



2022-n°1

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

De l'image populaire à l'image de jeunesse

Phénomènes de réemploi des gravures du XIX^e chez Gallimard et Hachette au XX^e

Camille PAGE (Université Grenoble Alpes)

Publije

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

no. 1 2022

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

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



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

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

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



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International

Camille Page, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkanen dir.)

Résumé :

Tout au long du XIX^e siècle, le célèbre roman de Hugo *Notre-Dame de Paris* se dote d'un riche univers iconographique et ce notamment grâce aux diverses éditions illustrées dites « populaires ». Plus d'un siècle plus tard, les maisons Gallimard et Hachette puisent dans ce réservoir d'images pour proposer à leur jeune lectorat des livres d'une grande attractivité visuelle qui pourraient séduire tout autant la jeunesse des années 1980-1990 que les générations précédentes, parents et grands-parents nostalgiques d'un imaginaire visuel qui n'a cessé d'être alimenté au fil du temps. Les phénomènes de réemploi des illustrations qui permettent le passage de l'image populaire à l'image de jeunesse sont nombreux et tiennent aussi bien de la construction d'un discours éditorial que d'une grande plasticité de l'image qui se prête à de multiples effets de composition, de colorisation et de recadrage signifiant. De ce recyclage des gravures naît une certaine pensée sur la transmission d'une mémoire visuelle mais également sur l'adaptation des représentations à une culture visuelle, celle du XX^e siècle.

Mots-clés :

Victor Hugo, cathédrale, *Notre-Dame de Paris*, illustrations, gravures, Gallimard, Hachette, édition populaire, édition pour la jeunesse, réemploi

*

* *

Abstract:

Throughout the 19th century, Victor Hugo's famous novel *Notre-Dame de Paris* has acquired a rich iconographic universe, thanks to the various illustrated "popular" edition. More than a century later, publishing houses Gallimard and Hachette have both drawn on their reservoir of images to offer to their young readership books of great visual appeal that could seduce the youth of the 1980s and 1990s as much as previous generations, parents and grand-parents relying on their nostalgia for a visual imagination that has been enriched over time. The phenomena of illustrations re-using allowing the transition from popular images to the images for the youth are numerous and stem from the construction of an editorial discourse as well as from the great plasticity of images which lend themselves to multiple effects of composition, colorization and cropping. This recycling of engravings gives rise to considerations not only on the transmission of visual memory but also on representation's adaptation to a visual culture, that of the twentieth century.

Keywords:

Victor Hugo, cathedral, *Notre-Dame de Paris*, illustrations, engraving, Gallimard, Hachette, popular edition, youth editions, re-use

Grâce aux éditions illustrées, *Notre-Dame de Paris* s'est tour à tour présenté au public du XIX^e siècle sous les catégories livre « romantique », « populaire » et même « bibliophile¹ ». Mais peut-on parler du célèbre roman de Victor Hugo comme d'un livre pour la jeunesse ? Qu'on ne s'y trompe pas, malgré l'omniprésence de l'image au sein des publications successives, la hardiesse du texte original hugolien aurait de quoi surprendre plus d'un parent qui, en proie à des souvenirs quelque peu confus et déformés par certaines adaptations plus consensuelles², souhaiterait le faire découvrir à son enfant. Alors même que la dénomination « roman pour la jeunesse » paraît inopérante durant le siècle de l'écrivain, les maisons d'édition du XX^e spécialisées dans la littérature pour enfants élèvent *Notre-Dame de Paris* au rang d'incontournable de leur catalogue. Ce phénomène de reclassification inscrit l'histoire de Quasimodo dans ce que Isabelle Nières-Chevrel nomme la « littérature réorientée³ » : par le fait du geste éditorial, *Notre-Dame de Paris* fait son entrée dans le répertoire des textes pour la jeunesse, alors même qu'il ne lui était pas destiné originellement.

Et l'illustration semble être un des éléments clés de cette conversion. De manière surprenante, les maisons Gallimard et Hachette, deux géants de la littérature de jeunesse, puisent dans le réservoir iconographique alimenté par les éditions populaires du XIX^e siècle pour illustrer leurs propres collections. Entre les années 1970-1990, les deux éditeurs ont ainsi proposé au jeune public *Notre-Dame de Paris* illustré dans les collections « 1000 Soleils Or » (1978), puis dans « 1000 Soleils » (1984), ainsi que dans « Grandes Œuvres » (1979) et « Hachette Jeunesse » (1996). Et chacune de ces éditions s'approprie l'imagerie construite au siècle précédent par les éditeurs Pierre Jules Hetzel⁴ et Eugène Hugues⁵ afin de l'inclure au cœur d'un appareil éditorial consacré, à première vue, aux jeunes lecteurs. Sans délaissier les commandes à des illustrateurs contemporains⁶, Gallimard et Hachette font le choix signifiant de

¹ Dans son article « L'édition illustrée, un musée pour lire », Ségolène Le Men retrace la chronologie des différentes « étapes » de l'illustration de l'œuvre de Hugo. Elle distingue ainsi spécifiquement pour le XIX^e siècle, « l'illustration romantique », « l'illustration populaire » et « l'illustration d'amateur », GEORGEL P. (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, p. 547-565.

² On pourrait citer à titre d'exemple les « happy ending » des versions cinématographiques de Dieterle (1939) et des studios Disney (1996), bien loin du tragique dénouement du roman où la Esmeralda est condamnée à mort.

³ NIERES-CHEVREL I., « Enfance et littérature », in *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, 2002, p. 265.

⁴ Éditeur privilégié de Hugo pendant l'exil, Pierre Jules Hetzel « introduit l'image dans le livre comme un attrait pédagogique associé aux publications pour la jeunesse et aux éditions populaires », LE MEN S., art.cit., p. 551.

⁵ L'édition illustrée Eugène Hugues des *Œuvres complètes* de Victor Hugo, entreprise menée de 1876 à 1897, est déjà significative du phénomène de réemploi que nous nous proposons d'examiner ici. En effet, l'édition intègre les illustrations de toutes époques, exposant ainsi, tel un musée, l'ensemble de l'univers iconographique rattaché à l'œuvre hugolienne.

⁶ Voir HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, illustré par Georges Beuville, éd. Hachette, coll. « La Galaxie », 1 vol., Paris, 1973.

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

recycler les images existantes héritées d'un autre siècle et donc transmises au fil des générations. Ce sont précisément ces phénomènes de réemploi que nous souhaiterions interroger à travers ce corpus, tout en questionnant la valeur de la transmission d'une mémoire visuelle attachée à l'œuvre hugolienne.

Faire de *Notre-Dame de Paris* un classique de l'édition pour la jeunesse

L'image est omniprésente dans la littérature de jeunesse. Elle accompagne à chaque instant le texte si bien que le plaisir de la lecture naît autant du texte que du « non-texte⁷ », comme le rappelle Nathalie Prince. Mais pour que les gravures populaires de *Notre-Dame de Paris* deviennent des illustrations à destination de la jeunesse, elles doivent en premier lieu s'ancrer dans un cadre éditorial spécifique qui réoriente leur réception.

