

LIRE
Les Misérables

par

Josette ACHER	Jean DELABROY
Jean GAUDON	Yves GOHIN
Claude HABIB	Bernard LEUILLIOT
Jacques NEEFS	Nicole SAVY
Jacques SEEBACHER	France VERNIER

textes réunis et présentés par

Anne UBERSFELD et Guy ROSA

Librairie José Corti
1985

ILLUSTRATION / LECTURE

Jean GAUDON

Le livre illustré peut répondre à deux besoins diamétralement opposés et viser deux clientèles aussi dissemblables que faire se peut. Populaire ou aristocratique, instrument de culture ou objet de collection, il exige tantôt la mise en œuvre de techniques peu coûteuses, tantôt de procédés de fabrication raffinés et des matériaux nobles. D'un côté, les livres d'enfants, les éditions visant à populariser les grandes œuvres littéraires ; de l'autre, l'univers clos des tirages limités, des papiers rares, des reliures luxueuses. Rien de commun, dirait-on, entre ces deux univers.

L'édition illustrée des *Misérables* appartient sans aucun doute à la première catégorie, celle des livres populaires. Publiée en livraisons à partir du 24 octobre 1864 par les soins de Pierre-Jules Hetzel, elle ne coûtait en effet que dix francs, alors que l'édition originale, parue en 1862, en coûtait soixante, et que la seconde édition, que son éditeur, Lacroix, voulait accessible au plus grand nombre, atteignait trente-cinq francs. La grande édition illustrée des œuvres de Hugo, publiée entre 1853 et 1855 par le même Hetzel servit de modèle. Chaque livraison de huit pages¹ comportait, sur la première et la dernière, une gravure sur bois de Yon et Perrichon, occupant le haut de la page. Le texte était imprimé sur deux colonnes et entouré d'un filet noir. L'accueil fut enthousiaste. Sur la couverture accompagnant la dernière livraison, et annonçant une édition de *Notre-Dame de Paris*, Hetzel parle de 150 000 souscripteurs. Publicité à peine mensongère : les comptes arrêtés au 20 février 1870 évaluent les ventes à 131 821 exemplaires².

*

* *

1. Chaque livraison se vendait dix centimes. Pour la grande édition illustrée, les livraisons de seize pages coûtaient vingt centimes. D'où le nom d'édition à quatre sous. (Voir à ce sujet la *Correspondance Hugo-Hetzel*, éd. Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, t. 1, en particulier, p. 136, n. 1, et p. 173.)

2. B.N. ms. n.a.f. 16960 (communiqué par Sheila Gaudon).

L'illustration, comme la caricature, est, pour une œuvre littéraire, une mesure du succès, et contribue à l'amplifier. Dès le 11 mai 1862, alors que seule la première partie du roman était parue, Adèle Hugo envoyait à son mari, trop sceptique à ses yeux, un bulletin de victoire où déjà l'illustration jouait un rôle important dans le diagnostic : « Les personnages devenus types déjà sont cités à toute occasion et à tout propos. Les images de ces personnages sont à toutes les vitrines des marchands d'estampes³. » Plus importante pourtant que ces images isolées est la publication, avant même que ne soit envisagée l'édition illustrée, d'une série de photographies d'après les dessins de Gustave Brion⁴.

Hugo, nous le savons par sa correspondance avec Hetzel, croyait à l'avenir de la reproduction photographique. Il avait songé à faire tirer un de ses portraits pour accompagner l'édition « à quatre sous »⁵. Depuis, il rêvait d'une formule révolutionnaire : l'illustration d'ouvrages par des photographies⁶. Il ne pouvait donc qu'applaudir à cette solution intermédiaire, très supérieure, selon lui, à la lithographie qu'il disait avoir en horreur⁷. D'autre part, il aimait les dessins de Brion, c'est-à-dire les clichés photographiques qu'on lui avait communiqués :

Je continue d'applaudir au beau travail de M. Brion. Ses derniers dessins, la petite Cosette, le père Fauchelevent, Jean Valjean dans la fosse, la mort du colonel, les deux enfants sous le fardier, prouvent une étude profonde et réussie du livre. C'est un effet très grand, très saisissant et très sombre que le Napoléon retournant vers Waterloo.

Pour moi, M. Brion réussit de plus en plus dans cette traduction où il combine une foule de qualités diverses⁸.

3. Lettre de M^{me} Victor Hugo à son mari, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, 18 volumes, Club français du livre. 1967-1970, t. XII, p. 1169. Nous désignerons dorénavant cette édition pour le sigle *M*. Les références à l'édition illustrée Hetzel-Lacroix seront indiquées, dans le texte, sous le sigle *B*, celles à l'édition Hugues, dans le texte, sous le sigle *H*.

4. Gustave Brion (1824-1877) avait fait une carrière sans grand éclat. Peintre de son Alsace natale, il avait eu une médaille de 2^e classe aux salons de 1853, 1859 et 1861, puis une médaille de 1^{re} classe en 1863. Au moment de l'illustration des *Misérables*, il était donc au sommet de sa gloire. Tenté souvent par les facilités du pittoresque, il avait aussi le goût de la simplicité, et l'on peut voir au Musée des Beaux-Arts de Nantes une « Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 » qui n'est pas sans rappeler les paysans de Millet.

5. *Correspondance Hugo-Hetzel*, éd. citée, t. 1, p. 306.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 311. Hugo parle de « la lourde et inepte et pâteuse lithographie ». Il ajoute : « C'est donc la révolution photographique que nous voulons faire (en attendant). »

8. *M.*, t. XII, p. 1221. Cette lettre du 19 juillet 1863 atteste que Hetzel et Lacroix étaient coéditeurs de l'album photographique. Contrairement à l'hypothèse faite dans la note 16, il ne s'agit pas de « l'édition illustrée des *Misérables* » qui n'est pas encore

Et il ajoute: « Je vous remercie, messieurs, et puisque vous m'en faites l'offre gracieuse je vous demanderai sept exemplaires du petit format et trois du grand. » L'éloge de ces admirables épreuves photographiques redoublera lorsque Brion sera, quelques mois plus tard, chargé de l'illustration du livre, avec, en *leitmotiv*, le thème de l'étude du texte et de sa compréhension. Lorsque Hetzel envoie le frontispice, le 28 juin 1864, Hugo lui écrit: « Il a déjà fait sur ce livre vingt-cinq compositions très intelligentes et très fortes. M. Brion est un talent penseur⁹. » Ou encore, le 31 décembre 1866: « M. Brion pense. Je ne connais pas de plus grand éloge¹⁰. »

Malheureusement, ce ne sont pas ces petits chefs-d'œuvre qui ont répandu dans le grand public les images de Cosette, de Fantine, de Gavroche ou de Jean Valjean. C'est l'édition illustrée, et force nous est de reconnaître qu'elle n'atteint pas les mêmes altitudes. Hugo, d'ailleurs, s'en plaignait: « Il y a toujours du talent, et beaucoup, dans les dessins de M. Brion. Mais ils sont mal gravés¹¹. »

