LA MULTIMODALITÉ EN LITTÉRATURE DE JEUNESSE : ICONOTEXTE ET TRADUCTION (*ROBINSON CRUSOÉ* EN FRANÇAIS EN 1853)

Daniela HĂISAN
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie
danielahaisan@litere.usv.ro

Résumé : L'article analyse divers aspects iconotextuels qui singularisent une version française de *Robinson Crusoé* publiée en 1853 avec 200 illustrations par le dessinateur, aquarelliste, lithographe et caricaturiste J. J. Grandville. Parmi les aspects visés figurent la mise en page des vignettes, les illustrations pleine page, les portraits, le thème zoomorphe et l'iconographie animale, et l'art grandvillien de facture proto-surréaliste, qui est mieux mis en valeur dans la deuxième partie du livre.

Mots-clés : *iconotexte, multimodalité, vignette, littérature de jeunesse, Robinson Crusoé, traduction, redondance.*

Abstract : The paper examines various iconotextual aspects which characterize a French version of *Robinson Crusoe* published in 1853 with 200 illustrations by watercolourist, lithographer and cartoonist J. J. Grandville. Among the aspects considered are the vignette layout, the full-page illustrations, the portraits, the zoomorphic theme and animal imagery, as well as Grandville's proto-Surrealist art, which is better showcased in the second part of the book.

Keywords : *iconotext, multimodality, vignette, children's literature, Robinson Crusoe, translation, redundancy.*

Que l'image et le texte entretiennent une relation privilégiée,
c'est l'évidence même.
(Jean-Marie Klinkenberg)

Introduction

Comme toute œuvre iconotextuelle, le livre illustré relève des particularités des plus diverses.

D'une part, il est caractérisé par « hybridité » et « transgénéricité » (Connan-Pintado & Béhotéguy, 2020), quoique dans une moindre mesure que l'album ou le roman graphique ; d'autre part, la « tension féconde » entre texte et image est le propre de tout iconotexte, que Liliane Louvel définit comme « fusion pluriforme dans lequel chaque objet conserve sa spécificité » (Louvel, 2011 : 15, n.t.). Notre intention est d'analyser cette fusion à partir d'une édition française du roman *Robinson Crusoé*[1] de Daniel Defoe publiée (selon toute vraisemblance) en 1853, une édition illustrée par l'un des dessinateurs et caricaturistes les plus prisés du XIXe siècle (i.e. J. J. Grandville) et qui rassemble en fait le contenu des trois romans de Defoe qui portent sur Robinson (à savoir, *The Adventures of Robinson Crusoé* (1719), *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719) et *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe with His Vision of the Angelick World* (1720)). Le traducteur (anonyme) de 1853 raconte, donc, pas seulement les aventures de Robinson qui se déroulent, après un naufrage, sur une île (apparemment) inhabitée, près des côtes vénézuéliennes ; il parle aussi des *Nouvelles Aventures de Robinson Crusoé* (le retour sur l'île, le voyage à Madagascar, en Asie du Sud-Est et en Chine, et puis en Sibérie), tout comme des éléments de *La vie et les aventures étonnantes de Robinson Crusoé.*

Même si le « virage multimodal » proprement-dit a été annoncé à peine en 2014 par Lauri Bohanan Goodling, on peut identifier dans cette édition les rudiments d'un artéfact multimodal. On s'intéresse, donc, à la cohabitation du texte et de l'image et aux relations entre le code linguistique et le code iconique au sein d'un même message, tout en considérant l'iconotexte comme un « miroir intéressant reflétant les normes traductives spécifiques à une époque donnée et à un contexte socio-culturel donné » (Balaţchi, 2022 : 99, n.t.).

Dans un premier temps, nous allons rendre compte des concepts et taxonomies de référence (e.g. *crossover*, *retraduction*, *multimodalité*, *iconotexte*, *vignette*, *zoomorphe*, taxonomies de la relation texte-image). Ensuite, nous allons présenter l'édition de 1853 dans le contexte de l'histoire des traductions de *Robinson Crusoé* en français et esquisser un portrait de l'illustrateur J. J. Grandville.

La partie la plus consistante de l'article traite, sous le titre « L'édition illustrée en question (1853) », des aspects tels : la mise en page des vignettes, les illustrations pleine page, les portraits, les scènes de la vie quotidienne, le thème zoomorphe et l'art grandvillien (telle qu'elle ressort des portraits des sauvages et des autres civilisations que Robinson rencontre dans ses pérégrinations).