Des lignes éditoriales bien définies

La redéfinition du lectorat de *Notre-Dame de Paris* est pensée par les éditeurs en premier lieu à travers l'ancrage du texte au sein d'une collection particulière qui possède sa propre logique commerciale et éditoriale. En 1978, *Notre-Dame de Paris* rejoint la fameuse collection « 1000 Soleils Or » dont les titres s'adressent principalement à un public de préadolescents et d'adolescents⁸. Aux côtés de fictions contemporaines françaises et étrangères, le roman de Victor Hugo se présente comme un chef-d'œuvre certes volumineux mais agrémenté de nombreuses illustrations, de sorte que le livre se prête aussi bien à la lecture qu'à la contemplation émerveillée. Expansion de la collection originelle « 1000 Soleils⁹ », « 1000 Soleils Or » se veut une forme davantage luxueuse et attractive dont les illustrations reprennent les habitudes graphiques des anciennes éditions tels les frontispices ou les culs-de-lampe. Le géant Hachette quant à lui propose, outre les versions disponibles dans la « Bibliothèque verte », le texte intégral de *Notre-Dame de Paris* dans la collection « Grandes Œuvres ». C'est précisément au sein de cet ensemble que sont publiées les intégrales de Jules Verne, un des succès retentissants de la « pieuvre verte¹⁰ » dû au rachat de la maison Hetzel en 1914. Le titre de la

⁷ PRINCE N., *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire* (2^e édition), Armand Colin, coll. « Lettres U », 2015, p. 20.

⁸ Voir l'article consacré à la collection « 1000 Soleils » (1972-1993), « Gallimard Jeunesse : Arrêt sur collections », CERISIER A. et DESSE J. (dir.), *De la jeunesse chez Gallimard. 90 ans de livres pour enfants*, Gallimard, Chez les Librairies associés, 2008, p. 206.

⁹ Pour rappel, la collection « 1000 Soleils » fut la « première collection lancée par le département jeunesse de Gallimard en 1972, sous la direction de Pierre Marchand et Jean-Olivier Héron », CERISIER A. et DESSE J., *idem*.

¹⁰ MOLLIER J.-Y., *Hachette, le géant aux ailes brisées*, Les Éditions de l'atelier, Paris, 2015, p. 62.

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

collection met l'accent sur la dimension patrimoniale des œuvres qui s'insèrent en son sein¹¹, œuvres dignes d'être découvertes par le jeune public que ce soit dans le cadre public scolaire ou celui privé du foyer.

Alors que les années 1980 sont marquées par l'essor du livre de poche, les deux maisons d'édition font un choix remarquable en publiant Victor Hugo dans un assez grand format (125x210 mm pour « 1000 Soleils Or »), doté d'une couverture cartonnée et présentant un ensemble allant d'environ 400 à 600 pages. Le travail particulier du cartonnage ainsi que l'inclusion massive des images dans le texte renouent avec la tradition dix-neuviémiste des fameux livres de prix et livre d'étrennes¹², ouvrages abondamment illustrés et réservés, du fait de leur prix élevé, à des occasions toutes particulières. N'y aurait-il pas une certaine nostalgie de la part des grands-parents et parents, acheteurs de ces éditions, les proposant avec joie à la nouvelle génération ? L'achat de l'objet-livre devient ainsi synonyme de transmission.

Portraits de Victor Hugo

Dans les éditions des années 1980 à l'étude, le prestige de l'œuvre est intimement lié à celui de Victor Hugo, sacré par l'école républicaine comme l'écrivain scolaire par excellence¹³. La figure publique de Hugo mérite d'être portée à la connaissance du jeune public mais également à son regard. Les livres du corpus offrent ainsi au lecteur-spectateur un médaillon qui fixe les traits de cet auteur dont la figure rejoint la galerie de portraits des grands noms du Panthéon de la littérature française. Au centre de la couverture de l'édition Hachette, le médaillon encercle un portrait de l'écrivain réalisé en 1829 par Achille Devéria et « reproduit avec l'aimable autorisation du Musée Victor Hugo, Paris¹⁴ ». Grâce à cette reproduction, le lecteur découvre un jeune auteur, souriant, et vêtu à la mode romantique, période pendant laquelle Victor Hugo composa *Notre-Dame de Paris*. La gravure en noir et blanc contraste avec les couleurs vives utilisées pour le reste de la couverture et concentre inmanquablement tous les regards. Les éditions Gallimard à l'inverse assument pleinement un décalage temporel signifiant. À l'encontre de toute cohérence biographique, Victor Hugo est portraituré sur le dos du livre sous les traits d'un vieillard respectable arborant une imposante barbe blanche. Car ce qui importe dans le cadre de la collection, ce n'est pas tant la date de l'écriture du roman que l'imagerie édifiée

¹¹ Outre Jules Verne, la collection « Grandes Œuvres » contient les œuvres de Charles Perrault, Alexandre Dumas, Émile Zola, Hector Malot, George Sand, la Comtesse de Ségur...

¹² Voir LE MEN S., « Livre de prix, livre d'étrennes », in *Livres d'enfants*, exposition virtuelle de la BnF : http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/cabinet_lecture/reperes/01_4.htm, consulté le 3/05/2020.

¹³ Voir BRAHAMCHA-MARIN J., *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, et plus particulièrement « Chapitre premier : à l'école », thèse menée sous la direction de Franck Laurent, Le Mans Université, 2018.

¹⁴ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, dessins de Gustave Brion, Hachette, coll. « Grandes œuvres », Paris, 1979, p. 6.

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

autour de sa réception. Le visage du patriarche s'impose au jeune lectorat du XX^e siècle comme garant de la grandeur et de la postérité de l'œuvre littéraire. Mais ce portrait est aussi un appel à la mémoire visuelle des générations précédentes heureuses de pouvoir reconnaître une image de Hugo qui a bercé les esprits. Certains lecteurs adultes peuvent en effet nettement identifier la référence à la série des différents états de la gravure de Rodin intitulée *Victor Hugo de trois quarts*¹⁵ qui bénéficia d'une large diffusion. Pour d'autres, la reconnaissance peut être plus diffuse mais participe néanmoins d'un effet de document d'archives, le portrait arborant dès lors davantage le statut d'objet documentaire que d'œuvre artistique.

La gloire de Victor Hugo est par ailleurs graphiquement signifiée par une minutieuse ornementation qui s'affiche fièrement sur les couvertures. La bordure dorée chez Gallimard est un clin d'œil au titre de la collection et insiste sur la préciosité de l'ouvrage qui bénéficie « d'un soin bibliophile¹⁶ » comme l'indique la note de l'éditeur. Suivant la même logique, Hachette multiplie à foison les motifs décoratifs tels les volutes, les fleurons ou encore les rubans qui s'accompagnent d'une végétation symbolique composée de lauriers et de rameaux. L'amoncellement de ces détails oriente la réception de *Notre-Dame de Paris* : s'il s'agit d'un roman pour la jeunesse, il n'en demeure pas moins un monument de la culture française.