On se demande pourtant si ce n'est pas là, d'une certaine manière, leur force, et si ces maladresses n'ont pas servi le livre. Ces bois hâtifs, plus ou moins bien tirés sur un papier de qualité médiocre, représentent une vision des *Misérables*, une lecture qui, dans la mesure même où elle ne s'embarrasse pas de subtilités, s'est imposée sans ambiguïté. Les méfaits de la gouge simplificatrice enlèvent au dessin beaucoup de sa qualité esthétique, mais lui donnent une lisibilité peut-être imprévisible. Encore faut-il s'entendre sur ce que signifie, dans un tel contexte, le terme de lecture. (Hugo, lui, disait « traduction », liait « comprendre » et « traduire ») et se demander aussi, de façon un peu plus précise, en quoi consiste l'acte d'illustrer un livre, et non une scène biblique, mythologique ou romanesque, dont le texte (prétexte) serait dissimulé au spectateur. Pour quiconque tient en mains ce livre hybride, où se superposent plus ou moins les signes de l'écriture et ceux de la représentation picturale, l'effet est déroutant. Il faut toute la force de l'habitude et de la tradition pour s'y soumettre. Sur deux cents illustrations, il n'y en a que sept qui soient imprimées sur la même page que le texte qui leur sert de légende. Souvent l'image suit le texte, de près ou de loin. Plus souvent encore, elle le précède. Vers la fin de la troisième partie, les graveurs prennent du retard (jusqu'à trente pages d'écart entre le texte et son illustration), puis les choses s'arrangent, et de nouveau le choc de l'image précède de quelques pages la lecture du texte. D'ailleurs, est-ce bien le texte

en gestation, et dont le contrat est signé par Hetzel et Lacroix le 12 mars 1864. (B.N. ms., n.a.f. 16960, communiqué par Sheila Gaudon.)

9. B.N. ms., n.a.f. 16959, f° 296 (communiqué par Sheila Gaudon).

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, f° 289.

que l'on illustre ? La légende des portraits – des « types » comme disait Hugo – est rarement une citation. Généralement, elle se réduit au nom propre, accompagné d'un numéro de page qui n'est pas nécessairement celui où le personnage apparaît pour la première fois. Parfois – plus rarement –, le portrait est rattaché tant bien que mal à une phrase suffisamment neutre, comme: « Qu'était-ce que les Thénardier ? » (*B.*, p. 89), ou : « C'était la fille Jondrette » (*B.*, p.449), ou encore : « Navet, l'ami de Gavroche » (*B.*, p. 264). Ailleurs, c'est un titre de chapitre qui sert de légende, ou une phrase légèrement transformée. On imagine mal le parcours du lecteur. Revient-il en arrière pour retrouver le passage indiqué par la légende ? Va-t-il, lorsqu'il le faut, le chercher plusieurs pages plus loin, sautant du même coup plusieurs pages de texte ? Fait-il simplement, et dans les deux sens, confiance à sa mémoire ? Regarde-t-il les images sans lire ? Lit-il sans regarder ? La lecture des images permet-elle de faire l'économie d'une relecture du texte ? Pense-bête ou guide-âne ? En se renversant (mais se renverse-t-il ?) *l'ut pictura poesis* étale ses paradoxes insurmontables, affolant le regard autant que la lecture. Tout fait problème, et jusqu'à la hiérarchie que l'on pourrait croire incontestable.

Avatar modeste du peintre d'histoire et du peintre de genre, l'illustrateur n'est ici qu'un tâcheron obscur, qui ne paraît pas devoir offusquer l'écrivain qu'il est chargé de servir¹². Il n'en partage ni l'autorité ni l'éclat. Le texte est là, et nous en subissons le pouvoir, et nous cédon's au charme d'une inflexion, au bronze d'une cadence. Face à lui, ou un peu à côté, des lignes sèches, des noirs éteints, des épaisseurs maladroit's, des simplicités involontaires ; et voici que cet humble auxiliaire, cet obscur serviteur desservi par ses collaborateurs nous impose sa vision, au risque d'oblitérer le texte proclamé génial. C'est le trop célèbre *Laocoon* qui fait oublier *l'Enéide*, Brion qui l'emporte sur Hugo. Paradoxe ? A peine. Le déroulement paresseux du texte, déployé dans la temporalité, dilué dans l'ordre métonymique, tout alourdi d'épaisseurs admirables, lasse la mémoire et se réduit souvent dans notre souvenir à un canevas squelettique. C'est alors que surgit la médiocre gravure, brusque coup de projecteur, éclair d'une vision à notre gré récurrente. En nous rendant trompeusement familier ce qui a d'abord été l'objet de notre délectation, en prétendant évoquer le texte, elle le chasse. Cosette ? Elle est devenue pour des millions de lecteurs cette petite figure pathétique tenant des deux mains un seau trop grand pour elle (*B.*, p. 96). Une autre lecture se substitue donc à la première, et ce n'est plus Hugo qui tient entre les mains le fil du récit,

12. Un dessin est payé à Brion quarante francs.

mais Brion et ses acolytes. Dans quelle mesure peut-on, d'ailleurs, parler encore de fil ? Une discontinuité de bande dessinée, d'autant plus grande que la répartition des images dans le livre est liée aux hasards de la mise en pages, remplace le flot ininterrompu de l'écrit. Nous sautons de gravure en gravure comme, au milieu du gué, de caillou en caillou. Le caillou, c'est le montrable.

C'est très précisément à ce niveau que se pose le problème de la lecture et de sa cohérence. Que l'illustrateur en ait ou non conscience, la lisibilité des images dépendra de l'entre-deux, ce tissu conjonctif absent. Le texte, dira-t-on, y pourvoit. Mais à moins de supposer une lecture à peu près simultanée de l'image et du texte, c'est-à-dire une assez incroyable gymnastique, à peu près impossible à ceux qui achèterent l'ouvrage par livraisons, c'est bien de mémoire qu'il faut parler. Et il est bien évident que cette mémoire ne fonctionnera, pour les images, que dans la mesure où leur séquence aura une cohérence, où l'on pourra passer de l'une à l'autre et que l'on pourra se raconter, dans les interstices et sans constamment se référer au texte, une histoire. Étrange situation où ce qui nous est montré suppose un non-dit, mais où la parole implicite dépend, pour exister, de l'alignement des images le long d'une séquence narrative absente. Que les images s'écartent de l'axe du récit, et la séquence narrative s'efface. Hugo, somme toute, avait bien dit les choses : illustrer, c'est traduire, et traduire est un acte qui implique une pensée. C'est cette pensée que nous appelons une lecture.