---

[1] Le titre complet du roman est, en effet : *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who Lived Eight and Twenty Years, All Alone in an Un-inhabited Island on the Coast of America, Near the Mouth of the Great River of Oroonoque; Having Been Cast on Shore by Shipwreck, Wherein All the Men Perished but Himself.*

Concepts et taxonomies de référence

Le texte de Daniel Defoe relève de la littérature dite *crossover* (qui, bien que publiée pour la jeunesse, est cependant tout autant adressée à des adultes et a été en effet écrite pour les adultes). Il est en même temps indissociable de la *retraduction*, couramment définie comme une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Cette notion devrait être, dans ce cas, prise « avec un grain de sel », parce que, comme on va voir, une seule et même version de *Robinson Crusoé* a été qualifiée de « nouvelle traduction » de 1835 jusqu'au milieu du XXe siècle. La retraduction se confond donc parfois avec la réédition dans l'histoire des traductions de *Robinson Crusoé* (et à certains égards, de tout classique).

Le concept de *multimodalité*, entendu dans son sens sémiotique, désigne la mise en œuvre de divers modes d'expression combinés (e.g. mode linguistique, visuel, gestuel, oral, spatial etc.). Imposé par les travaux de Gunther Kress (2003) (i.e. *multimodality*), il a été introduit dans la sémiotique française par l'ouvrage de Lebrun, Lacelle et Boutin (2012), qui le définissent comme « l'usage, en contexte réel de communication médiatique, de plus d'un mode sémiotique pour concevoir un objet ou un événement sémiotique » (Lebrun, Lacelle & Boutin, 2017 : 150). Dans le présent article, *multimodalité* porte strictement sur la relation texte-image dans un livre traduit et illustré pour enfants vers le milieu du XIXe siècle (i.e. *Robinson Crusoé*).

L'*iconotexte* relève de la multimodalité (dans le sens restreint qu'on vient de délimiter). Si pour Alain Montandon, l'iconotextualité caractérise « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable » (1990 : 268), pour Peter Wagner (1996 : 15), l'*iconotexte* est l'emploi d'une image dans un texte ou d'un texte dans une image. Nous, en échange, entendons par *iconotexte* la cohabitation (ponctuelle) du texte et de l'image comme deux modes distincts qui invitent et incitent le lecteur/spectateur/observateur à donner un sens à l'artéfact résultant.

Ensuite, la plupart des illustrations que nous allons analyser sont des vignettes. Selon Ségolène Le Men (2017 : s.p.), la notion de *vignette* est un « composé complexe » où s'allient le sens original du mot (« petite vigne »), lié au vocabulaire de l'enluminure, à l'idée « d'une nouvelle forme d'image, adaptée aux représentations romantiques du monde ». La technologie du bois de bout, développée par le graveur Thomas Bewick (1753–1828), a produit une forme d'image caractérisée par la disparition du contour. L'absence de cadre a connu en grand succès en France, à partir de cette technologie empruntée à l'Angleterre vers 1815 (i.e. la gravure sur bois de bout), bien qu'elle fût également adoptée en lithographie. Au début des années 1830, la vignette décorait la page de titre ou la couverture des contes fantastiques ; puis, à partir de 1835, la vignette sur bois s'est multipliée dans les livres illustrés, pour faire place aux centaines d'images.

« La formule romantique par excellence », la vignette permet aux artistes de « créer des images sans limites précises qui semblent s'évanouir dans la page » (Rosen & Zerner, 1984 : 73). Dans notre corpus, on a pu identifier des vignettes romantiques mais aussi des vignettes ornementales rococo.

Quant au terme *zoomorphe*, on l'emploie avec deux sens :

1. « qui a ou prend l'apparence d'un animal ; qui a des caractéristiques animales, que ce soit sur le plan du comportement, de la morphologie etc. – donc l'opposé de l'*anthropomorphe* » (on a un thème zoomorphe important chez Grandville, car l'originalité de ses caricatures réside dans les personnages zoomorphes (des gens avec des têtes d'animaux) qu'il crée))
2. « qui représente ou dépeint un animal » (i.e. représentation artistique des animaux, d'imagerie animale, dans les arts plastiques).

Finalement, on va présenter quelques taxonomies de la relation texte-image. Le livre illustré (où le texte prévaut en général sur l'image), tout comme l'album de jeunesse (où l'image l'emporte sur le texte), est censé être un ensemble cohérent, porteur d'un sens nouveau, qui résulte de la combinaison des deux modes différents, par opposition aux sens du texte et de l'image pris à part.

Au cours du temps cette relation entre texte et image a été examinée en termes de congruence (i.e. le degré auquel ils s'entraident ou se subvertissent). Si pour Roland Barthes (1964), l'*ancrage* est la fonction la plus fréquente du message linguistique (là où c'est l'image qui prédomine), suivi par le *relais* (qui place le texte dans une relation de complémentarité avec le texte), pour Jean-Marie Klinkenberg (2008 : 23), d'autre part, l'image « ancre » le texte, autant que le texte « ancre » l'image. Tout en analysant « l'interpénétration entre le signe scriptural et le signe iconique » (*idem*, 31), il arrive à la conclusion que le rapport texte-image est un cas particulier de *pluricodie*.