Notre-Dame de Paris ou le souvenir de jeunesse

En plus des éléments graphiques analysés, la collection « 1000 Soleils Or » enrichit le volume du témoignage d'un artiste, ici le metteur en scène Robert Hossein qui a réalisé au théâtre une adaptation de *Notre-Dame de Paris*¹⁷ :

Je n'ai pas relu *Notre-Dame de Paris*. Surtout pas. Le livre appartient à mon enfance. Et il est resté dans ma mémoire. Je ne devais pas prendre le risque de ne plus revoir les images venues à mes yeux quand j'avais douze ans ; j'ai simplement tenté de retrouver ce Victor Hugo-là, le mien¹⁸.

Dans ce court récit biographique, le roman de Hugo est instantanément lié au souvenir de l'enfance. Et le lecteur, désormais adulte, insiste même sur l'importance de garder en mémoire les « images » de ce temps passé : toute relecture de l'œuvre pourrait mettre en péril les visions si précieuses qui sont nées de son imagination enfantine. Une telle parole présentée au seuil de l'œuvre n'est pas sans incidence pour le jeune lecteur qui prendrait la peine de lire ces quelques

¹⁵ Sur l'histoire de ces gravures à la pointe sèche, voir JUDRIN C., « Les portraits de Victor Hugo », Le NORMAND-ROMAIN A.(dir.), *Victor Hugo vu par Rodin*, Paris, Somogy – Besançon, musée des Beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2002, p. 44-53.

¹⁶ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, coll. « 1000 Soleils or », Paris, 1978, p. 4.

¹⁷ *Notre-Dame de Paris* [Spectacle], mise en scène HOSSEIN R., texte de HUGO V. ; adaptation de DECAUX A., HOSSEIN R. et SORIA G. ; avec BOUCARON G. (Quasimodo), FONTAINE A. (Ésmeralda) ; représentations à Paris, Palais des Sports, 1978-1979.

¹⁸ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, coll. « 1000 Soleils or », Paris, 1978, p. 5.

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

lignes avant de se lancer dans la découverte de l'intrigue. Elle s'offre comme la garantie ou plus encore la promesse que *Notre-Dame de Paris* est essentiellement un livre qui conviendra aux goûts du jeune public. Afin d'introduire l'entretien, les éditeurs ont fait le choix de mettre en exergue ce segment « ... des images venues à mes yeux quand j'avais douze ans ». Le roman est donc défini avant tout par sa dimension visuelle et sa propension à faire naître des images mentales fortes qui impriment pendant de nombreuses années l'esprit de ses lecteurs. Dans une logique de continuité, les illustrations viennent alors nourrir les images mémorielles. Si bien que le lecteur adulte pourra également s'identifier au metteur en scène, le paratexte éditorial venant ainsi confirmer la possibilité d'une double réception, entre parent et enfant.

Outre ces constructions textuelles de l'horizon d'attente, l'intention éditoriale s'appuie fortement sur la couverture du livre, un des attributs phares des éditeurs qui redoublent de créativité pour attirer le regard du jeune public. L'image, par conséquent, y occupe une fonction majeure.

Recomposition et effet de montage

Premier seuil d'entrée dans l'œuvre, les images qui peuplent la première de couverture, le dos ainsi que la quatrième de couverture du livre se doivent de séduire le jeune lecteur, de flatter ses goûts pour mieux l'appâter et ainsi l'encourager à pénétrer au cœur de ce long et imposant roman qu'est *Notre-Dame de Paris*. Les éditeurs recourent à diverses stratégies qui toutefois reposent en grande partie sur « l'exploitation virtuose du support ¹⁹ » comme le rappelle très justement Matthieu Letourneux au sujet du livre pour enfant. Mais comment susciter un tel désir à partir des gravures populaires du XIX^e siècle ? Les éditions Gallimard et Hachette ne sont pas en manque d'imagination et démontrent la grande maniabilité de ce réservoir iconographique qui se renouvelle à travers des phénomènes de recomposition et de montage étonnants.

Lecture séquencée d'une scène culte

Personnage principal de l'œuvre hugolienne, la cathédrale Notre-Dame²⁰ est mise à l'honneur sur la couverture Gallimard qui reprend une gravure de François Chiffart²¹, célèbre illustrateur de l'œuvre de Hugo, réalisée pour l'édition Eugène Hugues. Le jeune lecteur est

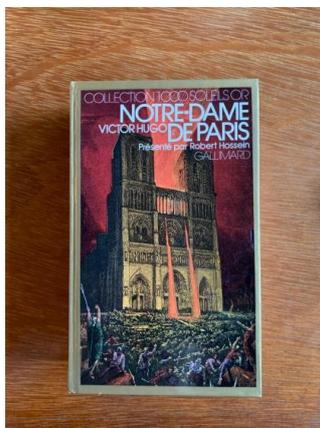
¹⁹ LETOURNEUX M., « Littérature de jeunesse et culture médiatique », PRINCE N. (dir.), *La littérature de jeunesse en question(s)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, p. 190.

²⁰ Ségolène Le Men souligne que la cathédrale est un « leitmotiv iconographique de *Notre-Dame de Paris* », qui met en exergue l'apparition d'un nouveau type d'image au XIX^e siècle, « le site », LE MEN S., *La cathédrale illustrée. De Hugo à Monet*, Hazan, 2014, p. 22.

²¹ Sur l'œuvre de Chiffart, voir SUEUR V., *François Chiffart, graveur et illustrateur*, catalogue d'exposition, coll. « Les dossiers », Paris, Musée d'Orsay, 1994.

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

d'emblée frappé par une scène de guerre où le monument assailli par les truands de la Cour des Miracles tente de se défendre. Immense et toute puissante, la cathédrale surplombe une foule d'ennemis soudainement prise d'effroi par le plomb en fusion qui s'écoule de la gueule des gargouilles. La composition de Chiffart résonne fortement avec le célèbre *Pandemonium* de John Martin²², une toile immense où Satan exhorte ses sbires démoniaques à partir au combat au milieu d'un sombre royaume illuminé par les coulées laviques. Si le texte hugolien convoque tout un champ lexical apocalyptique, l'illustrateur semble lui aussi avoir transité par un vocabulaire pictural déjà présent dans l'œuvre du peintre anglais et particulièrement apte à retranscrire l'atmosphère infernale de la scène.



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, coll. « 1000 Soleils Or », 1978.
Première de couverture de l'exemplaire réf. 8-CNLJF-11229
BnF, © photographie Camille Page



François Nicolas Chiffart, *Attaque de Notre-Dame*, dessin encre et gouache, vers 1876-1877, © Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris Guernesey

Lorsque le lecteur tourne entre ses mains l'objet livre, il découvre alors sur le dos du volume, Quasimodo, la figure bestiale, enclin à une terrible fureur, soulevant au-dessus de sa tête

²² MARTIN J., *Le Pandemonium*, 1841, Musée du Louvre, Paris.