*
* *

Dans sa lettre du 26 janvier 1865¹³, Hugo regrettait que Brion n'eût pas portraituré Tholomyès, « type », à ses yeux, important. Cette remarque permet de bien comprendre l'hypothèse de base de toute illustration du roman au dix-neuvième siècle. Faire des portraits en pied des personnages est impératif. Il y a à cela des raisons techniques. La gravure sur bois faite en série et tirée à des dizaines, des centaines de milliers d'exemplaires ne se prête guère au gros plan. Sur les deux cents dessins illustrant *Les Misérables*, par exemple, on n'en trouve qu'un seul qui montre le personnage, ou plutôt les personnages en buste : le portrait collectif de Babet, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse (*B.*, p. 424)¹⁴. Mais les impératifs techniques ne font

13. B.N. ms., n.a.f. 16959, f° 289.

14. Portrait curieux, d'ailleurs, où les personnages sont gravés avec beaucoup de soin et sont parfaitement typés. Précédant cet exemple unique, et comme s'il s'agissait d'une gageure, Brion avait dessiné son unique nature morte sous le titre « Les mines et les mineurs » (*B.*, p. 417).

finalement que confirmer les lois du genre. Il importe avant tout, dirait-on, de donner à ces créatures verbales une silhouette et des attributs permettant en quelque sorte de les rendre identifiables. La notion de « type » l'exige, et l'on voit les illustrations de l'édition Fume de *La Comédie humaine* (Hetzl en était, au début, un des coéditeurs) s'efforcer, dans les premières pages de chaque roman, de graver dans l'esprit du lecteur l'apparence physique de Goriot, de Grandet ou du père Séchard¹⁵, comme s'il s'agissait de leur conférer une réalité supplémentaire, de leur donner un surcroît d'être. La multiplication de ces prototypes, balzaciens ou hugoliens, dans l'imagerie populaire (figurines, assiettes, etc.) parachève l'opération.

La confrontation du portrait « littéraire » et du portrait gravé permet de mieux comprendre la relation harmonieuse et conflictuelle entre le texte et son illustration.

Le portrait de Fantine en est un des exemples les plus parlants. Sa légende, réduite au nom de l'héroïne, ne renvoie explicitement à aucune phrase particulière du texte, mais l'illustrateur n'en est que plus désavantagé, car la description remarquablement poétique du personnage de Hugo, se résume en une phrase intraduisible graphiquement : « Fantine était belle, sans trop le savoir. » La reproduction photographique du dessin de Brion ([fig. 1](#)) s'inscrit dans la lignée des portraits photographique de l'époque qui reproduisaient des œuvres d'art. On y remarque la blondeur des cheveux, très souples, le visage un peu rond, le regard pensif, fixant un point à terre, hors du champ. La bouche petite, la lèvre inférieure sensuelle, l'arcade sourcilière assez nettement creusée, contrastant avec l'ombre légère des sourcils, la main un peu grasse donnent de Fantine une impression dont on peut dire qu'elle n'est pas contradictoire avec le portrait, relativement long, qu'en fait Hugo. La gravure sur bois, en revanche, est moins raffinée. Les hasards de la mise en page font que l'image gravée d'après Brion précède le texte auquel elle se réfère et dont elle se fait, en quelque sorte, l'annonciatrice. Combat inégal, car l'écrivain a à sa disposition des moyens puissants y compris des références plastiques par lesquelles l'humble portrait gravé se trouve obligatoirement dévalorisé. Ces effets, on le sait, sont communs à bien des descriptions du dix-neuvième siècle, qui s'appuient volontiers sur des métaphores picturales (songeons à Théophile Gautier), et Hugo en joue ici avec une virtuosité toute particulière. Les « Junons éginétiques », Coustou, et, plus généralement, le vocabulaire de la sculpture lui permettent de donner à son portrait des coordonnées culturellement précises et intelligibles, et de l'ancrer dans une éternité marmoréenne, mais ce n'est pas une statue qu'il décrit, et le recours au

15. Les portraits de l'édition Furne de Balzac sont souvent des portraits en buste.

marbre n'est en rien un signe d'allégeance ou un aveu de l'infériorité des arts de littérature. Zeuxis, nous dit-on, avait dû, pour représenter Hélène de Troie, emprunter à plusieurs femmes réelles les traits parfaits qu'aucune ne possédait dans leur totalité. Hugo, en écrivain maître de son outil fait ici le contraire. Les références sculpturales multiples jouent, dans la perception de l'ensemble, le même rôle que, pour Zeuxis, les jeunes beautés ravissantes et inadéquates. En outre, le vocabulaire sculptural s'inscrit dans une conception tridimensionnelle qui l'englobe et le dépasse, puisqu'il occupe une position intermédiaire entre une gravure de mode à la Gautier (chiffons et rubans) et une profondeur spirituelle inatteignable, un lieu où, dans l'oubli de toute forme, veille l'âme. La technique littéraire de la description usant pleinement de ce parti-pris dynamique, le portrait en pied se trouve pris dans le tourbillon d'un mouvement en quelque sorte cinématographique, gros plans et panoramiques s'enchaînant rigoureusement, mais sans raideur, et aboutissant à une sorte de synthèse dans laquelle le vocabulaire plastique est remis à sa juste place :

Eclatante de face, délicate de profil, les yeux d'un bleu profond, les paupières grasses, les pieds cambrés et petits, les poignets et les chevilles délicatement emboîtés, la peau blanche laissant voir ça et là les arborescences azurées des veines, la joue puérile et fraîche, le cou robuste des Junons éginétiques, la nuque forte et souple, les épaules modelées comme par Coustou, ayant au centre une voluptueuse fossette visible à travers la mousseline; une gaieté glacée de rêverie ; sculpturale et exquise ; telle était Fantine ; et l'on devinait sous ces chiffons et ces rubans une statue, et dans cette statue une âme¹⁶.

Le portrait en pied, lorsqu'il est mal gravé, élimine toute possibilité d'expression faciale et par là même toute signification psychologique. Ce que l'on pourrait appeler la grammaire de l'expression faciale, codifiée par des théoriciens comme Lomazzo en Italie et Le Brun en France, en est pratiquement absente. Ces figures emblématiques doivent leur caractère de types au fait qu'elles sont prises hors de l'action, ou tout au moins dans une position qui ne s'identifie pas trop facilement avec un moment particulier du roman. Le portrait, fuyant l'accidentel, cherche à donner à Javert ([fig. 2](#)) ou à M^{gr} Myriel (*B.*, p. 8) la silhouette qui traduirait en quelque sorte son essence, et non une des péripéties particulières qui l'affecte. C'est pourquoi le portrait en pied dépend pour son identification, outre la légende, d'un certain nombre d'accessoires : vêtements, chapeaux, instruments de la profession. A la limite, on pourrait dire que M^{gr} Myriel se distingue de

16. I, 3, 3 ; 102.

Javert par son chapeau : le premier (comme l'abbé Birotteau sur le portrait d'Henri Monnier dans l'édition Furne du *Curé de Tours*) le porte à la main, ce qui découvre son visage rond et avenant. Javert, lui, l'enfonce sur ses yeux, ce qui lui donne un aspect parfaitement sinistre. La maladresse des graveurs, en abolissant tout ce qui pourrait, dans les traits du visage, trahir quelque complexité, ou même quelque contradiction (sensualité *et* innocence, dans le cas de Fantine ; bonté et subtilité dans celui de M^{gr} Myriel) favorise donc une lecture sans nuances. Figés dans un emploi, sans expression, les personnages acquièrent un aspect monolithique que les amateurs de romans « psychologiques » réprouvent. Ainsi gagne-t-on en sécurité ce que l'on perd en finesse : ces pierres-là ne risquent pas de basculer sous le pas du voyageur.

