



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*

Le néogothique de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo à *L'invention de Hugo Cabret* de Brian Selznick :
le livre comme outil du voir

Pamela ELLAYAH (Le Mans Université)

Publije

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

no. 1 2022

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

Introduction
Nathalie Prince, « Oiel, 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 Fraternali
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 Anspak
Pamela Ellayah



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

Résumé :

Publiés à presque deux siècles d'écart, *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo et *L'Invention de Hugo Cabret* (2007) partagent un discours néogothique au cœur même du livre. De la cathédrale à l'imprimerie, de la gare au cinéma, le livre est à la fois une lecture et un outil du voir. La présente étude propose une rencontre inédite entre ces deux romans, montrant comment un roman jeunesse prolonge la tradition d'un grand roman illustré, à bien des égards. Les teintes sombres composent une texture qui rend compte du passé et d'une expérience mémorielle. Le livre se déploie sous la forme d'une « mise en site » tandis que l'empreinte picturale agit comme une trace fantôme.

Mots-clés :

Victor Hugo, cathédrale, Notre-Dame de Paris, Néogothique, Technique, Livre illustré

*

* *

“Neo-Gothic from *The Hunchback of Notre-Dame* to *The Invention of Hugo Cabret* : The Book as a Seeing Tool”

Abstract:

Victor Hugo's *Hunchback of Notre-Dame* (1831) and Brian Selznick's *Invention of Hugo Cabret* (2007) were written almost two centuries apart from each other. However, both explore the book as a technical object by using Neo-Gothic elements. From the cathedral to printing techniques, from the train station to movies, the book is both a novel and a seeing tool. This paper aims at showing how a children's novel renews the tradition of a classic illustrated novel. In both novels, darkness is a texture that helps to capture the past and experiential memory. The book serves as a panoramic *locus* where some pictures haunt others through ghostly traces.

Keywords:

Victor Hugo, cathedral, Notre-Dame de Paris, Neo-Gothic, Technics, Illustrated book

Lorsque *Notre-Dame de Paris* paraît en 1831, la fièvre néogothique est déjà à son point d'orgue. Terme inventé en 1795, le néogothique désigne le regain d'intérêt pour le Moyen Âge et qualifie la forme qui en découle¹. À la suite de Victor Hugo qui revisite l'ambiance médiévale de la célèbre cathédrale parisienne, le travail de rénovation de l'édifice par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc constitue l'un des points culminants de cette volonté de restaurer². Dans ce contexte, la restauration constitue une proposition ambivalente : revisiter ce qui a existé et ce qui n'a pas existé. Une promesse de faire retour ou, plus exactement, de réveiller un fantôme qui n'aurait pas vraiment existé. N'est-ce pas là être au plus proche du procédé fantasmagorique³ ?

Du roman aux éditions successives sous forme de livre illustré, *Notre-Dame de Paris* constitue un éventail visuel invitant à concevoir le livre au prisme du monument. Nous émettons l'hypothèse que *L'invention de Hugo Cabret* (2007) de l'américain Brian Selznick en prolonge le discours néogothique, à partir des motifs de la gare et du cinéma. Dans ce roman, la gare Montparnasse des années 1930 est la scène d'action principale. Le jeune orphelin Hugo Cabret y mène une vie solitaire, rythmée par ses activités clandestines. Jour après jour, il entretient l'horloge de la gare et s'obstine à réparer un mystérieux automate récupéré par son père, horloger qui a péri au cours d'un incendie. Après une série de tentatives, Hugo découvre que l'étrange objet est une invention du cinéaste Georges Méliès, qui n'est autre que le vieux grincheux de la boutique de jouets, située en face de sa cachette.

Assemblage composite⁴, le roman forme une alliance de techniques tant dans l'intrigue que dans l'objet même. Texte imprimé, illustration, photographie et cinéma se télescopent au sein du livre qui prend la forme d'un singulier objet médiologique⁵. En ce sens, il tisse des filiations

¹ BOUYSSEY M., « Que veut une forme ? Le néogothique sans rivage », *Sociétés & Représentations*, 2005/2 (n° 20), p. 5-22. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-5.htm>

² « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. », Viollet-le-Duc dans *Le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, cité par l'historien de l'art Adrien Goetz dans sa préface pour HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009, p. 16.

³ La fantasmagorie, où l'art de faire apparaître les fantômes, est un appareil optique inventé à la fin du 18^e siècle par Gaspard-Étienne Robertson, capable de projeter un spectacle de fantômes. Consulter sur ce sujet MILNER M., *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

⁴ « L'histoire de ce livre de 526 pages est racontée en mots et en images. *L'invention de Hugo Cabret* n'est pas tout à fait un roman, ni tout à fait un album, comme il n'est pas vraiment un roman graphique, ni un folioscope ni un film : c'est un assemblage de tous ces éléments à la fois. Chaque illustration (près de trois cents pages) s'étend sur une double page et l'histoire progresse au rythme de la tourne des pages jusqu'au prochain moment dévoilé sous les yeux du lecteur ». Ma traduction des propos de Brian Selznick au sujet de son roman sur son site officiel : https://www.theinventionofhugocabret.com/about_hugo_intro.htm

⁵ « [...] le rapport de la cathédrale gothique et des premiers temps de l'imprimerie [...] permet de penser, à travers Hugo, la révolution médiologique des années 1820-1830 : l'entrée dans une nouvelle époque de l'image, marquée par la vogue des panoramas, l'essor du livre illustré selon le principe de l'alternance entre planches hors texte et vignettes, la révolution lithographique – et les premières photographies qui donneront aux monuments une aura insoupçonnée. La

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

avec la fiction de Victor Hugo, l'un des premiers romans illustrés à interroger cette « opposition entre la pensée imprimée, qui est écrite, et la pensée visuelle, qui est spatiale et imagée⁶ », notamment avec les célèbres chapitres, « Paris à vol d'oiseau » et « Ceci tuera cela ».