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

une lourde pierre qu'il s'apprête à lancer sur ses ennemis. Cette reprise de la vignette du Livre X de l'édition Hugues élève spatialement le regard du lecteur adolescent jusqu'au sommet de Notre-Dame alors même qu'il était auparavant, du fait de sa confrontation à la couverture, au pied du monument.



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, coll. « 1000 Soleils Or », 1978.
Dos de l'exemplaire réf. 8-CNLJF-11229
BnF, © photographie Camille Page



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Eugène Hugues, 1877, p. 201
BnF | Gallica

La quatrième de couverture constitue alors le troisième temps de découverte de l'objet et confirme la lecture visuelle de la scène. Un long extrait du livre X, chapitre 4 intitulé « Un maladroit ami », est ainsi cité :

Tous les yeux s'étaient levés vers le haut de l'église. Ce qu'ils voyaient était extraordinaire. Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme désordonnée et furieuse, dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braise, deux gouttières en gueules de monstres vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait

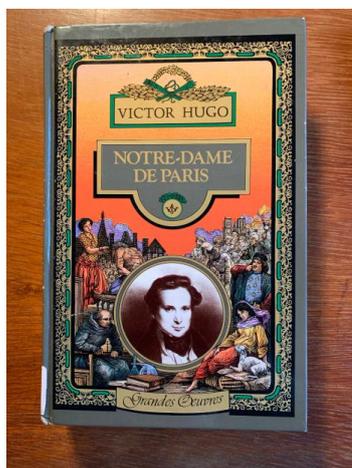
Camille Page, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade inférieure. À mesure qu'ils approchaient du sol, les deux jets de plomb liquide s'élargissaient en gerbes, comme l'eau qui jaillit des mille trous de l'arrosoir²³.

La spectaculaire défense de la cathédrale attire tous les regards si bien que les personnages spectateurs de la scène, représentés sur la première de couverture, deviennent le relais du lecteur captivé lui aussi par le monument mis à feu et à sang. Passant sous silence les longues digressions pourtant constitutives de l'œuvre de Hugo²⁴, Gallimard présente avant tout *Notre-Dame de Paris* comme un roman d'aventure aux accents gothiques, un roman d'action qui délectera les jeunes lecteurs. Et le dispositif iconographique de la couverture dynamise la réception de l'image si bien que l'ensemble s'apparente à la logique du montage filmique bien ancrée dans les habitudes visuelles du lectorat visé par l'édition.

Esthétique du patchwork

Hachette, dans une logique de classicisation et de patrimonialisation de l'œuvre, fait le choix, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, de replacer Victor Hugo au centre des regards grâce au portrait en médaillon du jeune écrivain romantique. Autour de cette figure en noir et blanc, les personnages rayonnent selon une structure qui n'est pas sans rappeler le frontispice de la cathédrale de Célestin Nanteuil²⁵ et plus encore peut-être celui créé par Aimé de Lemud pour l'édition Perrotin en 1844 reprise par Hugues en 1877.



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Hachette, coll. « Grandes Œuvres », 1979, Première de couverture de l'exemplaire réf. 8-CNLJF-11228

²³ Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, in *Œuvres Complètes*, « Roman I », éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p.798.

²⁴ On citera comme exemple signifiant le fameux chapitre « Ceci tuera cela » (Livre V, chapitre II) qui apparaît à titre « inédit » dans la huitième édition de Renduel publiée en 1832, chapitre dont la teneur philosophique et historique convenait peu aux attentes du premier éditeur Gosselin qui avait commandé à Hugo un roman historique à la mode de Walter Scott.

²⁵ Ce frontispice réalisé pour l'édition romantique Renduel en 1832 présente les personnages principaux ainsi que les scènes cultes du roman, chacune des représentations venant se loger dans les niches de la façade de la cathédrale.

BnF, © photographie Camille Page



Notre-Dame de Paris : frontispice, Charles Laplante (graveur) et Aimé de Lemud (illustrateur), pour l'édition Eugène Hugues, vers 1877
© Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris Guernesey

Mais il ne s'agit en rien d'une création originale. Les éditeurs ont agencé tel un patchwork divers fragments de portraits et de scènes gravés par Gustave Brion pour l'édition Hetzel de 1865, puis ils ont coloré les gravures donnant ainsi à l'ensemble un dynamisme nouveau et attractif pour les plus jeunes. On retrouve notamment au premier plan, de chaque côté du médaillon, Claude Frollo accompagné de ses attributs d'alchimiste et la Esmeralda pensive, sa chèvre Djali à ses côtés. La jeune femme est au pied du capitaine Phoebus, reconnaissable par les fleurs de lys présentes sur son armure, qui, comme sur la gravure de Lemud, « retrouss[e] sa moustache à la bourguignonne²⁶ ».

Plus en hauteur, la célèbre scène « Une larme pour une goutte d'eau » est la seule représentation de Quasimodo sur la couverture, mais le sonneur de cloches est de dos de sorte que la monstruosité de son visage, « grimace sublime²⁷ », demeure cachée. Lorsqu'il tient le livre entre ses mains, l'heureux acquéreur découvre, ou plutôt retrouve, ainsi les principaux protagonistes de l'intrigue, et la lecture viendra progressivement actualiser les différentes scènes exposées de manière proleptique d'un seul tenant sur la couverture. Si la scène de l'attaque de la cathédrale est bien reprise tout en haut à droite de la couverture, Notre-Dame de Paris apparaît en arrière-plan, comme un détail secondaire de l'intrigue. Le monument s'efface devant les personnages, témoignant peut-être d'une nouvelle histoire du regard qui au XX^e siècle se détacherait du modèle du site pour privilégier la juxtaposition de scènes, pratique à nouveau proche des habitudes cinématographiques.

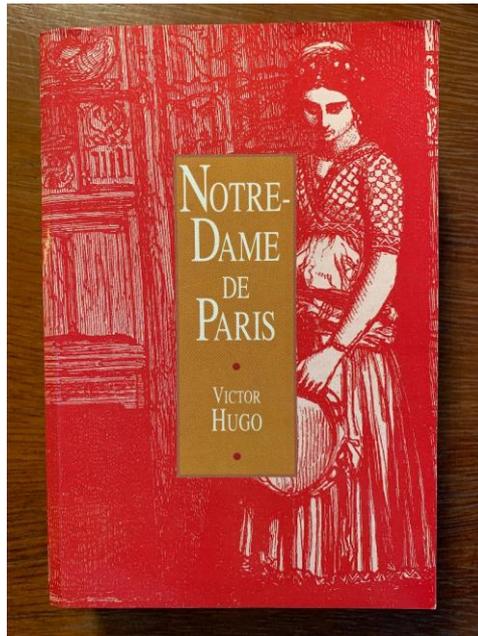
²⁶ *Ibid.*, p. 546.

