple, d'exacerber ses anxiétés, ses peurs et ses colères.¹¹ ». Mais aussi, sur une hiérarchisation du « haut » et du « bas » qui rappelle l'inversion carnavalesque de ces deux positions. D'un point de vue socio-culturel, il s'agit d'une « mobilisation du “bas” contre le “haut”¹² », entretenant « une double relation, l'une d'hostilité envers le “haut”, l'autre d'empathie avec le “bas”.¹³ ». Cette logique est également polarisée : le populisme fonctionne en accentuant clivages et controverses pour mobiliser un électorat spécifique¹⁴, selon une « dynamique [qui] repose sur deux formes d'opposition : d'une part, une polarisation verticale, opposant le peuple aux élites politiques ; d'autre part, une polarisation horizontale, opposant différents groupes sociaux entre eux.¹⁵ ». Ainsi, loin d'être une esthétique circonscrite à la littérature ou au cinéma, le grotesque offre une grille de lecture qui permettrait d'éclairer, au-delà de notre corpus, les logiques spectaculaires et transgressives à l'œuvre dans le populisme contemporain et mériterait d'être approfondie dans de futurs travaux.

⁹ N. LÉGER, « De quoi le Joker est-il le masque ? », *art. cit.*, p. 109.

¹⁰ Sébastien MORT, « Les médias d'information américains à l'épreuve du populisme autoritaire de l'Administration Trump », in *Politique américaine*, n° 31, 2018/2, p. 71-104, DOI : <https://doi.org/10.3917/polam.031.0071>, p. 72.

¹¹ Marc LAZAR, « Le Rassemblement national et la démocratie », in *Cités*, n°100, 2024/4, p. 163-173, DOI : <https://doi.org/10.3917/cite.100.0163>, p. 168-169.

¹² *Ibid.*, p. 169.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Bernard COOLS et e.a., « De l'information à la politique : regards sur les réseaux sociaux en Belgique », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 2639-2640, 2025/14-15, p. 5-81, DOI : <https://doi.org/10.3917/cris.2639.0005>, p. 67.

¹⁵ *Ibid.*

Bibliographie

Bibliographie primaire

HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002.

PHILLIPS, Todd, *Joker*, Warner Bros., 2019, 122 min.

Bibliographie secondaire

Corpus secondaire (films et comics apparentés)

BURTON, Tim, *Batman*, Warner Bros., 1989, 126 min.

CHAPLIN, Charlie, *Modern Times*, Chaplin - United Artists, 1936, 83 min.

FINGER, Bill et KANE, Bob, *Batman*, n° 1, New York, DC Comics, 1940, URL : <https://www.zipcomic.com/batman-1940-issue-1>, page consultée le 3 mars 2024.

FINGER, Bill, SCHWARTZ, Lew Sayre et MORTIMER, Win, *Detective Comics*, n° 168, New York, DC Comics, 1951, URL : <https://www.zipcomic.com/detective-comics-1937-issue-168>, page consultée le 3 mars 2024.

LENI, Paul, *The Man Who Laughs*, Universal Pictures, 1928, 110 min.

MOORE, Alan et BOLAND, Brian, *Batman: The Killing Joke*, DC Comics, 1988.

NOLAN, Christopher, *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008, 152 min.

NOLAN, Christopher, *The Dark Knight Rises*, Warner Bros., 2012, 164 min.

PHILLIPS, Todd et SILVER, Scott, *Joker an origin. Final shooting script*, 2018, URL : https://d2bu9v0mnky9ur.cloudfront.net/academy2019/screenplay/joker/joker_new_final.pdf, page consultée le 24 avril 2025.

SCORSESE, Martin, *The King of Comedy*, Embassy International Pictures, 1983, 105 min.

Sur Victor Hugo et son œuvre

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Le droit mutilé dans *L'Homme qui rit* », in *Revue Droit & Littérature*, n° 2, 2018, p. 77-88, DOI : <https://doi.org/10.3917/rdl.002.0077>.

Alyssa Van Crombrugge

COLLOT, Michel e.a. (éd.), *L'Homme qui rit ou La parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, CDU-SEDES, 1985.

GLEIZES, Delphine, « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », in *Romantisme*, vol. 126, n° 4, 2004, p. 17-28, DOI : <https://doi.org/10.3917/rom.126.0017>.