Pour élaborer le chemin de fer⁷ des correspondances entre ces deux romans, nous proposons de commencer par une étude des formes, inspirée par les œuvres inachevées *Le livre des passages* (1934-1940) de Walter Benjamin et *L'Atlas mnémotaxique* (1921-1929) d'Aby Warburg. Dans les deux romans, le gris et le noir constituent ainsi des matériaux essentiels dans l'architecture de l'édifice et du livre. Le livre sert de proposition de « mise en site » de ces éléments tandis que le fantôme de la cathédrale hante la gare à partir d'empreintes intertextuelles.

Le gris et le noir, matériaux de l'édifice et du livre

Le noir est la couleur par excellence du néogothique. Associée à la nuit, à l'ombre et aux ruines, elle convoque aussi tout un spectre de couleurs sombres, du marron au gris. C'est ainsi que l'encre et la pierre qui habitent l'univers de Victor Hugo répondent à la mine graphite et à la suie des gares dans *L'invention de Hugo Cabret*.

L'encre et la pierre

Dans une lettre adressée à Charles Baudelaire, Victor Hugo décrivait ainsi les textures qui donnaient corps à son imaginaire :

[...] du crayon, du fusain, de la sépia, du charbon, de la suie et toutes sortes de mixtures bizarres qui arrivent à rendre à peu près ce que j'ai dans l'œil et surtout dans l'esprit⁸.

L'inventaire de cette palette donne à lire une obsession des textures sombres à partir desquelles Hugo a édifié un univers architectural. Dans ses dessins et estampes émergent édifices en pierre monumentaux, falaises forgées par la nature et châteaux façonnés par la technique. Cette exploration graphique et architecturale du noir a rythmé son imaginaire durant toute sa vie. Elle

manière de voir le passé change autour de 1830 parce que les moyens de le comprendre, de l'analyser, de le montrer au public sont neuf. Hugo le sent d'instinct et écrit, à cette date, le livre monumental qui synthétise toute ces mutations. » LE MEN S., *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet* [1998], Paris, Hazan, 2014, p. 14-15.

⁶ *Ibid.*, p.30.

⁷ « Dans la chaîne de production d'un document imprimé, le chemin de fer désigne la représentation de l'ensemble du déroulement du document. Chaque association page de gauche/page de droite forme l'un des "wagons" de l'ensemble. Il sert à concevoir et à vérifier le rythme du document et la répartition des informations. », VIDAL J.-M., (dir.), *Glossaire*, Villeurbanne, Presses de l'Esssib, 2012, p. 173-176, URL : <http://books.openedition.org/pressesenssib/637>

⁸ Extrait d'une lettre rédigée par Hugo et datée de 1860, mentionnée dans le dossier de presse de l'exposition *Les arcs-en-ciel du noir, La Maison de Victor Hugo invite Annie Le Brun*, organisée à Paris du 15 mars au 19 août 2012. Disponible sur : http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp_dp_visuels/communiqués_de_presse/0902dp.pdf

se répand dans son écriture, aussi bien dans sa correspondance épistolaire⁹ que dans son œuvre littéraire, à l'image de ses romans noirs de jeunesse¹⁰ dont fait partie *Notre-Dame de Paris* :

À moins d'être bâtis sur pilotis, comme Notre-Dame, un palais, une forteresse, une église avaient toujours un double fond. Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette, sous la nef supérieure qui regorgeait de lumière et retentissait d'orgues et de cloches jour et nuit ; quelquefois c'était un sépulcre. [...] (d)es racines qui s'alliaient ramifiant dans le sol en chambres, en galeries, en escaliers, comme la construction d'en haut.[...] Les caves d'un édifice étaient un autre édifice où l'on descendait au lieu de monter, et qui appliquait ses étages souterrains sous le monceau d'étages extérieurs du monument, comme ces forêts et ces montagnes qui se renversent dans l'eau miroitante d'un lac au-dessous des forêts et des montagnes du bord¹¹.

Une fouille du noir que l'auteur a poursuivie avec ses encres à base de café, plume et lavis d'encre brune, lorsqu'il s'installe à Guernesey à partir de 1855. « Inséparable de son activité poétique¹² », les gammes sombres constituent un matériau contenant une matière mémorielle. Elle est explorée par Hugo pour témoigner de ses voyages, dans la veine documentaire des *Voyages Pittoresques* contemporains¹³, pratique en résonance avec la photographie tout juste inventée, qui capture et documente les projets de restauration et les démolitions à l'œuvre.