Les portraits en pied ne constituent qu'une assez petite proportion des deux cents images de l'édition illustrée. Brion choisit aussi des scènes, dans lesquelles les personnages occupent plus ou moins autoritairement l'espace. Les deux petites filles se balançant sur une chaîne entre deux roues de proportions monstrueuses (fig. 3) illustrent le goût du dessinateur pour les compositions fortement structurées, et pour une monumentalité dont nous retrouverons, en feuilletant le livre, de nombreux signes : la proportion des deux enfants et du fardier, l'extraordinaire pilier sur lequel se profile la silhouette légère de la mère, la répartition des blancs et des noirs rendent ici totalement justice au texte. L'illustrateur qui a dû voir, comme Hugo lui-même, un certain nombre de Piranèse, a su ramasser en une seule image un passage un peu pléthorique que Hugo, d'ailleurs, avait mis sous le signe de la peinture :

Rien n'est plus ordinaire qu'un tombereau ou une charrette à la porte d'une auberge. Cependant, le véhicule qui encombrait la rue devant la gargote du Sergent de Waterloo, un soir de printemps de 1818, eût certainement attiré par sa masse l'attention d'un peintre qui eût passé par là¹⁷.

C'est précisément cette *masse* que Brion s'efforce de rendre, plus que la grâce des petites filles, plus même que l'enchevêtrement « de courbes et d'angles farouches » dont parle le texte. On oublie, devant cette forte composition, le bric-à-brac décoratif dont sont friands les innombrables peintres de genre amis de Hugo. C'est à Millet que l'on pense d'abord, à ses beaux dessins sculpturaux et massifs par lesquels il s'éloigne de sa jeunesse romantique un peu mièvre¹⁸. Il en va de

17. I, 4, 1 ; 117.

18. Voir par exemple, dans le catalogue Millet (Édition des Musées nationaux, 1975), les n^{os} 51, 52, 73, 124.

même pour les personnages en action, le père Fauchelevent dans son jardin (fig. 4) ou Jean Valjean appuyé sur sa bêche (*B.*, p. 321). Même réaction contre la joliesse des images romantiques, contre le pittoresque facile et sirupeux. Même rigueur, même réduction à l'essentiel que l'on a pu appeler réalisme, et qui est plutôt une rupture avec les conventions artificiellement anoblissantes, en faveur de scènes rustiques, traitées dans un esprit monumental un peu solennel, avec des souvenirs évidents de la sculpture classique. On retiendra ainsi la scène dans le galetas du fossoyeur (fig. 5), avec sa division tranchée entre l'ombre et la lumière, la noblesse de la nature morte, le groupe triangulaire figé dans une pose rappelant celle de Niobé, l'effet structural puissant de la charpente. Où le texte décrivait le désordre, la dérégulation, l'image dit un désespoir de tragédie, réduit à ce que dit la légende : « Il avait l'air désespéré. » Le reste du texte fournit tout au plus quelques détails, des objets qui concourent à l'effet de réel, l'image se souciant avant tout de les ordonner. En outre, l'image laisse de côté tout ce qui, dans le texte, introduisait quelque chose comme de l'humour, la gouaille satisfaite du père Fauchelevent que le « côté triste »¹⁹, maintenant que Jean Valjean est sauvé, ne préoccupe guère. Sur ce point particulier, la lecture de l'artiste renforce donc le tragique du livre, aux dépens des sourires. Dans une autre tonalité, la mort de Gavroche (fig. 6) gomme tous les contrastes qui en soulignaient le pathétique, et acquiert une dimension épique : la gravure ne peut, ne veut rien retenir du sourire déchirant qui fait du gamin un Bara plus humain.

*
* *

Tout ce qui, dans l'illustration, nous apparaît comme carence trahit, dans la plupart des cas, l'incapacité qu'a l'artiste de « traduire » les ambiguïtés ou les ambivalences d'un texte riche en couches de signification. Il est d'autant plus étonnant de voir Brion, qui ne semble pas se résigner à accepter l'existence du non-illustrable, se mesurer à des phrases ou à des épisodes essentiellement polysémiques. Le récit de rêve, la métaphore sont pour lui, comme le reste, prétextes à illustration. Lorsque « M. Madeleine », après avoir décidé d'aller se livrer, s'endort, Hugo passe à la première personne : le rêve, nous dit le narrateur, a été noté « plus tard »²⁰ et mis dans une enveloppe. Texte extraordinaire (que Hugo avait d'abord écrit à la troisième personne), ce rêve se lit comme une énigme, signifiant unique d'un signifié double, dont seul le contenu « manifeste » est saisissable.

19. II, 8, 7 ; 445.

20. I, 7, 4 ; 188.

Certes, le « frère des années d'enfance », qui disparaît à la fin de la première séquence, semble renvoyer à la biographie de Hugo plutôt qu'à celle de Jean Valjean, mais la plupart des autres éléments, l'interrogation, par trois fois, sur le lieu (le rêveur, pourtant, a fait l'hypothèse selon laquelle il pouvait s'agir de Romainville), la prolifération des éléments de décor (murs, portes, arbres), le trait précédant le réveil (« Est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort depuis longtemps ? ») ne sont lisibles qu'au premier degré. Tout au plus peut-on relever dans le texte un certain nombre d'éléments qui se font écho (éclairages et couleurs) et qui se trouvent également renvoyés à d'autres paysages du roman. Inutile, ici, d'aller plus loin. Projection narrative d'un fantasme à l'intérieur de la narration, le rêve ne serait « montrable » que cinématographiquement, et n'est analysable que par un va et vient entre le syntagmatique et le paradigmatique. La fixation en une image unique est dépourvue de sens. C'est pourtant ce que fait Brion, qui se contente de choisir une phrase, près du début : « C'était un homme tout nu, couleur de cendre... » ([fig. 7](#)) en l'éclairant par le contexte immédiat (le fait qu'il s'agit d'un homme à cheval). La scène gravée comporte donc trois personnages : à gauche, deux figures dont l'une fait un geste de la main, comme si elle voulait repousser la vision (on suppose qu'il s'agit du rêveur et de son frère). La vision, c'est le cavalier nu, espèce de Don Quichotte juché sur un cheval efflanqué, personnage de danse macabre. Il tient à la main une longue tige dont, naturellement, on ne peut apprécier le poids. Les sabots du cheval ne touchent pas le sol. C'est par ce dernier détail, semble-t-il, et par lui seul que le rêve est clairement signifié, désigné comme rêve : de là le sentiment d'étrangeté. Brion n'ira pas plus loin, bornant à cette mince tranche de contenu manifeste sa « représentation » du rêve.

Plus insuffisant encore est son traitement de la phrase « Un homme à la mer » (*B.*, p. 49) et son choix, juste avant la « tempête sous un crâne », d'une légende dérisoire : « Il était monté dans sa chambre et s'y était enfermé » (*B.*, p. 128). Là, un naufragé perdu dans un océan déchaîné, tandis que s'éloigne, à l'horizon, le bateau qui pourrait le sauver, traduction littérale de l'élément figurant d'une métaphore filée. Ici, rien : un homme accoudé à une table, la tête dans les mains. L'illustrateur n'a pas même saisi l'occasion qui lui était fournie par le texte, plusieurs chapitres plus tôt, de faire figurer sur la cheminée les chandeliers de l'évêque. L'image à peu près « fidèle » est donc dépourvue de pertinence dans la mesure où elle ne joue aucun rôle dans le syntagme total qu'est l'illustration prise dans son ensemble : comme si une prédelle sur la vie de Jean-Baptiste choisissait de le montrer mangeant des sauterelles et du miel sauvage, et négligeait la scène du baptême du Christ. Le parti que prend Brion est d'ailleurs

d'autant plus étrange que cette dernière image, représentant M. Madeleine en proie à ses réflexions, suit de quelques pages le texte dans lequel Hugo propose sa propre lecture des *Misérables* :

Faire le poème de la conscience humaine, ne fut-ce qu'à propos d'un seul homme, ne fût-ce qu'à propos du plus infime des hommes, ce serait fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive. La conscience, c'est le chaos des chimères, des convoitises et des tentatives, la fournaise des rêves, l'ancre des idées dont on a honte; c'est le pandémonium des sophismes, c'est le champ de bataille des passions²¹.