La *redondance* semble être le point commun de toutes les taxonomies proposées par les sémioticiens (e.g. Nodelman (1990) ; Van Der Linden (2007) ; Klinkenberg (2008) ; Azéma (2017) ; Delbrassine (2019)).

Du point de vue sémantique, l'image (dans les livres pour enfants en particulier) réitère, d'habitude, ce qui exprime le texte. Karen Schriver (1997 : 412–428), par exemple, propose cinq types de relations texte-image (i.e. *redondant*, *complémentaire*, *supplémentaire*, *juxtaposant*, *de mise en scène*).

Sophie Van der Linden (2007), à son tour, reconnaît trois types de relations entre texte et image, à savoir : « le rapport de redondance », « le rapport de collaboration » et « le rapport de disjonction ».

Le « rapport de redondance » est reconnu aussi dans la typologie de Maria Nikolajeva et Carole Scott (2006) sous le nom de « symmetrical picturebook »[2] (i.e. une relation isotopique, où un texte et une image qui apportent exactement les mêmes informations à l'histoire).

La classification de Georges Roque (2017) tient aussi compte de la redondance (i.e. chez Roque, il y a les indicateurs de type *visual flag* – où l'image est censée attirer l'attention à un aspect donné présenté dans le texte ; l'argument parallèle – où l'image et le texte sont redondants ; le « joint argument » – où le verbal et le visuel sont liés étroitement et contribuent à construire un argument ; l'argument contrastant – où il y a une opposition entre le linguistique et l'iconique).

Mais cette redondance n'est jamais totale[3] ; il y a toujours soit un surcroît linguistique, soit un surcroît iconique. Perry Nodelman (1990) et Bettina Kümmerling-Meibauer (1999) s'attachent, par exemple, à l'écart entre texte et image, entre le « dit » (qui serait donc le texte) et le « non-dit » (les images), qui engendre plusieurs formes d'ironie. Cet écart ou décalage (que Van der Linden nomme « rapport de disjonction ») entre un texte et des images qui ne progressent pas dans le même sens, et qui finit par donner à la narration un caractère ironique, nous intéresse ici. Pour simplifier les choses, on pourrait réduire ces taxonomies à une dichotomie de base : *convergence* vs. *divergence*.

L'édition de 1853 dans le contexte de l'histoire des traductions de *Robinson Crusoé* en français

L'édition de 1853 paraît à un moment clef de la série traductive dans le parcours du roman *Robinson Crusoé* dans la culture française : elle a déjà en arrière-plan une longue et riche histoire (133 années de retraductions) et elle connaîtra ensuite une histoire encore plus longue et beaucoup plus riche (170 années de retraductions et rééditions jusqu'à nos jours).

---

[2] La redondance est le premier des cinq cas de relations entre texte et image identifiées :

1. *Symétrie*, où deux narrations sont mutuellement redondantes ;
2. *Complémentarité*, lorsque mots et images se complètent l'un l'autre ;
3. *Extension/enrichissement* (« enhancement », in the original), lorsqu'il y a un apport d'informations nouvelles ;
4. *Contrepoint*, quand les informations sont contradictoires, avec deux versions parfois différentes, néanmoins liées ;
5. *Syllepse*, avec deux (ou plusieurs) narrations iconiques totalement indépendantes. (Nikolajeva & Scott, 2006 : 20)

[3] Cf. Sophie Van der Linden (2007), qui parle de redondance totale vs. redondance partielle. Voir aussi Jean-Marie Klinkenberg : « La redondance totale n'est qu'un modèle théorique, jamais réalisé. » (2008 : 71)

Au XVIIIe siècle, peu après la parution de l'original anglais (1719), est éditée la version française suivante (qu'on peut nommer *traduction-introduction*) : *La vie et les avantures surprenantes de Robinson Crusoé* (six tomes en trois volumes – le deuxième ayant en sous-titre *Contenant son retour dans son isle, & ses autres nouveaux voyages*, et le troisième : *Réflexions sérieuses et importantes de Robinson Crusoé, faites pendant les avantures surprenantes de sa vie : avec sa vision du monde angelique*), L'Honoré et Châtelain, Amsterdam; Thémiseul de Saint-Hyacinthe (1684–1746) a traduit la première moitié du premier tome, et Justus Van Effen (1684–1735) le reste. Les deux premiers volumes paraissent en 1720, le reste, en 1721. Trois autres versions s'y succèdent (une imitation par Aimé-Ambroise-Joseph Feutry (1720–1789), parue en 1766 ; une traduction anonyme, en 1776, publiée par Z. Chatelain et fils, Amsterdam ; une *Histoire corrigée de Robinson Crusoé (d'après D. Defoe) dans son isle déserte. Ouvrage rendu propre à l'instruction de la jeunesse* chez Aubry, Paris, en 1794).