De l'encre au café, l'artiste convoque ces matières solubles, invitant à sentir et capturer l'irrégularité de la décrépitude du vestige en pierre, envahi par les herbes folles et la moisissure humide. Un geste qui ouvre l'épaisseur du manteau sombre, celui des impressions de l'auteur-illustrateur. Un « impressionnisme noir » qui n'est pas sans rappeler les séries de Claude Monet dans lesquelles la cathédrale est revisitée maintes fois comme « un vaste espace minéral offert au pinceau du peintre¹⁴ ». Un vestige flottant sur le papier comme la « revenance » d'une impression qui « a été¹⁵ ».

Notre-Dame de Paris cristallise le débat sur la pierre et le plomb¹⁶. Dans le chapitre « Ceci tuera cela », Frolo annonce la victoire de l'imprimerie sur la parole sacrée répandue dans l'enceinte de pierre des édifices religieux en pleine période médiévale. Les éditions illustrées successives du roman prolongent ce conflit des techniques au cœur même de la fabrication du

⁹ « A Guernesey enfin, sous le Second Empire, quand débuta vraiment la monarchie de Juliette, il dessinera, souvent pour elle [Juliette Drouet], avec de l'encre et du café, ces édifices chargés de symboles, de citations, de souvenirs sentimentaux qui caractérisent son goût architectural, profonde expression de lui-même. », extrait de la préface d'A. Goetz pour HUGO V., *op.cit.*, p. 21.

¹⁰ « Du coup, c'est le noir exotique avec *Burg-Jargal*, le noir frénétique avec *Han d'Islande*, le noir gothique avec *Notre-Dame de Paris*. », dans LE BRUN A., *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2012, p. 11.

¹¹ HUGO V., *op.cit.*, p. 463-464.

¹² LE BRUN A., Dossier de presse de l'exposition *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, *op.cit.*

¹³ « [...] pour conserver la mémoire des lieux ou de détails d'architecture », extrait de l'article « Hugo...ses dessins », disponible en ligne : <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/fr/musee-collections/collections/hugo-ses-dessins>

¹⁴ LE MEN S., *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ En référence au *ça a été* développé par Roland Barthes au sujet de la photographie. Rappelons également que la passion pour la photographie et le spiritisme de Victor Hugo entretient cette même correspondance entre le *ça a été* photographique et la trace du revenant. BARTHES R., *La Chambre claire, Œuvres complètes*, Tome 3, 1974-1980, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 1105-1200.

¹⁶ LE MEN S., *op.cit.*, p. 49.

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

livre. Ainsi, la vignette en lithographie devient courante dans le roman illustré. Moins coûteuse, elle triomphe sur les méthodes « lentes » de la gravure, de la taille douce à l'eau-forte.

Graphite, fer et charbon

L'invention de Hugo Cabret emprunte ces mêmes sentiers du sombre où se croisent le matériau et le commentaire sur l'évolution des techniques. Le roman est ponctué de cent cinquante-huit illustrations en noir et blanc¹⁷ que Brian Selznick a exécutées à la mine graphite sur papier épais. Le gras du graphite compose une ambiance brumeuse qui imprègne les pages de l'univers de la gare, monument émergeant de la modernité industrielle. La création des premières gares parisiennes est contemporaine des grandes restaurations, à l'image des travaux de Viollet-Le-Duc sur Notre-Dame entre 1844 et 1866, à la demande de Prosper Mérimée, alors inspecteur des Monuments Historiques. Le réseau ferroviaire se développe dès 1837 avec notamment les gares Saint-Lazare, Montparnasse, Austerlitz et Orsay. Un gris diffus qui fixe sur la page le passage de la pierre aux armatures métalliques de la gare, nouvelle « cathédrale du progrès¹⁸ ».

Couleur charbonneuse, le gris s'étale comme les traces de suie dans les gares urbaines à la manière de la « fumée de la modernité¹⁹ » qui hantent les œuvres de J.M Turner, James Whistler et Monet. Ainsi, le gris de Brian Selznick prolonge le noir de Victor Hugo dans le sens où l'effet chromatique ravive à l'œil des matières devenues vestiges d'un autre temps.

Ce gris réinvente un discours du noir présent au 19^e siècle dont l'univers de Victor Hugo était enduit et qu'il a dépeint dans *Notre-Dame de Paris*. Les arts du spectacle ont contribué à ce théâtre de la pénombre, de la fantasmagorie au panorama, encensant le motif de la cathédrale²⁰ comme les premiers films tournés ont mis en scène la gare. De la mécanique optique au voyage en train, la contemplation du spectacle des paysages en mouvement nourrit le rythme de ces romans à la manière d'un livre-mouvement²¹.

¹⁷ Les illustrations ont d'abord été créées au format 7cm par 12 cm puis agrandies pour le format du livre. Consulter le mini-dossier consacré au roman et à son adaptation cinématographique par Martin Scorsese sur : <https://www.cinematheque.fr/objet/706.html>

¹⁸ AUBERTEL P., « Les gares : deux ou trois choses que les chercheurs m'ont apprises », *Flux*, n°38, 1999, p. 39-46. URL : https://www.persee.fr/doc/flux_1154-2721_1999_num_15_38_1290

¹⁹ LOCHNAN K. (dir.), *Turner Whistler Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

²⁰ LE MEN S., *op.cit.*, p. 143-163.