On comprend, devant cette image qui est en elle-même un refoulement, la fonction, dans ce cas précis, de l'illustrateur : une fonction de censure.

Des deux grands syntagmes qui se superposent et s'enchevêtrent, celui du récit et celui du fantasme, l'illustrateur s'arrête donc au seuil du second, reculant devant les enchaînements symboliques qui font de ce roman, selon le mot de Rimbaud, « un vrai poème »²². Cela, d'ailleurs, n'invalide en rien sa lecture et ne met pas en question l'affirmation de Hugo selon laquelle Brion est « un vrai penseur ». Les choix et les traductions sont parfaitement cohérents : peu d'attitudes mélodramatiques ou même expressives, aucun pittoresque, et une recherche constante pour compenser la perte des conventions « nobles », au niveau du signifié, par un anoblissement du signifiant : une sorte de monumentalité, des poses inspirées de sources antiques ou classiques, tout ce qui peut aider, en somme, à transformer l'anecdote en épopée familière. Non pas l'épopée de « la conscience humaine », cela n'est pas du ressort de l'artiste. Mais celle qui naît au croisement d'un certain regard porté sur le présent et d'une tradition culturelle.

Épopée familière plutôt que guerrière, domestique plutôt qu'historique. Sur Waterloo, Brion se contente de deux images qui illustrent directement l'action militaire : la montée de la cavalerie à l'assaut du plateau du Mont-Saint-Jean (*B.*, p. 177), et la chute dans le chemin creux d'Ohain (*B.*, p. 184) : images médiocrement efficaces, en raison sans doute du format trop petit, et qui rendent mal compte du déchaînement épique du texte. En revanche, le puits de Hougomont (*B.*, p. 168), la figure de Napoléon regardant le champ de bataille (*B.*, p. 169), le joueur de cornemuse (*B.*, p. 185), le sergent boxeur des

21. I, 7, 3 ; 175.

22. Lettre à Paul Demeny, dite « Lettre du voyant », 15 mai 1871. Voir à ce sujet notre étude, « Je ne sais quel jour de soupirail... », dans *M.*, t. XI, p. XLIX et suiv.

gardes anglaises tué par le petit tambour français (*B.*, p. 176), le Napoléon vaincu tirant son cheval par la bride (*B.*, p. 192), prennent la relève des grands déploiements. Il en ira de même dans l'épisode de la barricade. Le sens que l'illustrateur choisit de donner au livre se dévoile ainsi par petites touches : quelque chose de triste et de majestueux, d'un peu schématique aussi, sans ambiguïté, réduisant la portée spirituelle du livre à une vignette symbolique pour la page-titre. C'est cette lecture propre, restant délibérément à l'écart de tout ce qui pourrait mettre en question ses certitudes, qui est devenue, par le biais d'une édition bon marché, la première lecture type des *Misérables*.

*
* *

Une seconde édition illustrée parut en livraisons entre 1879 et 1882. Elle appartient à l'édition Hugues des œuvres complètes de Victor Hugo en trente-trois volumes. Les deux cent trente-trois livraisons constituent cinq volumes et coûtent vingt-quatre francs (au lieu des dix de l'édition Hetzel). Une grande partie des dessins de Brion (cent soixante dix-neuf) sont repris avec, parfois, des différences non négligeables. On compte, en tout, trois cent cinquante-deux gravures. Les cent soixante-treize d'entre elles qui ne sont pas des reproductions des illustrations originales sont partagées entre dix-sept artistes différents, parmi lesquels Delacroix, dont Méaulle interprète librement la figure centrale de « la Liberté sur les barricades » (*H.*, t. III, p. 3), et Victor Hugo lui-même, avec un profil de Thénardier (*H.*, t. V, p. 325).

Cette multiplication des images et des artistes va de pair avec l'hétérogénéité de la présentation. D'une part, la mise en page et le format des gravures varient. Certaines images sont hors texte, d'autres en pleine page, des vignettes et des culs-de-lampe remplissent les blancs, divers artifices techniques introduisent une variété inconnue de l'édition Hetzel-Lacroix : portraits de petit format dispersés sur la page, dans le chapitre « L'année 1817 », chevauchement de l'image et du texte. D'autre part, le traitement des légendes varie. Au lieu de citer une phrase du texte et de la repérer en indiquant la page où elle apparaît, l'éditeur se contente d'une désignation de son cru (« Le palais épiscopal », « Le jardin de M. Myriel ») ou supprime purement et simplement toute légende. Dans le cas des illustrations hors-texte, la légende est généralement gravée dans le bois même, soit qu'il s'agisse d'un nom de personnage, soit d'un titre de livre ou de chapitre. Tout cela étant récapitulé, à la fin de chaque volume, dans une liste donnant le numéro de page, le « titre », et le nom de l'artiste. En règle générale, la scène représentée se trouve sur la même page que le texte qu'elle

illustre ou sur la page opposée.

De telles subtilités de mise en page, qui rappellent certains des grands illustrés de l'époque romantique, correspondent, dans l'illustration même, à un éclectisme extrême. L'unité de lecture (de « pensée ») qui caractérise pour le meilleur et pour le pire, la traduction de Brion, devient problématique. Son influence demeure, et pouvait-il en être autrement quand une si grande proportion de l'ensemble gardait sa signature ? Son Jean Valjean, son Javert, son Myriel étaient devenus des espèces de stéréotypes, assez puissants et sans doute assez présents dans les mémoires pour limiter et, pour ainsi dire, canaliser l'imagination des artistes choisis pour illustrer la nouvelle édition. Mais il est tout aussi évident que la tonalité générale, sévère et monotone, a été diluée par ces apports divergents.