Le XIXe siècle va naturellement multiplier les traductions et adaptations pour la jeunesse. On parle d'une quarantaine (au moins) de versions nouvelles, la plupart illustrées. C'est l'époque non pas seulement du « triomphe du roman », mais aussi de « l'invention de l'album (1861–1885) », d'une « littérature avec des images » (Nières-Chevrel, 2012).

Parmi les moments notables de l'histoire des traductions au XIXe siècle on mentionne la parution, en 1836, de la version signée par Pétrus Borel (1809–1859), chez F. Borel et A. de Varenne (*Robinson Crusoé* enrichi de *La vie de Daniel de Foé* par Philarète Chasles, d'une *Notice* sur le matelot Selkirk, sur Saint-Hyacinthe, sur l'île de Juan-Fernandez, sur les Caraïbes et les Puelches par Ferdinand Denis, et d'une *Dissertation religieuse* par l'abbé La Bouderie), qui pourrait être considérée sans ambages la traduction suprême de toute la série, étant rééditée une quarantaine de fois depuis cette date. La première version illustrée par Grandville (*Les Aventures de Robinson Crusoé*) paraît chez H. Fournier aîné, Paris, en 1840.

Pour ce qui est du début du XXe siècle, on a pu identifier sept versions de *Robinson Crusoé* dans la première décennie seulement, à Paris (i.e. en 1901, avec des illustrations par Émile Bayard, chez Paul Bernardin ; 1902, avec une notice littéraire par M. Alfred Elwall, chez Delalain frères ; 1903, traduction illustrée, Magasin du Bon-Marché ; 1905, traduction nouvelle, chez E. Guérin ; 1906, *Robinson Crusoé*, illustrations de G. Fraipont, édition pour la jeunesse, précédée d'une introduction par M. L. Tarsot, chez H. Laurens ; 1907, trois éditions nouvelles, dont l'une illustrée par P. Kaufmann ; 1910, une adaptation de B.-H. Gausseron, chez Larousse).

Entre 1912 et 2000, paraissent encore quelques dizaines de traductions, et après 2000 les rééditions continuent à concurrencer les retraductions (par exemple, la version canonique de Pétrus Borel apparaît côte à côte avec la traduction de Françoise Du Sorbier, chez Albin Michel, en 2011).

En tout cas, la version dont on va parler ici (1853) paraît dans un contexte tout à fait inédit : publiée 13 ans après la première version française, elle est une traduction nouvelle mais anonyme, dans un volume qui récupère les illustrations de J. J. Grandville, parues pour la première fois 19 ans auparavant (1840). Elle sera reproduite telle quelle en 1859, 1860, 1870, 1880, 1912, 1928, 1930, 1933. Il s'agit, donc, d'une heureuse combinaison d'un texte nouveau et des images déjà (re)connues, un projet qui associe avec intelligence l'ancien et le moderne dans une forme iconotextuelle d'exception.

J. J. Grandville : illustrateur de *Robinson Crusoé*

Jean Ignace Isidore Gérard (1803–1847) a été un illustrateur, aquarelliste et caricaturiste extrêmement prolifique du XIXe siècle. Chez soi (à Nancy), on l'appelait « Adolphe » (le nom d'un frère mort en bas âge). En tant qu'artiste, il a toujours préféré « Grandville » (ou J. J. Grandville) – un nom de plume que son grand-père employait comme acteur. À onze ans il avait découvert les caricatures du *Nain jaune* (un des premier journaux fournis avec des dessins satiriques). À 26 ans il était déjà une sorte de célébrité grâce à la série *Les métamorphoses du jour* (1828), qui mettaient en avant des scènes de la vie quotidienne. La réussite instantanée lui a été assurée par le fait qu'il donnait des têtes d'animaux aux protagonistes humains.

Un dessinateur-lithographe des plus doués, Grandville a tenté ensuite sa chance avec un Voyage pour l'éternité (aux environs de 1839), un album funèbre qui démontrait non pas seulement son obsession avec la mort, mais également sa technique de dessin tout à fait particulière et la préférence pour le crayon le plus dur. Il a été aussi l'auteur de caricatures politiques des plus virulentes (publiées dans La caricature et Le Charivari).

Après le rétablissement des lois sur la censure (1835), Grandville s'est forcément orienté vers l'illustration des livres. La seconde partie de sa carrière, centrée sur l'illustration des livres, met à profit son répertoire d'expérimentations visuelles, graphiques, iconotextuelles qui avaient fait de lui en « roi de la caricature ». Les gravures qui fonctionnaient comme des blocs typographiques permettaient que les illustrations apparaissent sur la page entourées de fragments textuels.