²¹ Formule inspirée par le concept cinématographique de « l'image-mouvement » élaboré par Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

Le livre comme « mise en site », de 1831 à 2007

Façade, hauteur et profondeur sont autant d'éléments qui bâtissent le panorama néogothique de Notre-Dame tant dans le roman que dans l'architecture du livre. Dans le roman de Brian Selznick, une autre expérience topographique est proposée dans la suite des pages où le livre se met en service d'une mise en scène du site²², ce que nous nommerons ici une « mise en site ».

Le livre, site du monument

Au-delà du livre à rabats et des plis en accordéon du *leporello*, la surface illustrée constitue une autre mise en mouvement au sein du livre. Surnommé également « roman-cathédrale », *Notre-Dame de Paris* est indissociable de l'architecture du livre et du monument²³. Les éditions illustrées poétisent ce qui se démolit, s'abîme et se restaure au rythme des progrès techniques qui s'appliquent aux édifices et à l'imprimerie. Le roman se restaure lui-même quand les chapitres « Paris à vol d'oiseau » et « Ceci tuera cela », sont ajoutés un an après la première parution. Livre et monument fusionnent comme si l'un n'avait pas pu exister, ou persister à exister sans l'autre : le roman de Hugo n'existerait pas sans la cathédrale comme la vie architecturale de celle-ci a bénéficié de restaurations grâce au succès du roman. Dans l'édition Perrotin de 1844, la surface de la page, cette façade de la feuille, se nourrit de la nature même de l'édifice en reproduisant des ornements de façade²⁴. Ainsi, dans sa préface au roman, l'historien de l'art Adrien Goetz constate combien *Notre-Dame de Paris* n'a cessé d'être un roman illustré avec « reliure dorée au fer, avec son cartonnage rouge, ses ogives et ses trumeaux, farci de vignettes et de culs-de-lampe, truffé de planches, de hors-textes interfoliés au fil des années [...]»²⁵, donnant corps et formes aux détails décrits par Victor Hugo.

Les éditions successives de *Notre-Dame de Paris*, Renduel (1836) et Perrotin (1844) pour les plus connues, mettent en scène une circularité narrative entre le texte imprimé et les illustrations, produisant un effet de ponctuation, ou couture rythmique, dans le site du livre. Alors que Renduel se concentre sur des reliures précieuses, Perrotin privilégie l'architecture dans

²² LE MEN S., *op.cit.*, p. 165-196.

²³ « L'architecture de ce livre, c'est d'abord l'architecture de la page, grignotée par les images, celles du romancier puis celles de ses illustrateurs. Le visage de Quasimodo paraît d'abord entouré par une rosace, une vignette, comme une projection de la lanterne magique. La figure du cercle semble le définir, grandir ou rapetisser comme un diaphragme autour de lui, tantôt lettrine, tantôt panorama. », Préface d'A. Goetz dans HUGO V., *op.cit.*, p. 38.

²⁴ RICE S., *op.cit.*, p.121. La photographie de la façade par Le Secq en 1860 (lui-même sélectionné par la Commission des Monuments Historiques en 1851) est commentée comme « an almost two-dimensional sheet of wall », comporte des similitudes avec la vignette imprimée sur la page. « Le Stryge, sculpture la plus connue de la cathédrale, accoudé à son parapet et dominant la ville, est une œuvre de 1849, née des dessins de Viollet-le-Duc lui-même – et les visiteurs imaginent Quasimodo s'y appuyant saisissent confusément, qu'elle doit à la lecture populaire de Hugo, sorte de vignette de pierre » dans LE MEN S., *op.cit.*, p. 122-124.

²⁵ Préface d'A. Goetz dans HUGO V., *op.cit.*, p. 33.

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

l'habillage des chapitres et les planches à vue panoramique²⁶. Les deux éditeurs interprètent respectivement la dimension architecturale si présente dans la narration de Victor Hugo, à l'image du passage suivant :

Seulement la grande rose de la façade, dont les mille couleurs étaient trempées d'un rayon de soleil horizontal, reluisait dans l'ombre comme un fouillis de diamants, et répercutait à l'autre bout de la nef son spectacle éblouissant²⁷.

Histoire du panorama

À plus d'un titre, *Notre-Dame de Paris* en tant que livre illustré est le site d'une prise de vue qui s'étale et s'incruste sur la page imprimée du texte et de l'image : le panorama. Inventé à la fin du 18^e siècle, à partir des mots grecs *pan* et *horama*, le panorama signifie littéralement « tout ce que l'on voit ». Le terme est inventé en Grande-Bretagne pour désigner un art du spectacle inédit constitué d'un tableau circulaire représentant un site, à partir duquel le spectateur est placé de telle sorte qu'il expérimente une immersion visuelle. Au cours du 19^e siècle, le panorama s'applique progressivement à d'autres arts visuels et optiques, du plan cartographique à la peinture en passant par la photographie²⁸.