Le goût de Brion pour le sculptural, pour les formes massives et les compositions monumentales, marquait une rupture avec le style pittoresque des « petits romantiques ». L'édition Hugues se montre moins sévère. M^{gr} Myriel, dans son jardin, sous un arbre en fleurs, rappelle incontestablement certaines lithographies de Tony Johannot, vaporeuses et un peu fades. Un vol d'oiseaux suspend dans le ciel cotonneux une guirlande animée débordant de l'image (*H.*, 1.1, p. 31). Le chapitre « L'année 1817 » est précédé par une gravure en pleine page, d'après un dessin de Morin représentant des « canotiers » (*H.*, 1.1, p. 147). On pense, naturellement, à la thématique des Renoir et des Monet, mais bien que les masses végétales et aquatiques jouent, dans la gravure, un rôle important, l'artiste se perd dans le détail pittoresque, à la Tissot. La balançoire, que Brion utilisait pour illustrer ce même chapitre est totalement transformée. Fidèle à ses partis pris, l'artiste alsacien avait inscrit une figure féminine très chaste, et comme enfantine, dans un vaste espace lumineux ([fig. 8](#)). Ce n'était pourtant pas elle qui tenait la vedette, mais les très beaux troncs dont l'un, à contre-jour, occupait le premier plan, tandis que les deux autres, en pleine lumière, créaient un système simple et efficace de contre-courbes, les deux cordes de la balançoire, attachées très haut, convergeant vers une diagonale absente. On ne parlera de Fragonard que pour souligner l'extrême chasteté du dessin : les couples amoureux totalement perdus, invisibles, dans les noirs du premier plan ; l'absence de l'obligatoire « voyeur » guettant, sous les jupons, l'éclair du bas. Il en va tout autrement de la balançoire de Morin, variation vulgaire où l'espace grouille de figures trop fortement individualisées ([fig. 9](#)) et où les jupes volent haut. Le pittoresque, encore une fois, l'emporte sur le souci de composition, et l'afféterie canaille sur la gravité un peu triste que Brion avait su lire dans le texte de Hugo.

Plus radicale, et plus perverse, la technique utilisée pour agrandir certaines gravures de Brion, de manière à leur faire occuper la totalité

de la page, les déséquilibre entièrement. Elle consiste à entourer les portraits en pied des personnages principaux d'une bordure ornementale extrêmement élaborée, qui élimine à peu près totalement l'impression de sévérité transmise par l'original. On trouve le plus grand nombre d'exemples de ce traitement dans le premier volume, celui où est présentée une bonne partie des personnages principaux et où la densité des images est particulièrement élevée (il fallait sans doute attirer le plus de souscripteurs possibles). Là encore, il s'agit d'un regard sur le passé, presque d'une régression. On songe aux premiers illustrateurs de l'époque romantique, au frontispice fait par Tony Johannot pour *L'Ane mort* de Jules Janin, et surtout aux nombreuses planches de Nanteuil, dans lesquelles le motif central est encadré d'une bordure divisée en sections par des architectures élaborées, chaque case étant occupée par une scène ou un personnage du roman. Le portrait de Jean Valjean ([fig. 10](#)) sera ainsi encadré d'une sorte de bande dessinée qu'on lira de haut en bas, dans le sens des aiguilles d'une montre. On distingue successivement : un jeune homme de dos coupant des branches d'arbre (allusion au premier métier de Jean Valjean, « émondeur à Faverolles ») ; un pain (allusion au vol) ; un gourdin ; les anneaux, énormes, d'une chaîne ; un boulet ; une scène de baigne avec, à l'arrière-plan, un bateau ; une autre scène du même type représentant des forçats qui portent un énorme tronc d'arbre, surveillés par un garde-chiourme brutal ; un forçat assis, enchaîné, devant un soupirail grillagé ; un passeport ; un profil de gendarme, tout cela constituant un parfait résumé de la vie de Jean Valjean jusqu'au moment où apparaît son portrait en pied. Mais ces scènes en miniature et ces objets symboliques sont d'une telle lisibilité que leur simple présence crée, pour le lecteur, un effet centrifuge et une sorte de dispersion du choc plastique. Même si, comme c'est le cas pour Javert, les instruments symboliques sont parfaitement sinistres, et évocateurs des notions les plus négatives, leur aspect décoratif affadit la figure centrale et la prive de signification : l'emblématique prend ainsi le relais de l'expressivité tout en se marginalisant. Le goût des symboles et des emblèmes trouve d'ailleurs un prolongement intéressant dans l'essai de « traduction » des figures de rhétorique, qui va plus loin que ce que tentait Brion, sans que l'on puisse pour autant parler d'une réussite. Bien que l'on ait abandonné la représentation du rêve de Jean Valjean, il semble que l'on ait plus ou moins systématiquement tenté de mettre en image une figure que l'on a pris l'habitude, un peu trop automatiquement, d'associer à Hugo : l'antithèse. Ce n'est pas ici le lieu de discuter du bien-fondé de ce lieu commun critique, ni de la place que les oppositions binaires jouent effectivement dans l'écriture hugolienne : le problème est extrêmement complexe et ne se laisse pas réduire polémiqement. Les

illustrateurs, cependant, ne se sont pas posé trop de questions. Morin, en particulier, multiplie les images doubles, les deux registres faisant sens par leur juxtaposition. Bayard en use de même dans le frontispice de la quatrième partie, « L'Idylle rue Plumet et l'Épopée rue Saint-Denis » (*H.*, t. IV, p. V) et dans une gravure intitulée : « Les enchantements et les désolations ». Plus habile, mais sirupeuse à donner la nausée, la gravure « La nuit blanche » ([fig. 11](#)) sépare l'enlacement de Marius et de Cosette du désespoir de Jean Valjean par une créature proprement antithétique (je n'ose dire oxymorique). Ange par le haut et chauve-souris par le bas, nuptiale et funèbre, elle est à la fois la matérialisation de l'antithèse et une invitation à la développer à l'infini. La multiplication de telles images joue évidemment un rôle majeur dans la lecture globale du roman.

A ces jolies, et s'opposant à elles, se juxtapose un parti pris épique, ou plutôt une certaine vision de la dimension épique qui contraste étrangement avec la conception de Gustave Brion. Celui-ci, nous l'avons vu, choisissait de mettre l'accent sur des actions héroïques individuelles. Sa mort de Gavroche, son jeune tambour, son joueur de cornemuse sont d'assez bons exemples de la manière dont il choisit de lire l'histoire. L'épisode individuel y sert de support à une recherche du modelé plus proche du bas-relief à l'antique que de la peinture d'histoire régnant, depuis Louis-Philippe, dans la « galerie des batailles » de Versailles. L'évocation la plus émouvante est celle de Napoléon solitaire ([fig. 12](#)), scrutant à la lorgnette un espace qui, pour nous, reste invisible. Le pathétique de cette fausse statue équestre tient dans l'impression d'affaissement de l'homme et du cheval, dans la crinière, la redingote, la queue qui tombent comme des linges alourdis par l'eau, dans le raccourcissement des pattes obtenu par la prolifération des herbes folles dans lesquelles le groupe s'enfonce. A-t-on jamais vu une statue équestre perdue dans un terrain vague ? L'imminence de la défaite se lit ici dans la désacralisation du poncif. Il faudrait la comparer avec une des célèbres batailles de Van der Meulen pour comprendre comment Brion anéantit le lieu-commun triomphaliste du général ou du monarque contemplant, du haut d'un monticule, l'évolution de ses troupes bientôt victorieuses.

Bien qu'il s'agisse, après tout, d'une défaite, les illustrateurs de l'édition Hugues vont, eux, reprendre le flambeau de la grande mise en scène militaire. L'épisode du ravin d'Ohain, traité assez maigrement par Brion, inspire à Morin une œuvre de grande dimension, en pleine page, visant délibérément le grandiose ([fig. 13](#)). Son premier plan savamment chaotique est dominé par la tête de deux chevaux, qui, en pleine lumière, s'inspirent de la tradition classique française, et rappellent à la fois les chevaux du bassin d'Apollon, sculptés pour Versailles par les frères Marcy, et le bas-relief de Robert Le Lorrain

pour l'hôtel de Rohan-Soubise. Au-delà, l'armée est littéralement aspirée par une brèche à l'horizon, dont on ne sait si elle est un flamboiement d'incendie ou une fumée, tout le fond de la gravure étant mangé par des nuages déchiquetés, dramatiques et fantomatiques. Jean-Paul Laurens (c'est là son unique contribution) donnera du « dernier carré » (fig. 14) une image plus dramatique encore, jouant des moignons d'arbres et de l'allongement de l'ombre, laissant les nuages et la poudre envahir le crépuscule.