HUGONNY, Julie, « Le rire au service de la tyrannie dans L'Homme qui rit, de Victor Hugo », in *French Forum*, vol. 45, n° 2, 2020, p. 139-154, URL : <https://www.jstor.org/stable/27136227>, page consultée le 15 mai 2025.

MACLEAN, Christina M., « Victor Hugo's Use of Chamberlayne's 'L'État présent de l'Angleterre' in 'L'Homme qui rit' », in *The Modern Language Review*, vol. 8, n° 4, 1913, p. 496-510, DOI : <https://doi.org/10.2307/3712595>.

PRÉVOST, Maxime, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.20956>.

ROMAN, Myriam, « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », allocution au « Groupe Hugo », équipe de recherche de l'université de Paris VII-Jussieu, le 6 avril 1996, URL : <https://victorhugoressources.paris.fr/sites/default/files/documents/2023-01/96-04-06Roman.pdf>, page consultée le 16 février 2025.

ROMAN, Myriam, « Victor Hugo et le roman historique », communication au « Groupe Hugo », équipe de recherche de l'université de Paris VII-Jussieu, le 25 novembre 1995, URL : <https://victorhugoressources.paris.fr/sites/default/files/documents/2023-01/95-11-25Roman.pdf>, page consultée le 16 février 2025.

TRIGALOT, Guy, « Nobles et dandys dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo », in DUFIEF, Anne-Simone (éd.), *Plus noble que le roi. Représentations littéraires de la noblesse*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2011 p. 57-69, URL : <https://hal.science/hal-03497774v1>, page consultée le 15 mai 2025.

Victor Hugo et les Droits de l'Homme, Paris, CNDP, 1985.

Sur *Joker* et les adaptations du personnage

BRADY, Cliona et KACMAZ ERK, Gul, « 'Is it me, or is it getting crazier out there?': The psyche of the interior in *Joker*: An analysis of psychological space in Todd Phillips *Joker* (2019) through collage

», in *Journal of design for resilience in architecture and planning*, vol. 3, 2022, p. 136-159, DOI : <https://doi.org/10.47818/DRArch.2022.v3si077>.

BROWN, Jeffrey, « A city without a hero: *Joker* and rethinking hegemony », in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 19, n° 1, 2021, p. 7-18, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864177>.

ÇÖTELI, Sami, « The concept of social (in)justice and its portrayals in Todd Phillips's *Joker* », in *Communication Today*, vol. 11, n°2, 2020, p. 36-44, URL : https://communicationtoday.sk/wp-content/uploads/03_COTELI_CT-2-2020.pdf, page consultée le 19 juin 2024.

FERREIRA, Dina, GONÇALVES SILVA, Elayne et ROBERTO DOS SANTOS AMARAL, Marcos, « The Man (of) Who(m) Laughs: Social Voices in *Joker*'s Filmic Discourse », in *Linguistics and the Human Sciences*, vol. 15, n° 2, 2022, p. 163-181, DOI : <https://doi.org/10.1558/lhs.18384>.

GRAPĂ, Teodora-Elena, « Laughing Off Hollywood's Representation Practices: the *Joker*'s Cultural Politics », in *Journal of Media Research*, vol. 15, n° 3, 2022, p. 54-73, DOI : <http://dx.doi.org/10.24193/jmr.44.4>.

JAVANIAN, Mohammadreza Hassanzadeh et RAHMANI, Farzan, « Killing Joke: A Study of the Carnavalesque Discourse in Todd Phillips' *Joker* », in *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, vol. 16, n° 3, 2021, p. 39-56, DOI : <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457349985>.

JIMÉNEZ-VAREA, Jesús, HERMIDA, Alberto et HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor, « The *Joker* city, or the mysteries and miseries of Gotham », in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 19, n° 1, 2021, p. 19-29, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1862583>.

LÉGER, Nicolas, « De quoi le *Joker* est-il le masque ? », in *Esprit*, n° 4, avril 2020, p. 103-109, DOI : <https://doi.org/10.3917/espri.2004.0103>.

LEROY, Arthur, « Le *Joker* dans le théâtre psychique », in *Enfances & Psy*, vol. 91, n° 3, 2021, p. 120-128, DOI : <https://doi.org/10.3917/ep.091.0120>.

REDMOND, Sean, « That joke isn't funny anymore: a critical exploration of *Joker*: Introduction », in *New Review of Films and Television Studies*, vol. 9, n° 1, 2021, p. 1-6, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864197>.