L'écriture « panoramique » de Hugo s'inspire d'ailleurs de l'expérience cartographique²⁹ que l'auteur a fusionné avec l'influence du roman noir³⁰, lui-même alimenté par l'expérience spectaculaire du panorama. C'est ainsi que les errements de Quasimodo dans les profonds et sombres dédales sont rythmés par des contrepoints panoramiques du « dehors » que le sonneur de cloche contemple du haut des tours de la cathédrale :

[...] (i)l s'était mis à regarder Paris ; La nuit, nous l'avons déjà dit, était fort obscure. Paris, qui n'était, pour ainsi dire, pas éclairé à cette époque, présentait à l'œil un amas confus de masses noires, coupé çà et là par la courbe blanchâtre de la Seine. Quasimodo n'y voyait plus de lumière qu'à une fenêtre d'un édifice, dont le vague et sombre profil se dessinait bien au-dessus des toits, du côté de la porte Saint-Antoine. Là aussi il y avait quelqu'un qui veillait³¹.

La cathédrale parisienne est mise en scène comme un vestige vertigineux, à la mesure du Sublime d'Edmund Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1857), encensé par le roman noir anglais et la fantasmagorie qui ressuscitait les vestiges médiévaux³².

²⁶ LE MEN S., *op.cit.*, p. 99-115.

²⁷ HUGO V., *op.cit.*, p. 377.

²⁸ *Ibid.*, p.129.

²⁹ L'écriture du chapitre « Paris à vol d'oiseau » a été inspirée par deux plans de Paris produits au 16^e siècle. cf. note p.818, en référence à la page 204 dans Hugo V., *op.cit.*

³⁰ LE BRUN A., *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1982.

³¹ HUGO V., *op.cit.*, p. 578.

³² LAGARDÈRE M-F., LARROQUE T. et MANNONI L., *Les Transparents de Carmontelle*, Dossier rédigé pour le Réseau Canopé en 2019. URL : <https://www.reseau-canope.fr/les-transparents-de-carmontelle/mouvement-continue-et-art-trompeur-breve-histoire-de-l-animation-des-images/du-panorama-au-diorama.html>

Étrange promenade du panorama à la façade dans une vision somme toute architecturale de l'espace reposant sur le monument comme point de vue central. De *Notre-Dame de Paris* à *L'invention de Hugo Cabret*, la narration s'ouvre sur un plan d'ensemble montrant la foule avant de se resserrer sur le regard subjectif d'un personnage qui balaie le paysage à la manière d'une caméra à l'action. Ainsi *Notre-Dame de Paris* s'ouvre sur le paysage de la Grand' salle où se profile une foule en effervescence, dans l'attente de l'élection du pape des fous :

Aux portes, aux fenêtres, aux lucarnes, sur les toits, fourmillaient des milliers de bonnes figures bourgeoises, calmes et honnêtes, regardant le palais, regardant la cohue, et n'en demandant pas davantage ; car bien des gens à Paris se contentent du spectacle des spectateurs, et c'est bien déjà pour nous une chose très curieuse qu'une muraille derrière laquelle il se passe quelque chose³³.

L'invention de Hugo Cabret s'ouvre sur un préambule du professeur H. Alcofribas qui oriente notre regard « sous les toits de Paris³⁴ ». Puis, le roman prend la forme d'une série de doubles pages illustrées qui n'est pas sans rappeler le story-board³⁵. Il est aisé d'en imaginer la transposition filmique à partir d'un plan-séquence. Par ce biais, le roman sollicite le spectateur le lecteur avec cette séquence d'ouverture illustrée : d'abord un zoom sur la lune puis un enchaînement progressif aboutit à une composition en séquence aérienne et panoramique avant que le cadrage se resserre au fur et à mesure sur le jeune Hugo Cabret pour ensuite réintroduire un plan d'ensemble sur la foule grouillante parmi laquelle le personnage n'est plus qu'une silhouette.

Tours et toits, points culminants de la vie et de la vue urbaines, invitent dans ces romans à se laisser porter par une flânerie visuelle fluide, une vision surplombante à la manière d'une vue touristique, doublement entendue dans son équivalent anglais, *sightseeing*. La vue de Paris à vol d'oiseau est en soi un envol et une plongée, de haut en bas, en long et en large, du dedans au dehors, autrement dit dans une grande liberté de mouvement visuel.

Le vol d'oiseau devient une vue littéraire à partir de l'œil de Quasimodo tandis que Selznick l'enrichit d'une vision cinématographique, en lien avec le thème de son intrigue. Le Paris à vol d'oiseau est ainsi réinventé, restaurée au moyen dans de la séquence illustrée cinétique. L'ouverture progressive du cadre – et donc du champ visuel – imite l'aperture d'une caméra avant de s'épanouir sur un récit en vue plongeante (ou vue à vol d'oiseau, traduit en anglais par *bird's-eye view*). Notons combien le regard a une place centrale dans ces deux récits : l'œil de Hugo Cabret dans l'horloge d'où il contemple Méliès se fait l'écho lointain de Quasimodo pris dans l'oculus gothique. La forme circulaire de la lune et de la serrure sur la couverture de *L'invention de Hugo Cabret* remet au goût du jour l'œil contemplateur des arts et techniques de la vue.