Si l'on doit parler d'épopée, c'est donc dans un sens tout différent : quelque chose qui évoque davantage les peintres « militaires » dont Louis Enault, dans le salon de 1881, disait l'immense succès, ajoutant que le public ne cessait d'encourager ce genre à la mode « de ses vives et ardentes sympathies – ce qui se comprend dans un pays où tout le monde est soldat »²³. (Il s'agissait, dans ce passage, d'un tableau d'Alphonse de Neuville qui, après Bayard et Morin, est un des principaux collaborateurs de l'édition Hugues des *Misérables*, à laquelle il fournit quinze dessins). Une pareille vogue pourtant ne doit pas faire illusion. Cette peinture « moderne », répondant au besoin de revanche qui commençait à gagner du terrain, était un courant passéiste, totalement à l'écart des expériences et des réussites qui bouleversaient alors la peinture française. En fait, ces images tournées vers le passé déjà lointain qu'était l'épopée impériale, sont une résurgence d'un romantisme académique, dans ce qu'il a de plus pittoresque. Le Napoléon de Brion, tassé sur son cheval, était épique comme un paysan de Millet ou comme la rencontre, chez Homère, d'Ulysse et d'Eumée. L'édition Hugues, c'est l'épopée selon Franconi.

Le thème des barricades est un des *topoi* les plus puissants dans l'imaginaire postrévolutionnaire, et l'on peut dire que sa valeur émotionnelle a largement survécu à son efficacité militaire. La barricade enflamme les imaginations, et terrorise la société conservatrice qui se sent chanceler sur ses bases chaque fois que des pavés mêlés de quelques vieilles ferrailles se dressent au travers d'une rue. La réserve de Brion – dont on peut supposer qu'il redoutait la censure néo-impériale – s'explique assez. L'atmosphère de sa barricade était celle d'un chantier de construction un peu plus animé que d'habitude, la silhouette du petit Gavroche, bras largement ouverts, lui donnant à la fois la dimension lyrique et l'échelle : l'amas des pavés fait à peu près le double de sa taille. Le texte, d'ailleurs, le disait : « Les journaux du temps qui ont dit que la barricade de la rue de la Chanvrerie, *cette construction presque inexpugnable*, comme ils

23. On trouvera ce texte dans *Équivoques, peintres français du XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition au Musée des Arts décoratifs, 9 mars-14 mai 1973, à l'article « Neuville ».

l'appellent, atteignait au niveau d'un premier étage se sont trompés. Le fait est qu'elle ne dépassait pas une hauteur moyenne de six ou sept pieds²⁴. » La convergence du texte et de l'image est, ici, d'autant plus importante que Hugo y insiste. La modestie des moyens mis en œuvre s'oppose aux grands déferlements des batailles ordinaires, car l'héroïsme des insurgés est d'un autre ordre. Sur ce point, Brion suit de très près le texte, mettant en lumière nombre d'actions individuelles qui représentent autant de victoires morales (actes d'abnégation, de générosité) sur l'absurdité aveugle de la tuerie. L'édition Hugues, elle, joue sur un tout autre registre. Publiée moins de dix ans après la semaine sanglante de la répression versaillaise qui avait laissé au cœur des Parisiens la terreur des combats de rue, et cela quels que soient leurs sentiments envers la Commune, elle semble plus soucieuse d'actualiser l'image et de raviver les peurs que de respecter le texte. Sensationnalisme ? Certes. Mais le sensationnalisme est-il jamais innocent ? Après avoir, à la fin de la quatrième partie, reproduit la barricade selon Brion ([fig. 15](#)), l'éditeur introduit, au début de son cinquième volume, deux gravures d'après Benett, destinées à illustrer le premier chapitre : « La Charybde du faubourg S^t-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple ». Le texte, il faut le dire, appelait, d'une certaine manière, l'illustration. Il s'agit en effet d'une digression (« Là où le sujet n'est point perdu de vue, il n'y a point de digression », disait Hugo) sur les barricades de juin 1848, « les plus mémorables », selon l'auteur qui ajoutait : « [...] ceux devant qui se sont dressées, sous l'éclatant ciel bleu de juin, ces deux effrayants chefs-d'œuvre de la guerre civile, ne les oublieront jamais²⁵. » De ce texte, capital dans l'histoire de la mythologie des barricades, volontairement laissé de côté par Brion, Benett donne une traduction brillante, dont on imagine aisément la manière dont elle fut ressentie par un public qu'avait marqué la Commune de Paris. La première barricade est un amas monstrueux couronné par un omnibus lilliputien, un amoncellement fait pour une bataille de géants. La taille du drapeau, hissé au sommet de cette Babel faite « de l'écroulement de trois maisons à six étages » fait rêver : il est plus grand que l'omnibus ([fig. 16](#)). L'autre, repoussée au fond de l'image de manière à laisser un large espace central, jonché de morts, semble un mur infranchissable ([fig. 17](#)). Le message est sans ambiguïté : mur aveugle crachant la mort ou fouillis informe, la barricade est l'emblème de la terreur, un chaos monstrueux, une confusion dépourvue de finalité. Elle est aussi l'envers de l'épopée glorieuse – et propre – de Waterloo.

24. IV, 12, 5; 871.

25. V, 1, 1 ; 926.

*

En passant de l'édition Hetzel-Lacroix à l'édition Hugues, on a abandonné l'unité de vue pour ce que Pierre Georget appelait « un éclectisme médiocre »²⁶. L'illustration de 1864 constituait une sorte de bande dessinée un peu naïve. Réductrice, certes, et à bien des égards mutilante, car sa cohérence se payait très cher : la « pensée » dont parle Hugo est d'abord et surtout une censure. Mais ni la cohérence ni la puissance ne faisaient de doute. D'autre part, malgré les renoncements et les imperfections, il se dégageait d'elle une atmosphère crépusculaire, parfaitement en accord avec une certaine *poétique* du roman. L'édition Hugues, elle, joue la carte de la richesse et de l'abondance, mais fait éclater le sens, et remplace la ligne sévère et un peu trop inflexible suivie par Brion par une sorte de dispersion où tous les fantasmes des lecteurs trouvent leur compte au plus bas niveau possible : sentimentalisme polisson, romanesque éculé, piété saint-sulpicienne, héroïsme et autres bons sentiments. Sans compter, en filigrane, l'appel aux armes et la grande peur des bien-pensants. Ajoutons que la glorification de Victor Hugo comporte, déjà, sa caricature, et que l'admiration et le dédain sont bien près de se confondre : tout le monde sait – et on nous le rappelle – que c'est un manichéen primaire qui se résume à sa passion des antithèses. A une exception près, cependant, et qui pèse lourd dans la balance : le frontispice, répété en tête de chaque volume, présente bien deux personnages, mais la division, cette fois-ci, n'est plus verticale, et il n'y a pas de matérialisation de l'antithèse. Quand il s'agit de résumer le livre, la dualité n'est plus antithétique. *Les Misérables*, c'est l'épopée du forçat et de la putain. Illustration éclectique, certes, mais idéologiquement cohérente.