²⁷ *Ibid.*, p. 527.

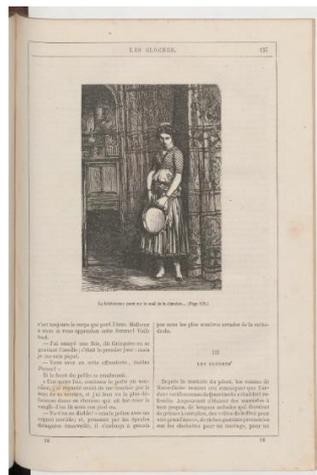
Camille Page, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Jeux de cadrage

À rebours de cette accumulation de scènes représentées, la version de 1996 dans la collection « Hachette Jeunesse » repose sur une certaine sobriété qui n'est pas dénuée de charme. Sans grande fioriture, le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur sont mentionnés par un simple encart vertical. La première couverture, le dos et la quatrième de couverture se déclinent selon une subtile variation autour d'une même gravure de Gustave Brion, un portrait en pied de la Esmeralda se tenant sur le seuil de la demeure de Fleur-de-Lys.



Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Hachette, coll. « Hachette Jeunesse », 1996
Première de couverture de l'exemplaire réf. 16-Y2-66733
BnF, © photographie Camille Page

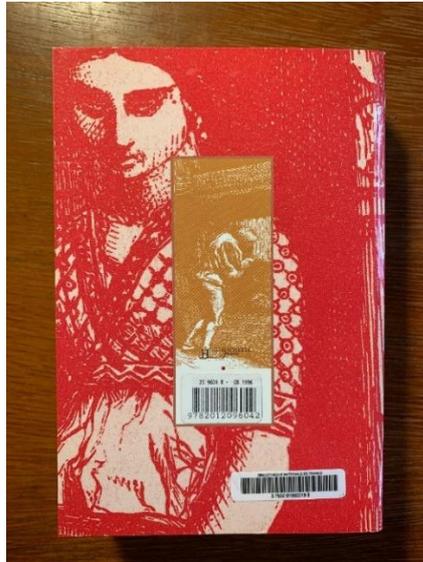


Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Hetzel, 1865, p. 137
Gravure de Gustave Brion
BnF | Gallica

Si la couverture présente la scène en entier, le dos du livre se concentre autour du corps longiligne de la jeune fille, si bien que le format même du support et de cet espace spécifique entraîne un recadrage de la gravure qui s'adapte parfaitement à la matérialité du livre. La

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

quatrième de couverture quant à elle nous fait passer de la scène au portrait, le visage timide et tendre de la Esmeralda venant occuper la majeure partie de la page. L'espace iconographique de la couverture multiplie donc les jeux de cadrage qui alternent plan large et plan resserré. Mais plus encore, la fascination du regard pour le personnage féminin de l'égyptienne est redoublée au dos du livre par la présence de Quasimodo au centre de la page.



Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, Hachette, coll. « Hachette Jeunesse », 1996
Quatrième de couverture de l'exemplaire réf. 16-Y2-66733
BnF, © photographie Camille Page

Sur cette gravure, le personnage contemple du haut de sa fenêtre un hors-champ que le lecteur attentif de l'œuvre sait être la place de la Grève sur laquelle danse l'envoûtante Esmeralda :

En passant devant la porte de la sonnerie qui était entr'ouverte, il [Frollo] vit une chose qui le frappa : il vit Quasimodo qui, penché à une ouverture de ces auvents d'ardoises qui ressemblent à d'énormes jalousies, regardait, aussi, lui dans la place. Il était en proie à une contemplation si profonde qu'il ne prit pas garde au passage de son père adoptif. Son œil sauvage avait une expression singulière : c'était un regard charmé et doux. – Voilà qui est étrange ! murmura Claude. Est-ce que c'est l'Égyptienne qu'il regarde ainsi ?²⁸

Le principe de variation autour de cette unique gravure multiplie les effets scopiques suscités par la bohémienne dont la contemplation attise un désir irrémédiable chez les personnages masculins du roman. Et le livre devient pour le lecteur à son tour objet de désir. Mais que dire de la disparition du portrait de Hugo pourtant bien présent dans les éditions précédentes ? Au poids de l'histoire littéraire semblent se substituer les personnages. La Esmeralda et Quasimodo acquièrent une indépendance certaine au regard de leur créateur, devenant à eux seuls l'emblème de *Notre-Dame de Paris*.

²⁸ *Ibid.*, p. 675.

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

Les effets de recomposition et de montage sont ainsi les premiers phénomènes observables dans ces pratiques de réemploi de l'imagerie populaire au cœur de l'appareil éditorial des maisons Hachette et Gallimard. La couverture cartonnée prend peu à peu la place et la fonction des frontispices ou des vignettes de titre, pratiques emblématiques des éditions illustrées du XIX^e siècle.

Actualisation de la gravure par la couleur

Tout aussi captivantes soient-elles, les gravures populaires du XIX^e sont contraintes, en raison des limites techniques de l'imprimerie à cette époque, de dessiner un monde en noir et blanc, l'introduction de la couleur étant une pratique longue et coûteuse peu adaptée au rythme de publication et au prix de vente des éditions Hetzel et Hugues. Mais afin de mieux s'adapter à l'horizon et à la culture visuels des jeunes lecteurs de la fin du XX^e siècle, les éditeurs Gallimard et Hachette procurent de nouvelles couleurs à l'univers de *Notre-Dame de Paris*. Ce simple procédé actualise la gravure si bien qu'à première vue il est difficile pour un amateur de dater l'image, sa « modernité » tenant en grande partie à l'usage de la couleur. L'entreprise de séduction éditoriale du jeune public s'appuie donc sur des évolutions techniques qui permettent de mettre au goût du jour un univers iconographique passé ou même obsolète.

Le spectacle de la couleur

Au dos du livre de la collection « 1000 Soleils Or », le lecteur attentif découvre la mention suivante : « Illustration de couverture : dessin de Chiffart, mis en couleurs par Delobel ». La source indique non seulement l'origine de la gravure mais aussi la personne en charge de la couleur, ici Anne Delobel. L'image acquiert donc un nouveau statut, celle d'œuvre originale, et ne se réduit pas au rang de simple reproduction. La coloriste française, célèbre pour avoir réalisé dans les années 1970-1980 la couleur et le lettrage des albums d'*Adèle Blanc-Sec*, écrit par Jacques Tardy, son compagnon de l'époque, a également proposé pour cette même collection une mise en couleur de l'illustration de Daniel Vierge pour la couverture de *L'Homme qui rit*²⁹. Le travail sur la couleur est donc mis à l'honneur par le discours éditorial conscient qu'il s'agit ici d'un procédé directement orienté vers le public souhaité, celui des adolescents sensibles au spectaculaire. Afin d'attirer l'œil de ce lectorat exigeant, Anne Delobel fait le choix d'accentuer la dimension apocalyptique de la scène en teintant tout d'abord l'arrière-plan d'un rouge sombre sur lequel se dresse la cathédrale dont l'architecture se dessine par contrastes entre la luminosité de la pierre et le noir profond de ses contours. Delobel signifie la « flamme » qui

²⁹ HUGO V., *L'Homme qui rit*, Gallimard, « 1000 Soleils Or », illustré par Daniel Vierge, 1978 (reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, Librairie illustrée, vers 1875).