³³ HUGO V., *op.cit.*, p. 70.

³⁴ SELZNICK B., *L'invention de Hugo Cabret*, Paris, Bayard Jeunesse, 2008.

³⁵ Notons que l'invention du story-board est attribuée à Méliès. cf. BRISELANCE M-F. et MORIN J-C., *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 62.

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

D'autres correspondances émergent, *De la Terre à la Lune* (1865) de Jules Verne, autre grand ouvrier du livre illustré aux côtés de l'éditeur Jules Hetzel aux prouesses du *Voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès où la lune reçoit un obus géant en plein œil.

*Du monument au lieu-mouvement*³⁶

De la cathédrale comme sujet photographique à la gare en sujet cinématographique, il émerge une perspective commune de documenter l'urbanisme galopant. De la pierre à la fumée, ces matières synecdotiques sont tour à tour objets et sujets d'expérimentations à la fois technique et artistique.

Là où la cathédrale est un sujet de panorama comme elle peut constituer le site de la projection, la gare est le site qui abrite le train, mode de transport autant que médium de la vue mouvante. Nouveau symbole de la modernité technique et de l'œil, ce n'est sans doute pas un hasard si les premiers sujets cinématographiques sont des entrées en gare, comme la cathédrale était l'objet d'expérimentations techniques en architecture avec les grandes restaurations et en arts, sujets de séries pour la photographie et le mouvement impressionniste. À la suite de la cathédrale fantôme des arts du spectacle de la première moitié du 19^e siècle, la gare et le train deviennent les nouveaux spectres de la nouvelle attraction de la fin de ce siècle et le cœur du roman de Selznick : le cinéma. À la première projection cinématographique, *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*³⁷ (1896) des frères Lumière, les spectateurs paniquent à la vue du train qui surgit, possible train fantôme de l'accident ferroviaire à la Gare Montparnasse en 1895. Aurait-il pu transpercer la toile de projection comme l'obus dans l'œil de la lune dans *Le Voyage dans la Lune* ? Croisant cinéma et gare, ces faits divers et artistiques prennent la forme de reproductions et de photogrammes dans le roman de Brian Selznick, tout comme elles sont mentionnées par les personnages au cours de l'intrigue.

De la tourne des pages au story-board, le roman prend la forme d'une planche narrative cinétique, voire cinématographique. La page en papier devient toile, matière à projection comme les éditions illustrées de *Notre-Dame de Paris* bâtissait une architecture sous forme de vignettes. Selznick revisite ce discours de la planche en proposant un dialogue entre le livre illustré et le cinéma, au sein duquel la gare est la descendante de la cathédrale illustrée et racontée dans *Notre-Dame de Paris*.

³⁶ AUBERTEL P., « Les gares : deux ou trois choses que les chercheurs m'ont apprises », *op.cit.*

³⁷ Notons l'inversion au livre illustré avec la présence des planches insérées entre les séquences des films muets avant l'invention du parlant. C'est le texte qui commente l'image et non l'image qui commente le texte.

Empreintes et fantômes

Du *Château d'Otrante* (1764) de Horace Walpole aux *Mystères d'Udolphe* (1794) d'Ann Radcliffe, le roman noir anglais, ou *gothic novel*, est un genre hanté par les fantômes, ou plutôt des simulacres de fantômes. Les empreintes intertextuelles qui relient le roman de Victor Hugo à celui de Brian Selznick agissent comme autant de revenants, d'esprits errants qui habitent l'image. Explorons ces possibles comme autant d'images fantômes.

Empreintes et imprimés

Le vocabulaire technique de l'imprimerie, rendu populaire grâce aux progrès technique de ce domaine, s'est progressivement installé dans d'autres champs techniques et artistiques, devenant à leurs tours des « arts de l'empreinte³⁸ ». Impression, stéréotype et cliché font partie de ces mots que la photographie s'est approprié. De même, l'empreinte appartenait initialement au langage typographique et désignait la marque par pression de la forme d'un caractère d'imprimerie. Une telle contagion sémantique a produit et nourrit des correspondances inédites et stimulantes entre divers domaines. Par ailleurs, auteur et illustrateur, Brian Selznick se définit comme un « fabricant de livre », envisageant le livre dans son empreinte technique et sensible³⁹. Inspiré par la séquence du *Wild Rumpus*⁴⁰ (scène de la fête épouvantable⁴¹ dans la traduction française) dans *Max et les Maximonstres* (1963) de Maurice Sendak, il conçoit le livre dans sa capacité séquentielle et cinématique qu'il associe aux films muets, jouant ainsi sur une empreinte mutuelle : les planches illustrées portent une empreinte cinématographique comme le cinéma dépose son empreinte sous forme de photogrammes dans le roman.

En architecture, la patine agit comme une empreinte, celle du temps passé qui marque les matériaux. Victor Hugo n'a eu de cesse de souligner l'altération, cette empreinte de l'usure, sur la vieille cathédrale :

On peut distinguer sur sa ruine trois sortes de lésions qui toutes trois l'entament à différentes profondeurs : le temps d'abord, qui a insensiblement ébréché çà et là et rouillé partout sa surface ; ensuite, les révolutions politiques et religieuses, lesquelles, aveugles et colères de

³⁸ LE MEN S., *op.cit.*, p. 50.