Peut-on encore illustrer *Les Misérables* ? L'énorme littérature consacrée au roman de Hugo a rendu toute lecture monosémique invalide. L'extraordinaire polyphonie proprement poétique de l'œuvre, d'abord illisible, a fini par s'imposer à nous, et sa richesse ne cesse de croître. D'où une diminution proportionnelle de « l'illustrable ». On ne peut s'empêcher, cependant, de regarder avec un mélange d'agacement et d'admiration les illustrations de Brion. Agacement devant ce que nous ressentons maintenant comme une simplification, et même une incompréhension. Admiration lorsque l'on cherche à apporter modestement sa pierre à la pyramide chaotique de l'interprétation verbale, devant cette imagerie cohérente, née d'une époque où le livre illustré était un puissant instrument de civilisation, qui est devenue pour nous un document historique.

26. *M.*, t. XVIII, p. 49.



Figure 1 - *Fantine*



Figure 2 – *Javert* (B., p. 120)



Figure 3 – *Le fardier* (B., p. 88)



Figure 4 – *Fauchelevant* (B., p. 256)



Figure 5 – *Le galetas du fossoyeur* (B., p. 310)



Figure 6 – *La mort de Gavroche* (B., p. 664)



Figure 7 – *Le rêve* (B., p. 129)

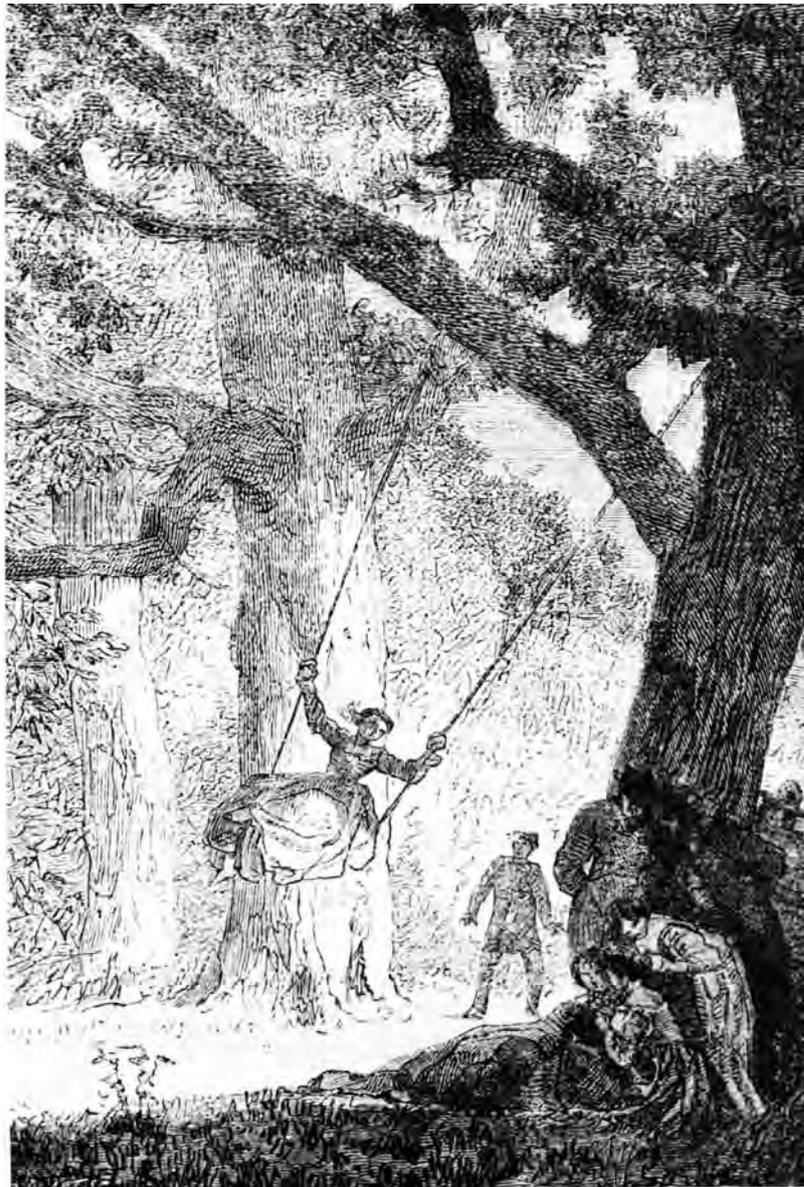


Figure 8 – *La balançoire* (B., p. 73)



Figure 9 – La balançoire (H., t. 1, p. 166)



Figure 10 – *Jean Valjean* (H., t. 1, p. 95)



Figure 11 – *La nuit blanche* (H., t. V, p. 217)



Figure 12 – *Napoléon regardant le champ de bataille* (B., p. 169)



Figure 13 – *Le ravin d'Ohain* (H., t. II, p. 33)

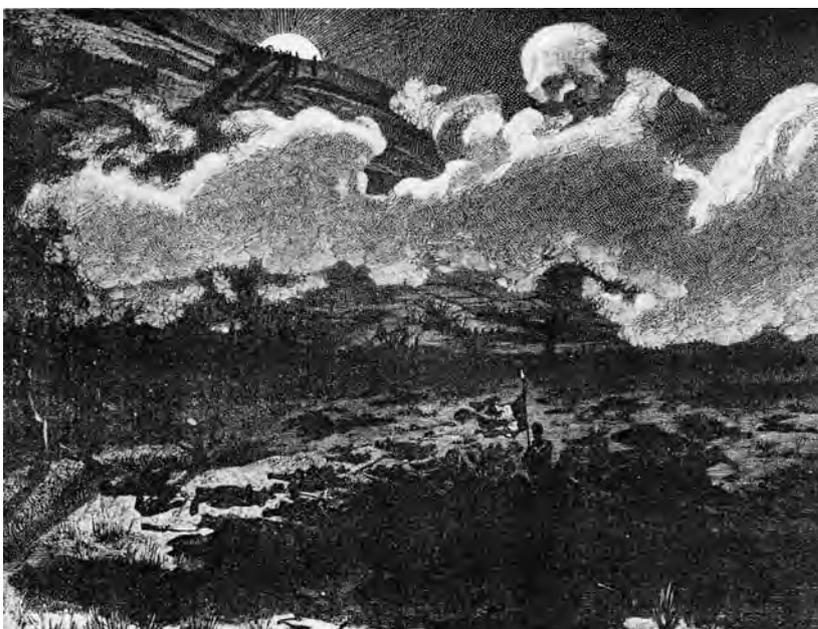


Figure 14 – *Le dernier carré* (H., t. II, p. 53)



Figure 15 - *La barricade* (H., t. IV, p. 345)



Figure 16 – *La barricade du faubourg Saint-Antoine* (H., t. V, p. 81)



Figure 17 – *La barricade du faubourg du Temple* (H., t. V, p. 13)