Grandville a dû adapter son style aux exigences de la nouvelle technologie. En illustrant les Fables de La Fontaine, en 1838, Grandville étale une esthétique encore plus précise et plus audacieuse.

Plus tard, en 1842, il va revenir à son cachet zoomorphique, qui l'a consacré, dans une « étude des mœurs contemporains » intitulé *Scènes de la vie privée et publique des animaux*.

Un recueil d'articles, nouvelles et contes satiriques paru en livraison de 1840 à 1842, au départ, les *Scènes…* sont ensuite édités par Pierre-Jules Hetzel (1814–1886), avec la collaboration de Honoré de Balzac, Charles Nodier, George Sand, Paul de Musset etc., avec chaque texte illustré de vignettes de Grandville.

Vu comme un précurseur du surréalisme (ou un proto-surréaliste), Grandville se remarque par sa vision contrariante, qui cherchait à faire ressortir et à transfigurer le monstre caché dans l'être humain. Les éléments oniriques, symboliques de son art ont influencé John Tenniel, Gustave Doré, et Walt Disney, parmi d'autres. Admiré par André Breton, détesté par Charles Baudelaire (qui se déclare effrayé par ses illustrations (1857)), Grandville fait preuve d'une analyse approfondie du caractère humain et d'une inventivité hors norme, même si parfois ses esquisses frisent l'absurde.

L'édition illustrée en question (1853)

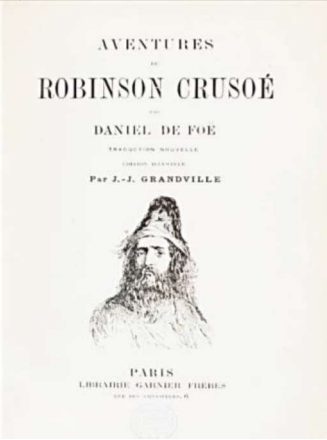
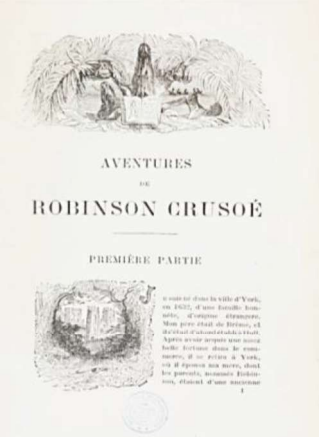
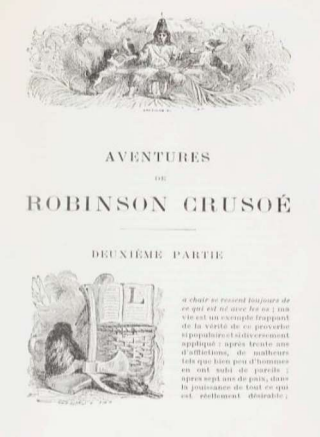
L'édition qui nous intéresse ici est *Aventures de Robinson Crusoé* (par Daniel de Foë, traduction nouvelle, éditions illustrées par J. J. Grandville, 1853, Garnier Frères, Paris, Bibliothèque pour enfants *L'Heure Joyeuse*). Si la traduction est « nouvelle », les illustrations, en échange, sont reprises d'une autre édition, à savoir *Les Aventures de Robinson Crusoé* (H. Fournier aîné, Paris, 1840) – la première version décorée avec 206 xylogravures par J. J. Grandville. Ce premier tirage des illustrations de Grandville (frontispice, 40 hors texte et 165 vignettes dans le texte) contient une notice où l'on précise que les vignettes ont été gravés sur bois par Brévière, Quartley, Sears, Adolphe Best – on parle, donc, d'un travail collaboratif. L'édition sera maintes fois rééditée telle quelle (e.g. 1859, 1860, 1870, 1880, 1912, 1928, 1930, 1933), mais les illustrations de Grandville ont été aussi reproduites pour décorer d'autres traductions aussi (e.g. Brepols, Turnhout, 1927, 1934 ; Gérard, Verviers, 1963 ; Gautier-Languereau, Paris, 1969, 1974 ; M. de l'Ormeraie, Paris, 1972 ; J. de Bonnot, Pais, 1974 ; MVE, Paris, 1984 ; Lito, Champigny-sur-Marne, 1984, 1991, 1992, 1995), y compris des versions en anglais (e.g. D. Appleton, New York, 1841), en espagnol (e.g. *Aventuras de Robinsón Crusoé*, reducción de la famosa obra de Foe, por Dionisio Herrera, album para niños, ilustrado con grabados de J. J. Granville, H. Garnier, Rio de Janeiro, 1906) et en roumain (e.g. *Aventurile lui Robinson Crusoé*. Craiova, Institutul de Editură Ralian şi Ignat Samitca, Craiova, 1899(?)).