³⁹ « Je suis un fabricant de livres. J'aime les possibilités du livre. J'aime les manipuler, les sentir et en tourner les pages. En ce sens, mon but principal est de fabriquer des livres. En général, on parle des livres comme s'ils n'avaient rien à voir avec la technologie mais ils sont une technologie en soi. Ils font deux choses : ils s'ouvrent et ils sont constitués de pages qu'on tourne ». Ma traduction de l'extrait d'un entretien en anglais sur le site de l'éditeur Scholastic Press : <https://www.scholastic.com/teachers/articles/teaching-content/talking-brian-selznick/>

⁴⁰ « J'ai toujours adoré la fête épouvante dans *Max et les Maximonstres* de Maurice Sendak : les mots disparaissent, les images s'étalent sur toute la page et l'histoire avance à mesure qu'on tourne les pages. Plus je pensais à cette idée, plus je trouvais intéressant d'avoir des parties de *L'invention de Hugo Cabret* racontées par des images, parce que l'intrigue se rapporte au cinéma des premiers temps. Les images seraient comme une séquence de films muets qui se déroule tout au long du livre, contribuant à raconter l'histoire ». Ma traduction de l'extrait de l'entretien sur le site de la maison d'édition Scholastic Press : <https://www.scholastic.com/teachers/articles/teaching-content/brian-selznick-gives-us-inside-story-invention-hugo-cabret/>

⁴¹ SENDAK M., *Max et les Maximonstres* [1963], traduit de l'anglais par B. Noël, Paris, L'École des loisirs, 1988.

leur nature, se sont ruées en tumulte sur lui, ont déchiré son riche habillement de sculptures et de ciselures, crevé ses rosaces, brisé ses colliers d'arabesques et de figurines, arraché ses statues, tantôt pour leur mitre, tantôt pour leur couronne ; enfin, les modes, de plus en plus grotesques et sottes, qui depuis les anarchiques et splendides déviations de la renaissance, se sont succédé dans la décadence nécessaire de l'architecture⁴².

L'empreinte se fait vestige d'un autre temps : elle persiste dans la matière et sa forme ne cesse de transformer. Les correspondances intertextuelles que nous proposons de retracer s'inspirent de cette observation.

Architecture fantôme

De l'imprimerie au chemin de fer émergeant au chantier de restauration et des progrès de la technique, le fantôme de la cathédrale s'imprime sur la gare, tout comme l'empreinte du sonneur de cloche se superpose au petit aiguilleur d'horloge de gare, imbriquant nos deux romans sous l'effet du « monument palimpseste⁴³ ». Un monument qui abrite et imprime la figure du savant, de Frolo alchimiste dans son cabinet aux poupées mécaniques du père inventeur de Hugo, tous deux impliqués dans l'activité secrète de la réinvention. « Le monde de l'alchimie est, dans le livre, directement en rapport avec l'univers de l'architecture, avec l'émergence d'un nouveau monde des images des années 1830, avec les ambitions de Hugo, qui, sur fond de révolution, tente et réussit une essentielle transmutation de son activité d'écrivain⁴⁴ ». Entre les deux romans, s'articule une chaîne généalogique de personnages cloîtrés, du Capitaine Nemo enfermé dans son sous-marin (*Vingt Mille Lieues sous les mers*, 1869-1870) au *Fantôme de l'Opéra* (1870) de Gaston Leroux, qui font d'ailleurs aussi le bonheur de l'industrie cinématographique pour leur aspect cinématique et spectaculaire.

De l'aveu de Brian Selznick, la gare Montparnasse de son roman est fabriquée de toutes pièces. Elle constitue un autre édifice palimpseste où survivent les traces d'autres chantiers. Selon les propos de l'auteur-illustrateur, sa gare est un ensemble composite qui rassemble le beffroi de la Gare de Lyon, la façade extérieure de la Gare du Nord et l'horloge de la gare d'Orsay. Une restauration à laquelle s'agrège la gare *Grand Central Terminal* de New York qui, heureuse coïncidence, abritait sous les couches de peintures une fresque étoilée, inspiré d'un manuscrit médiéval, réalisée par Paul-César Helleu⁴⁵, peintre contemporain de Méliès. La gare dans Hugo Cabret constitue une passerelle entre la vieille Europe et l'outre-Atlantique. De Monet à Whistler, gare et cathédrale hantent leurs séries urbaines, circulent et relient les vues panoramiques

⁴² HUGO V., *op.cit.*, p. 196.

⁴³ Préface d'A. Goetz dans HUGO V., *op.cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ ROBERTS S., *Grand Central, How a train station transformed America*, New York, Hachette Book Group, 2013.

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

européennes aux gratte-ciels surgissent du sol américain. *Notre-Dame de Paris* se terre dans cette géographie architecturale à la manière d'une figure matricielle.