SEGURA SAN MICHEL, Jaime, « An Outcast's Identity Is No Joke: the Myth of Sisyphus in *Joker* », in *HyperCultura*, vol. 9, 2020, p. 1-14, URL : <http://litere.hyperion.ro/hypercultura/wp-content/uploads/2021/08/Jaime-Segura-San-Miguel.pdf>, page consultée le 29 avril 2025.

UYSAL, Yildirim, « Joker: Film, Working Class and Post-Truth », in *CINEJ cinema journal*, vol. 11, n° 2, 2023, p. 389-417, DOI : <https://doi.org/10.5195/cinej.2023.587>.

Sur l'esthétique grotesque

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2003.

BERTHELOT, Sandrine, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Champion, 2004.

HUGO, Victor, « Préface de Cromwell », in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame I Cromwell*, vol. 8, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques / Albin Michel, 1880 – 1926, p. 5-75, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k374607>, page consultée le 28 février 2025.

KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, trad. de l'allemand par WEISSTEIN, Ulrich, New York, McGraw-Hill, 1966.

OST, Isabelle, PIRET, Pierre et VAN EYNDE, Laurent (éd.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, FUSL, 2004.

ROBERTSON, Alton Kim, *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*, Frankfort, Vervuert, 1996.

ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

VAILLANT, Alain, *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

Théories littéraires et intermédiales

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001.

LARRUE, Jean-Marc (éd.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

LOUVEL, Liliane, « Intermédialité, intersémiotité, multimédialité, multimodalité : de quoi l'intermédialité est-elle le nom ? », in *L'Atelier*, vol. 13, n° 2, 2022, p. 144-163, URL : <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/598/844>, page consultée le 20 février 2026.

Alyssa Van Crombrugge

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermédialités / Intermediality*, n° 6, 2005, p. 43-64, DOI : <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

Théories générales de sciences humaines et sociales

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

ANCET, Pierre, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 147-160.

CHASSAIGNE, Philippe, *Histoire de l'Angleterre. Des origines à nos jours*, 4^e éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 2021.

COOLS, Bernard e.a., « De l'information à la politique : regards sur les réseaux sociaux en Belgique », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2025/14-15 n° 2639-2640, 2025, p. 5-81, DOI : <https://doi.org/10.3917/cris.2639.0005>.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, t. 3 : 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1991.

GOUDARD, Philippe et VIENNE-GUERRIN, Nathalie (éd.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.

LAZAR, Marc, « Le Rassemblement national et la démocratie », in *Cités*, 2024/4 n° 100, 2024, p. 163-173, DOI : <https://doi.org/10.3917/cite.100.0163>.

MORT, Sébastien, « Les médias d'information américains à l'épreuve du populisme autoritaire de l'Administration Trump », in *Politique américaine*, 2018/2 n° 31, 2018, p. 71-104, DOI : <https://doi.org/10.3917/polam.031.0071>.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1983.

Dictionnaires, encyclopédies et outils généraux

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, PUF, 2010.

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 2010.

Alyssa Van Crombrugge

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (éd.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. revue et augmentée, Paris, Bouquins Éditions, 1982.

GAUDREAU, André et JOST, François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017.

Annexes

Annexe 1 : Image issue de Batman Legend, [80 ans Joker] *Les origines du Joker*, 4 avril 2020, URL : <https://www.batman-legend.com/wp-content/uploads/2020/04/premier-croquis-joker-jerry-robinson.jpg>, page consultée le 19 mai 2025.

Annexe 2 : Image issue de Wikipédia, *The Man Who Laughs*, URL : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/The_Man_Who_Laughs_-_Conrad_Veidt_as_Gwynplaine.jpg, page consultée le 19 mai 2025.

Annexe 3 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 01:33:28.

Annexe 4 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:08:47 ; 00:08:50.

Annexe 5 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 01:49:11 ; 01:49:27.

Annexe 6 : Images issues de Jeffrey BROWN, « A city without a hero: *Joker* and rethinking hegemony », in *New Review of Film and Television Studies*, vol. 19, n° 1, 2021, p. 7-18, DOI : <https://doi.org/10.1080/17400309.2020.1864177>, p. 13-14.

Annexe 7 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 00:15:25.

Annexe 8 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 00:50:24.

Annexe 9 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 00:50:37.

Annexe 10 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:01:40 ; 00:28:47 ; 01:34:19 ; 01:45:23.

Annexe 11 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 01:34:51.