La version de Pétrus Borel a été publiée avec les illustrations de Grandville chez Gérard et Cie, Verviers, 1962 ; Hachette, Verviers, 1977, et Paris, 1981, 1993 ; l'École des loisirs, Paris, 1977 ; Marabout, 1981).

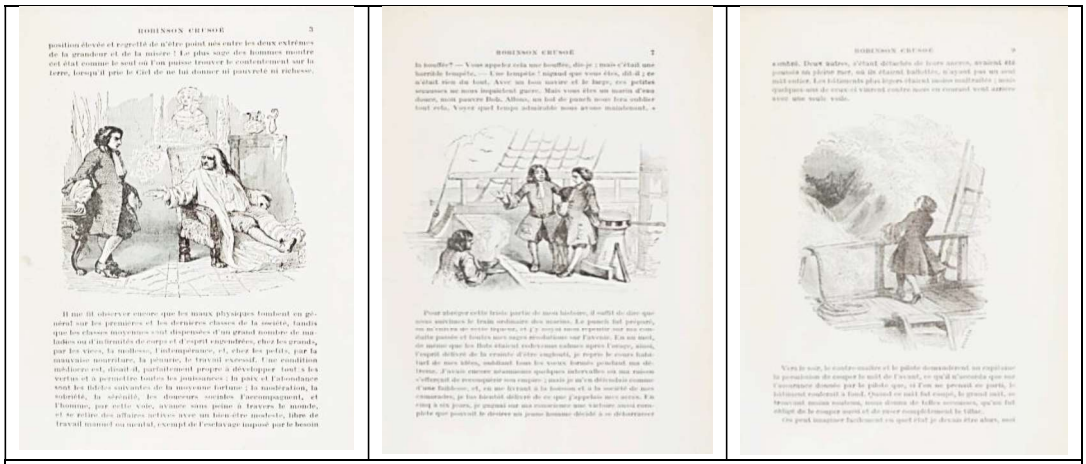
Dans la première partie du livre (pp. 1–279) il y a 108 illustrations (dont 12 sont pleine page, et une autre (un portrait de Robinson Crusoé sur l'île), qui décore la page de couverture, est reprise à la page 136.

Dans la deuxième partie du livre (pp. 281–535) il y a 92 illustrations (dont 13 pleine page). On parle, donc, d'un total de 200 images (dont un huitième – 25 illustrations – pleine page). À la fin du livre (p. 539) il y un « Classement des gravures hors texte » qui mentionne seulement neuf gravures hors texte[4], avec les extraits de texte qui les accompagnent, mais en fait, elles en sont plus nombreuses. La plupart des gravures explicitement mentionnées dans le classement sont des scènes statiques (portraits de Crusoé, Crusoé méditant à son statut de colonisateur, Crusoé avec un Vendredi épouvanté, divers groupes de personnes etc.). L'incident (du début du livre) avec le lion (que Crusoé tue avec son fusil), dépeint à la page 26, est parmi les quelques scènes dynamiques.

Pour ce qui est de la mise en page, les gravures grandvilliennes sont soit des vignettes entourées de texte, soit pleine page. En voici quelques exemples :

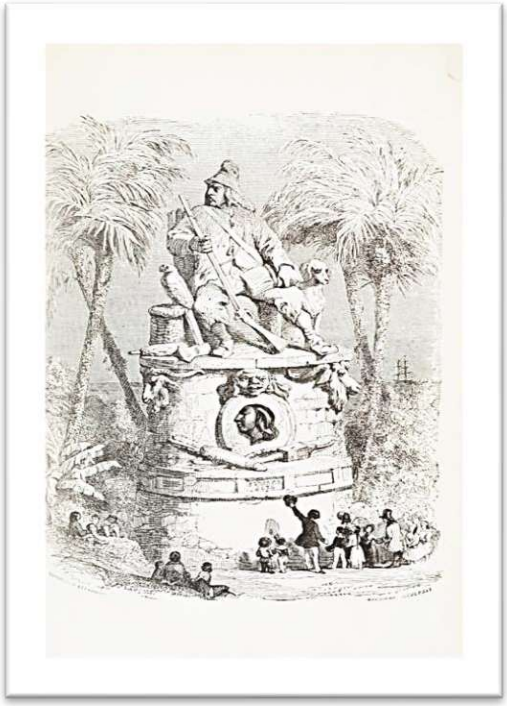
Mise en page : vignettes entourées de texte		
		
Page titre : contient une illustration qui sera reprise à la page 136 (portrait de Crusoé, équipé pour survive sur l'île).	Première page de la première partie : contient une illustration placée comme une sorte d'entête (vignette ornementale rococo) ; l'autre forme une colonne séparée, en miroir avec le texte.	Première page de la deuxième partie (p. 281) : contient, tout comme l'incipit de la première partie, une illustration-entête (vignette rococo) et une autre, alignée avec le texte.