La point de vue du sonneur de clocher comme vision cinématique se fonde dans le Paris cinématographique vue d'en-haut pour faire retour dans le roman de Selznick. Parmi ses influences déclarées, l'auteur américain cite les films français *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair et *Le Ballon Rouge* (1956) d'Albert Lamorisse où domine la vue depuis les toits. Le premier s'ouvre sur un plan séquence en travelling aérien sur la ville tandis que le second est composé de plans tournés en hélicoptère (filmage depuis un hélicoptère), innovation cinématographique de Lamorisse, descendante de la photographie aérienne en ballon, inventée par Félix Nadar au cours du 19^e siècle.

Enfin, Selznick a inséré un photogramme de la célèbre séquence du film *Monte là-dessus* (*Safety Last*, 1923) de Fred C. Newmeyer et Sam Taylor durant laquelle le héros est suspendu aux aiguilles d'une horloge, lointain calque burlesque de la chute tragique de Frolo, bousculé par Quasimodo, du haut de la cathédrale. Les fantômes du passé n'ont pas fini d'errer dans le livre, entre la cathédrale et la gare.

Le néogothique se fait correspondance, reliant deux romans illustrés qui mettent en scène des techniques en pleine transition à des époques différentes, tant dans leurs intrigues respectives que dans l'architecture même du livre en tant qu'objet. Planche, toile, fenêtre sont autant d'éléments architecturaux et scéniques qui ont nourri l'enthousiasme néogothique jusqu'à la fabrication du livre. Les éditions successives du roman de Victor Hugo, comme toute une suite de romans illustrés, ont ainsi exploré et adapté ces artifices scéniques sur les pages du livre.

De *Notre-Dame de Paris* à *L'invention de Hugo Cabret*, la rencontre néogothique est spectrale : elle nécessite de faire retour sur un ensemble de formes qui aurait vécu entre les deux par le biais de la figure de l'édifice, de la « cathédrale de poche⁴⁶ » au « cinéma de poche⁴⁷ ». Il en ressort une réécriture de « l'expérience du voir » comme autre lecture du livre, abolissant les hiérarchies entre texte et image, à l'image du sous-titre du roman de Brian Selznick : « un roman en mots et en images ».

Ces points de contact invitent à réexaminer la définition de l'adaptation pour la jeunesse des romans classiques. L'adaptation pourrait ainsi être pensée par le biais de ses enjeux formels en lien avec la narration. Elle constitue ici un vecteur pertinent et ambitieux pour transmettre au jeune public des traditions de fabrication du livre, en complément du texte imprimé. Une manière de souligner les singularités du livre en papier, en ces temps de lecture numérique. Il en ressort

⁴⁶ Expression de l'historien de l'art Enrico Castelnuovo reprise dans le compte-rendu de DARRAGON Éric, « Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité* », *Romantisme*, 2000, n°109, p. 122-123.

⁴⁷ Le roman de Selznick est comparé au flipbook, aussi surnommé « le cinéma de poche » dans BULLEN E., RUTHERFORD L., URQUHART I., « Cinema and the Book : Intermediality in The Invention of Hugo Cabret », *The Lion and the Unicorn*, Volume 42, John Hopkins University Press, January 2018, p.73-87.

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

également une richesse généalogique, si ce n'est génétique, ouvrant à un territoire potentiel pour réhabiliter le roman jeunesse dans une vision plus large que le domaine jeunesse, le reliant à une évolution des formes du livre illustré, à l'aune d'un des plus grands monuments du livre illustré.

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

Bibliographie

AUBERTEL P., « Les gares : deux ou trois choses que les chercheurs m'ont apprises », *Flux*, n°38, 1999, p. 39-46. URL : https://www.persee.fr/doc/flux_1154-2721_1999_num_15_38_1290

BARTHES R., *La chambre claire, Œuvres complètes*, Tome 3, 1974-1980, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 1105-1200.

BULLEN E., RUTHERFORD L., URQUHART I., « Cinema and the Book : Intermediality in *The Invention of Hugo Cabret* », *The Lion and the Unicorn*, Volume 42, John Hopkins University Press, Janvier 2018, p.73-87.

BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e : Le livre des passages*, Paris, éditions du Cerf, 1982.

Id., *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1955], traduit par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011.

BRISELANCE M-F. et MORIN J-C., *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 62.

BOUYSSY M., « Que veut une forme ? Le néogothique sans rivage », *Sociétés & Représentations*, 2005/2 (n° 20), p. 5-22. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-5.htm>

DELEUZE G., *Cinéma Tome 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

HUGO V., GOETZ A., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009.

LE BRUN A., *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2012.

Id., *Les châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1982.

LE MEN S., *La cathédrale illustrée, de Hugo à Monet* [1998], Paris, Hazan, 2014.

LOCHNAN K. (dir.), *Turner Whistler Monet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

MILNER M., *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

RICE S., *Parisian Views*, New York, Londres : MIT Press, 1997.

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

ROBERTS S., *Grand Central, How a Train Station Transformed America*, New York, Hachette Book Group, 2013.

SELZNIK B., *L'invention de Hugo Cabret*, traduit de l'anglais par Danièle Laruelle, Paris, Bayard Jeunesse, 2008.

Id., *The Invention of Hugo Cabret*, New York, Scholastic Press, 2007.

Id., dossier consacré au roman sur son site officiel : https://www.theinventionofhugocabret.com/about_hugo_intro.htm

[WARBURG A. et RECHT R., *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, 2019.](#)