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

s'élève entre les deux tours de l'église par un large rayon de lumière orange qui illumine le ciel. Les choix de coloris donnent donc à la composition une atmosphère infernale et terrible renforcée par « les deux jets de plomb liquide » qui s'écoulent des gargouilles sur la foule des assaillants. Défiant les règles du réalisme, l'artiste offre au plomb une couleur de lave en fusion. Tout n'est que braise et flamme, si bien que Anne Delobel parvient à transfigurer la gravure de Chiffart en ce « phare étrange³⁰ » décrit par Hugo dans le roman. Motivée par le texte parcouru du champ lexical du feu et de la lumière, la couleur anime l'image originelle et plonge le jeune lecteur au cœur de l'affrontement entre les truands et la cathédrale.

Ludisme ou motivation textuelle ?

Défiant toute logique chromatique, la couverture des « Grandes œuvres » se plaît à mélanger les couleurs recréant ainsi un univers visuel particulièrement enfantin et ludique. Les personnages aux teintes pastel se détachent sur un fond orangé lumineux qui sera le signe distinctif des œuvres de Hugo dans cette collection. La palette « arc-en-ciel » participe et renforce l'esthétique du patchwork précédemment étudiée. Mais certains choix prennent une valeur signifiante pour la lecture de l'œuvre. Représentée par deux fois sur la première de couverture, la Esmeralda est vêtue d'une tenue de danseuse qui révèle l'univers exotique fantasmé du peuple bohémien : un corsage doré couvre son buste tandis qu'une jupe rouge laisse deviner un corps sensuel et voluptueux. Dans de nombreuses adaptations cinématographiques du roman de Hugo au XX^e, les couleurs or et rouge sont devenus caractéristiques de la Esmeralda - l'on pense aussi bien au personnage créé par les studios Disney en 1996 qu'à la somptueuse Gina Lollobrigida dans la version de Jean Delannoy³¹. Et pourtant, au regard du texte hugolien, nulle mention n'est faite de cette fameuse robe rouge comme en témoigne cet extrait du chapitre « Besos para golpes » :

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une créature surnaturelle³².

La Esmeralda, métamorphosée sous les traits d'une guêpe, se pare de doré et de noir, son corsage et sa robe « bariolée » alliés aux mouvements de sa danse mimant la dimension frénétique et quasi fantastique de l'insecte. À strictement parler, l'égyptienne ne porte donc pas de rouge sur elle. Mais le roman motive toutefois ce rapprochement au regard de la lumière sous

³⁰ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, op.cit., p. 798.

³¹ DELANNOY J., *Notre-Dame de Paris*, France, prod. Hakim, 1956.

³² HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, op.cit., p. 537.

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

laquelle la Esmeralda apparaît aux yeux du public : « le feu de joie l'éclairait d'une lumière crue et rouge³³ ». L'imaginaire du XX^e siècle autour de *Notre-Dame de Paris* a donc cristallisé et systématisé l'effet de projection de l'éclairage sur la robe du personnage afin de mieux signifier l'effet qu'elle engendre chez ceux qui la contemplent. La Esmeralda sera désormais irrémédiablement liée, dans l'imaginaire collectif, à sa robe rouge et à ses longs cheveux noirs³⁴.

Valeur du monochrome

Si le rouge n'était qu'un détail signifiant dans la couverture Hachette de 1979, il sature véritablement l'espace visuel de la version de 1996. Dans cette édition, le procédé de colorisation de l'image de Brion est bien différent de ceux observés plus avant dans notre étude où le tracé noir de la gravure délimitait les espaces à coloriser. Le rouge vient ici remplacer l'encre noire traditionnelle des gravures tout en conservant les blancs de l'image, trace originelle du creux de la technique du bois de bout. Par l'usage du monochrome, l'illustration résonne comme un hommage discret aux pratiques du XIX^e siècle en reprenant le principe de ce que Philippe Hamon nomme « l'image négative³⁵ ». Seul l'encart doré vient rompre l'unité de tons, mais il peut aussi se lire comme un clin d'œil à la collection « Idéal-Bibliothèque » chez Hachette dont la couverture s'inspirait déjà fortement de la « Bibliothèque Rouge et Or ». Comme l'analyse Michel Pastoureau, « le rouge : c'est le feu et le sang, l'amour et l'enfer³⁶ ». Or le personnage de la Esmeralda cristallise et incarne tout à la fois ces attributs dans le roman hugolien. L'« ambivalence³⁷ » constitutive de la couleur rouge permet ainsi aux éditeurs de signifier visuellement toute la complexité du l'égyptienne et de guider le jeune lecteur, de manière quasi inconsciente, vers une première compréhension des enjeux de l'intrigue de *Notre-Dame de Paris* qui peut se lire à un premier niveau comme un tragique roman d'amour.

³³ *Idem.*

³⁴ La couleur rouge de la tenue vestimentaire de la Esmeralda participe en outre à « l'altérité exotique » constitutive de la représentation des bohémiens, voir GLEIZES D., « Les Bohémiens dans les adaptations de *Notre-Dame de Paris*. Entre exploitation de l'altérité exotique et constitution du discours politique », MOUSSA S. (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, L'Harmattan, coll. Histoire des Sciences humaines, 2008, p. 271-291.

³⁵ « On peut définir comme « négative » une image (à voir) qui inverse l'orientation de son référent (le miroir inverse la gauche et la droite), ou une image qui transforme les couleurs en valeurs (le négatif d'un cliché photographique positif), ou qui combine ces deux définitions (la gravure d'après tableau inverse la gauche et la droite, donne une image en noir et blanc d'une image colorée, et enlève sur la plaque ce qui sera conservé dans le dessin [...]) », HAMON P., *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, édition revue et augmentée, 2007, p. 293-294.

³⁶ Interview de PASTOUREAU M. par SIMONNET D., « Rencontres », « Le rouge : c'est le feu et le sang, l'amour et l'enfer », <http://expositions.bnf.fr/rouge/rencontres/02.htm>, <http://expositions.bnf.fr/rouge/rencontres/03.htm>, consulté le 30/03/2020.

³⁷ *Idem.*

Reproduction, recyclage et recadrage de l'image

Le réemploi des gravures des éditions populaires du XIX^e s'expose avec brio et fracas sur les couvertures des éditions jeunesse Gallimard et Hachette. Mais qu'en est-il de l'illustration à l'intérieur même du livre ? Une remarque préliminaire s'impose en ce qui concerne les trois éditions au cœur de notre étude : l'illustration y occupe une place capitale et apparaît à une fréquence régulière et soutenue lorsque l'on feuillette³⁸ les pages. La présence de l'image, loin d'être anecdotique, motive ainsi un mode de lecture particulier qui avance « à sauts et à gambades » comme le préconisait Montaigne.