[4] I.e. Frontispice, En Regard du titre, « Et se relevant bientôt sur trois pieds, il poussa un affreux rugissement. » (p. 26), « Je me disais… Je suis roi, souverain seigneur de ce pays. » (p. 92), « Je souriais, en pensant à l'effet que je produirais si je traversais le comté d'York en pareil équipage. » (p. 136), « Je pus voir qu'il tremblait, imaginant sans doute qu'il allait être mis à mort. » (p. 183), « Et je tirai pour la seconde fois sur ces misérables, et Vendredi aussi. » (p. 211), « Il prit la moins belle et la plus âgée, au grand amusement de son compagnon. » (p. 343), « Mon ami ne put s'empêcher de crier : "Saint Paul ! saint Paul !.." » (p. 397).



La plupart des illustrations sont des vignettes entourées de texte (voir ici p. 3, p. 7 et p. 9).

Tableau 1. Mise en page : vignettes entourées de texte

Illustrations pleine page	
	Illustration en frontispice, après plusieurs pages de garde et la page de faux-titre. Le monument dépeint est assez complexe : une sculpture qui représente Robinson Crusoé assis sur une chaise, la tête tournée vers sa droite, avec son perroquet et son chien à côté de lui, son fusil à la main. On remarque aussi un portrait (profil) de Vendredi (repris à la fin de la deuxième partie (p. 535), comme tableau dans le bureau de Crusoé. Les enfants au pied du monument, qui semblent passer un bon moment, sont censés mettre en évidence les dimensions gigantesques du monument, tout comme la prééminence du texte dans le cadre de la littérature de jeunesse.

	Pleine page (p. 26), avec le texte : « Et se relevant bientôt sur trois pieds, il poussa un affreux rugissement. » Au moment où il tue le lion (dans la première partie du livre), Robinson affirme son propre pouvoir, d'homme en armes.
	Pleine page (p. 50), sans légende. Le fait d'avoir construit son propre radeau représente une autre victoire de Robinson sur la nature défavorable et le destin contraire.
	Pleine page (92–93). Texte qui accompagne l'image : « Je me disais… Je suis roi, souverain seigneur de ce pays. » Extrait complet de texte (pp. 92–93) : « Cette campagne me parut si fraiche, si fleurie, dans sa parure de printemps, que je pouvais me croire dans un jardin bien cultivé. Je m'avançais de quelques pas dans ce vallon délicieux ; je le contemplais avec un plaisir secret bien que ce plaisir fût mêlé de pensées mélancoliques. Je me disais : Tout cela m'appartient ; je suis roi, souverain seigneur de ce pays ; mes droits sur lui sont incontestables, et, si je pouvais le transporter dans une autre partie du monde habité, rien ne m'empêcherait d'en jouir et de le laisser à mes héritiers, de même que nos propriétaire anglais se transmettent leurs biens de père en fils. »[5]

Tableau 2. Illustrations pleine page

[5] Le texte original est le suivant : « …and the country appeared so fresh, so green, so flourishing, everything being in a constant verdure or flourish of spring that it looked like a planted garden. I descended a little on the side of that delicious vale, surveying it with a secret kind of pleasure, though mixed with my other *afflicting* thoughts, to think that this was all my own; that I was king and lord of all this country indefensibly, and had a right of possession; and if I could convey it, I might have it in inheritance as completely as any lord of a manor in England. » (Defoe, 2005 : 94–95, c'est moi qui souligne). On remarque le fait que Defoe emploie le terme *afflicting* [frappant, affligeant] pour décrire les pensées, tandis que le traducteur utilise l'adjectif *mélancoliques* (qui renvoie à Robinson du passé). En même temps, la traduction française insiste plus que l'original sur l'idée de heritage.

Les illustrations pleine page soulignent une sélection préméditée d'aspects. L'illustrateur choisit de montrer Crusoé comme une figure indomptable et triomphante, un combattant, essentiellement un homme nouveau, un vainqueur, un colonisateur. C'est la dimension économique de l'être humain qu'on voit ici étalée, la philosophie lockienne (1690) selon laquelle l'individu, libre et propriétaire de sa personne, peut par son travail obtenir un droit de propriété sur des biens indivisibles (la terre).