Annexe 12 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:14:16 ; 00:44:57 ; 01:00:00 ; 01:45:48.

Annexe 13 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:08:37 ; 00:44:11.

Annexe 14 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:03:43 ; 01:15:23.

Annexe 15 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 00:20:21.

Annexe 16 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 01:15:35.

Annexe 17 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecodes : 00:45:27 ; 00:45:33.

Annexe 18 : Todd PHILLIPS, *Joker*, Warner Bros., 2019, Timecode : 01:34:27.

Table des matières

.....	1
REMERCIEMENTS.....	3
INTRODUCTION.....	4
PRÉSENTATION DU CORPUS.....	5
ÉTAT DE L'ART.....	7
PROBLÉMATIQUE ET PLAN.....	9
PARTIE I - DEUX PERSONNAGES, DEUX ÉPOQUES, DEUX CRITIQUES SOCIALES.....	11
CHAPITRE 1 - FILIATION ENTRE PERSONNAGES : GWYNPLAINE ET LE JOKER.....	11
1. <i>Origine des personnages</i>	11
1.1. L'un comme inspiration de l'autre.....	11
1.2. Les <i>origin stories</i> ou le flou généalogique.....	13
2. <i>Prolongements symboliques</i>	15
2.1. Le motif du masque.....	15
2.2. L'onomastique : symbolique des noms.....	17
CHAPITRE 2 - ANCRAGE SPATIO-TEMPOREL : DE LA FRESQUE HUGOLIENNE À LA DYSTOPIE PHILLIPSIEENNE.....	19
1. <i>Deux univers en parallèle</i>	19
1.1. Une œuvre « historique ».....	19
1.2. Un peu d'histoire.....	20
2. <i>Topographie de l'injustice</i>	22
2.1. Un ancrage historiquement marqué.....	22
2.2. Un décor inégalitaire.....	26
CHAPITRE 3 – DONNER CORPS AUX INÉGALITÉS : FRACTURE ET (IN)JUSTICE SOCIALE.....	29
1. <i>Figures de la stratification sociale</i>	30
1.1. Gwynplaine et Arthur Fleck : les corps du peuple.....	30
1.2. Hiérarchie de classe : les personnages archétypiques.....	33
2. <i>Justice (sociale) bafouée</i>	37
2.1. Définition et évolution de la notion de justice vers celle de justice sociale.....	37
2.2. Vision hugolienne : le droit et la loi.....	38
2.3. Vision phillipsienne : « <i>You get what you deserve</i> ».....	42
2.4. Regards croisés sur la justice sociale.....	43
CONCLUSION.....	44
PARTIE II – DU CORPS AU CARNAVAL : LES FONDEMENTS DE L'ESTHÉTIQUE GROTESQUE.....	45
CHAPITRE 1 – CORPORÉITÉ DU GROTESQUE.....	45
1. <i>Rapport au corps : entre risible et monstrueux</i>	45
1.1. L'apparence des personnages.....	45
1.2. La fabrique du regard.....	48
2. <i>Sur la pluralité du rire</i>	52
2.1. Préambule.....	52
2.2. Sujets rieurs : étude des protagonistes.....	52
2.3. Objets de rire : étude du rire des spectateur·ices.....	56
CHAPITRE 2 - CONSTRUCTION D'UN RÔLE SOCIAL : LE BOUFFON.....	58
1. <i>Métamorphose sociale</i>	59
1.1. Motif de l'ascension-chute : une inversion symbolique.....	59
1.2. Réveil du double grimaçant.....	63
2. <i>Marginalité du bouffon : une étude foucaldienne de la folie</i>	67
2.1. Exclusion du travail.....	68
2.2. Exclusion de la famille.....	69
2.3. Exclusion du discours.....	70
2.4. Exclusion du jeu.....	72
CHAPITRE 3 – RENVERSEMENT CARNAVALESQUE : LE GROTESQUE COMME OUTIL DE CRITIQUE SOCIALE.....	73
1. <i>Les principes du carnaval</i>	73
1.1. La fonction du rire : instrument normatif et coercitif.....	73

1.2.	La fête du sot	76
2.	<i>Renversement, révolution et permanence grotesque</i>	79
2.1.	Parole bouffonne : un outil de contestation des normes	79
2.2.	Vers un renversement éphémère ou une révolution ?.....	83
CONCLUSION		87
BIBLIOGRAPHIE		90
ANNEXES		96