La pratique du fac-similé

Dans la collection « 1000 Soleils Or », l'emprunt aux éditions antérieures est en apparence pleinement assumé comme le suggère ce paragraphe en quatrième de couverture :

Plus de trente illustrateurs parmi les plus célèbres de la fin du siècle dernier ont participé à cette édition de Notre-Dame de Paris : Brion, d'Aubigny, Tony Johannot...Viollet-Le-Duc et Victor Hugo lui-même³⁹.

Le discours éditorial met l'accent sur le nombre d'artistes engagés dans la réalisation de l'ouvrage ainsi que sur leur statut. La célébrité des illustrateurs s'allie à la grandeur de l'œuvre romanesque. La source précise des images demeure toutefois sibylline et seul un examen attentif du livre permet de découvrir que la reproduction des gravures va au-delà du simple réemploi. En effet, à y regarder de plus près, le corps du livre est en réalité le fac-similé de l'édition populaire Eugène Hugues parue en 1876. Or une telle origine n'est mentionnée ni dans les pages du volume, ni dans les notices du catalogue de la maison d'édition. Au lecteur avisé donc de saisir la technique employée, qu'il soit spécialiste ou tout simplement spectateur des anciennes éditions. Ce ne sont donc pas seulement les illustrations mais bien l'ensemble du dispositif graphique propre à l'édition du XIX^e siècle qui trouve sa place au cœur d'un nouvel « emballage » crée pour l'édition de jeunesse. Mis à part l'ajout du paratexte éditorial, les deux éditions sont similaires. Seul indice indiquant immédiatement la distinction entre l'édition populaire et l'édition Gallimard, le filet d'encadrement qui délimite l'espace graphique, c'est-à-dire l'emplacement du texte et de l'image, chez Eugène Hugues a ici disparu. Le recours au fac-similé emmène le jeune lecteur des années 1980 vers un univers iconographique qui pourrait lui être inconnu, car profondément éloigné de sa culture visuelle. Aux images de format standard,

³⁸ Ségolène le Men indique que ce type de lecture est précisément induit par les éditions dites « populaires » de *Notre-Dame de Paris* qui proposent un accès simplifié à l'œuvre par le biais de l'image où est privilégiée « une lecture facile, distraite qui appréhende le livre comme le journal à la mode, par feuilletage », « L'édition illustrée, un musée pour lire », GEORGEL P. (dir.), *op.cit.*, p. 259.

³⁹ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, coll. « 1000 Soleils or », Paris, 1978, 4^e de couverture.

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

dirons-nous, tels les hors-texte, s'ajoutent une multiplicité de motifs comme les bandeaux, les lettrines ou les culs-de-lampe qui renvoient à l'imaginaire du « livre ancien », hérité d'une époque romantique dont la chronologie reste plus ou moins floue dans l'esprit des jeunes lecteurs. La perturbation temporelle est d'autant plus forte que l'intrigue du roman se situe dans un Moyen Âge souvent méconnu. L'image favorise ainsi l'immersion dans un passé fantasmé propice à la rêverie.

Un accès privilégié et simplifié au sens

L'édition Hachette n'est pas quant à elle un fac-similé mais reprend chacune des gravures composées par Gustave Brion pour l'édition de Jules Hetzel en 1865. La couverture cartonnée renferme en son sein une double page qui recycle le frontispice ainsi que la page de titre de l'édition du siècle précédent. Le lecteur découvre dès lors les images qui ont marqué l'imaginaire des générations précédentes. Par simplification cependant, les éditeurs Hachette omettent de mentionner que tous les dessins ne sont pas des compositions de Gustave Brion. Si cela est vrai pour les gravures hors-texte, les bandeaux qui surmontent chaque chapitre sont pour leur part empruntés à l'édition Hugues. Le dispositif graphique est totalement remanié dans l'édition jeunesse –disparition du filet d'encadrement et texte présenté en une seule colonne-, mais l'on retrouve avec étonnement les légendes, la plupart du temps des citations de l'œuvre, qui apparaissaient en-dessous des gravures de Brion, transférées dans la collection « Grandes Œuvres », à l'extrémité basse de la page gauche, et distincte du corps du roman par une police en italique. Ce remaniement permet notamment une nouvelle répartition des illustrations qui, dans la mesure du possible, s'inscrivent dans une temporalité commune avec l'intrigue à l'inverse de l'édition de 1865. Dans cette dernière en effet, l'illustration a bien souvent une valeur proleptique ou analeptique au regard de l'intrigue, si bien qu'il existe un décalage constant entre l'image et le texte. L'édition Hachette au contraire joue sur la simultanéité du texte et de l'image, réservant ainsi des effets saisissants au jeune lecteur. Comme le souligne Nathalie Prince au sujet du livre illustré, « l'image, soumise au texte, est là pour faciliter la compréhension ou pour donner une vue précise d'un passage⁴⁰ ». Et l'illustration populaire du XIX^e siècle semble parfaitement répondre à cet impératif du livre de jeunesse. Parce qu'elle joue à la fois sur le sensationnalisme de l'intrigue et la simplification du sens, elle propose des images synthétiques fortes qui orientent le regard du lecteur-spectateur autour d'un épisode clé et de ses principaux enjeux. Le dernier chapitre du Livre septième, « Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière », se clôt sur le terrible coup de poignard donné par Frolo à

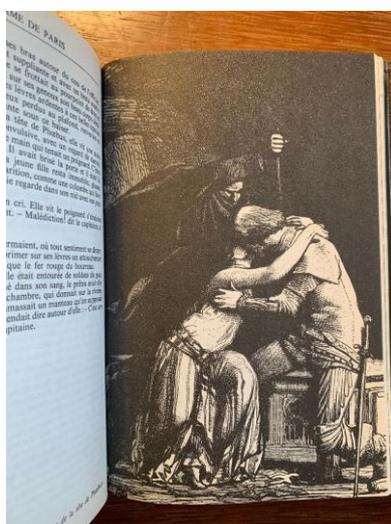
⁴⁰ PRINCE N., *La littérature de jeunesse, op.cit.*, p.18.

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

celui qu'il considère comme son rival, Phoebus, alors que le soldat vient d'obtenir un baiser de la Esmeralda.

Tout à coup, au-dessus de la tête de Phoebus, elle vit une autre tête, une figure livide, verte, convulsive, avec un regard de damné. Près de cette figure, il y avait une main qui tenant un poignard. C'était la figure et la main du prêtre⁴¹.

Alors que dans le texte, le lecteur découvre le crime à travers les yeux effrayés de la jeune fille, la gravure de Brion choisit un angle de vue qui permet de saisir la scène dans son ensemble. Au premier plan, les deux amants s'embrassent tandis que Frollo, entièrement vêtu de noir, surgit par derrière et pointe dangereusement son poignard en direction de Phoebus. L'image dessine donc ce temps suspendu, acmé du suspens, et clôt ce chapitre sur une vision digne des plus grands romans noirs.



Notre-Dame de Paris, Hachette, coll. « Grandes œuvres », 1979
BnF, © photographie Camille Page

La tentation de l'album ?

Nous avons volontairement jusqu'à présent passé sous silence une des distinctions fondamentales qui s'opère entre les éditions populaires et les éditions jeunesse des collections Gallimard et Hachette, distinction qui s'impose au regard dès lors que l'on feuillette les différents volumes à l'étude. Le réemploi des gravures hors-texte s'accompagne systématiquement d'un recadrage signifiant : alors que les gravures du XIX^e sont, pour des raisons techniques propres à cette époque, accompagnées d'un filet d'encadrement ou d'une marge blanche, les images offertes au jeune public s'étendent sur l'ensemble de la page et saturent l'espace visuel. Le recadrage serré autour du contenu iconographique immerge

⁴¹ HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p. 709.

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

entièrement le lecteur et mobilise fortement son attention, au risque plaisant de le détourner du texte. L'espace de la page qui à l'origine accueillait l'image en son centre est métamorphosée par les éditions jeunesse en une véritable planche où l'image entre en concurrence frontale avec le texte. Un tel recadrage n'est pas sans perturber les typologies jusque-là esquissées. Si les éditions jeunesse de *Notre-Dame de Paris* s'apparentent en premier lieu à un livre illustré, on perçoit toutefois le rapprochement qui est fait en direction du livre d'images aussi appelé album, objet phare de la littérature de jeunesse. La proportion du texte demeure certes imposante, mais nous posons ici l'hypothèse que les maisons Hachette et Gallimard proposent par ces différents choix un objet de transition entre les habitudes du très jeune lectorat, familier de l'album, et donc de l'omniscience de l'image, et la lecture adulte, en théorie vierge de toute image, preuve du « sérieux » de la lecture.

Adapter, réécrire, ressusciter *Notre-Dame de Paris* pour la jeunesse, c'est au fond toujours plonger au cœur d'une « histoire de filiations⁴² » où l'imagerie construite au siècle de l'auteur se transmet de génération en génération, jusqu'aux éditions des années 1980 et au-delà encore, chaque image étant pétrie et modelée par tout un univers visuel qui le précède. Une telle circulation des images nous amène ainsi à nuancer ou plutôt à préciser ce que recouvre l'appellation « livre pour la jeunesse », car il devient indéniable que le plaisir du réemploi est un plaisir transgénérationnel qui crée une communauté de lecteurs d'âge divers autour d'une mémoire visuelle partagée. Mais cette dernière évolue constamment selon la culture visuelle d'une époque et le destinataire choisi, si bien que le dessin des maisons Hachette et Gallimard emprunte à d'autres habitudes du regard du jeune public tel que le cinéma, le dessin-animé en couleur ou encore l'album pour les enfants.

⁴² GLEIZES D., « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiations », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51-4/4, 2004, p. 39.

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

Bibliographie

Livres convoqués

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, illustré par Georges Beuville, Hachette, coll. « La Galaxie », 1 vol., Paris, 1973.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, reproduction en fac-similé réduit de l'édition de Paris, E. Hugues, 1876-1877, Gallimard, coll. « 1000 Soleils or », Paris, 1978.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, dessins de Gustave Brion, Hachette, coll. « Grandes œuvres », Paris, 1979.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, dessins de Gustave Brion, Hachette, coll. « Hachette Jeunesse », Paris, 1996.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, dans *Œuvres complètes*, « Roman I », éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.

Bibliographie et sitographie critique

BRAHAMCHA-MARIN Jordi, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse menée sous la direction de Franck Laurent, Université du Maine, 2018.

CERISIER Alban, *Gallimard. Un éditeur à l'œuvre*, Gallimard, coll. « Découverte Gallimard », Paris, 2011.

CERISIER Alban et DESSE Jacques (dir.), *De la jeunesse chez Gallimard. 90 ans de livres pour enfants*, Gallimard, Chez les Librairies associés, 2008.

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, tome 3, Fayard, Cercle de la Librairie, 1990.

GLEIZES Delphine, « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiations », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51-4/4, 2004, p. 39-57.

GLEIZES Delphine, « Les Bohémiens dans les adaptations de *Notre-Dame de Paris*. Entre exploitation de l'altérité exotique et constitution du discours politique », dans Sarga Moussa (dir.), *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences humaines », 2008, p. 271-291.

JUDRIN Claudie, « Les portraits de Victor Hugo », dans Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Victor Hugo vu par Rodin*, Paris, Somogy – Besançon, musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2002, p. 44-53.

HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, édition revue et augmentée, 2007.

LE MEN Ségolène, *La Cathédrale illustrée. De Hugo à Monet*, Hazan, 2014.

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

LE MEN Ségolène, « L'édition illustrée, un musée pour lire », dans Pierre Georgel (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1985, p. 547-565.

LE MEN Ségolène, « Livre de prix, livre d'étrennes », dans *Livres d'enfants*, exposition virtuelle de la BnF : http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/cabinet_lecture/reperes/01_4.htm, consulté le 3/05/2020.

LETOURNEUX Matthieu, « Littérature de jeunesse et culture médiatique », dans Nathalie Prince (dir.), *La Littérature de jeunesse en question(s)*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, p. 185-235.

MOLLIER Jean-Yves, *Hachette, le géant aux ailes brisées*, Paris, Les Éditions de l'atelier, 2015.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Enfance et littérature », dans *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, 2002, p. 265.

PAGE Camille, *Victor Hugo en Images*, bibliothèque numérique des illustrations de l'Édition Nationale des *Œuvres complètes* de Victor Hugo, <https://hugo-en-images.nakalona.fr>, consulté le 30/03/2020.

Michel, « Le rouge : c'est le feu et le sang, l'amour et l'enfer », entretien réalisé par Dominique Simonnet pour *L'Express* et publié dans le numéro du 12 juillet 2004, consultable aux liens suivants sur le site de la BnF, « Rencontres » : <http://expositions.bnf.fr/rouge/rencontres/02.htm> ; <http://expositions.bnf.fr/rouge/rencontres/03.htm>, consulté le 30/03/2020.

PRINCE Nathalie, *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire* (2^e édition), Armand Colin, coll. « Lettres U », 2015.

SUEUR Valérie, *François Chiffart, graveur et illustrateur*, [catalogue d'exposition], Paris, Musée d'Orsay, coll. « Les dossier », 1994.

Filmographie

DELANNOY Jean, *Notre-Dame de Paris*, France, prod. Hakim, 1956.

DIETERLE William, *The Hunchback of Notre-Dame*, États-Unis, RKO Pictures, 1939.

TROUSDALE Gary et WISE Kirk, *The Hunchback of Notre Dame*, États-Unis, Walt Disney Pictures, 1996.