L'image en frontispice a également une fonction anticipatoire et rétrospective à la fois. Elle annonce l'imagerie animale qui suit, et rappelle le thème zoomorphe des caricatures de Grandville. Le frontispice nous montre deux têtes de chèvre en pierre agrémente les flancs du monument. Le volume contient en total 10 illustrations avec Crusoé et ses chèvres : 8 dans la première partie (p. 57, 77, 102, 132, 148, 158, 162, 190), et deux dans la deuxième (p. 281, p. 327). D'ailleurs, Robinson e presque toujours entouré (soit d'animaux, soit de gens). Les illustrations dépeignant le protagoniste tout seul (et les portraits en général) sont assez rares. Les seuls exemples qu'on a inventoriés sont présentés dans les tableaux suivants (Tableaux 3 et 4) :

Portraits		
p. 42	p. 44	p. 87
p. 89	p. 104	p. 535

Tableau 3. Portraits

On voit Robinson surpris dans quelques moments-clefs de sa vie : juste après le naufrage fatidique (p. 42), se réfugiant dans une chambre qu'il s'était faite dans un arbre (p. 44), ayant mal pour la première fois depuis le naufrage (p. 87), demandant à Dieu d'avoir pitié (pp. 89, 104), repensant au passé (p. 535). Le visage de Crusoé est toujours expressif ; son attitude est soit désespérée, soit pieuse. Les illustrations stimulent la participation du lecteur et invitent à une prise de conscience.

La plupart des illustrations de la première partie montrent des scènes de la vie quotidienne de Robinson sur l'île, une vie pastorale, apparemment sans souci (e.g. lorsqu'il enfonce les rangs de palissade en terre (p. 55), lorsqu'il se fait une chaise (p. 67), lorsqu'il prend soin de ses chèvres (pp. 102, 148), Crusoé est présenté comme un homme tranquille, patient et travailleur, apparemment résigné à son sort).

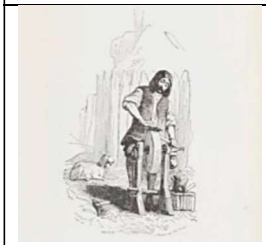
Scènes de la vie quotidienne de Robinson sur l'île			
p. 55	p. 57	p. 67	p. 70
			
p. 77	p. 96	p. 102	p. 148

Tableau 4. Scènes de la vie quotidienne de Robinson sur l'île

Laissant les chèvres de côté, beaucoup d'autres animaux sont dessinés par Grandville (et c'est ici qu'on voit qu'il a une prédilection considérable pour créer des bestiaires). L'iconographie animale comporte : le perroquet de Crusoé (5 illustrations) ; un ours (2), un lion (2 illustrations), des loups (3), des chevaux (plusieurs fois, surtout dans la deuxième partie), des tortues, des vaches, des moutons, des chameaux et des rennes (deuxième partie). Vu qu'il s'agit d'un livre pour enfants qui n'est pas abrégé, l'ensemble zoologique offre un moment de répit au jeune lecteur.

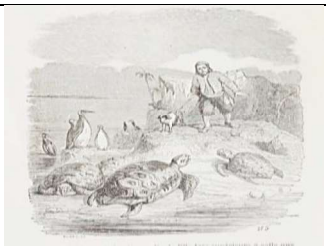
Iconographie animale		
		
p. 94	p. 100	p. 135
p. 109	p. 144	p. 162
p. 266	p. 483	p. 518

Tableau 5. Iconographie animale

En tant qu'animalier, Grandville couvre une large palette d'émotions dans ses dessins. L'illustration de la page 94, avec la chatte de Crusoé et ses trois petits, est peut-être l'une des plus poignantes images du volume. Crusoé décrit premièrement son chagrin causé par la perte d'une de ses chattes, et puis sa joie pour « l'augmentation de famille » lorsque la chatte revient. De toute façon, la scène prend une mauvaise tournure, quand il dit : « De ces trois petits il me vint ensuite une si nombreuse postérité, que je fus obligé de les tuer, comme des bêtes nuisibles, et de les chasser loin de ma masion » (Foë, 1853 : 93). Le fait que l'image de la famille heureuse, sans aucun souci, est présentée après le texte cité ne fait que renforcer (tout en essayant de l'effacer) la cruauté de Crusoé.

Le portrait de Robinson avec son perroquet (p. 109) montre, en revanche, l'intimité et la complicité entre les deux, tout comme la primauté de l'oiseau psittaciforme sur les autres animaux de la ménagerie robinsonnienne.

L'image de la page 144, où Crusoé est accompagné par son chien, est censé illustrer le fragment textuel suivant : « Alors je commençais à me rassurer un peu et à m'aventurer dehors […] en me persuadant que j'avais vu la trace de mon pied, que je m'étais effrayé de mon ombre… ». La surprise est dépeinte à la page 162, où on voit Crusoé découvrir un vieux bouc dans un enfoncement, au lieu du monstre qu'il s'attendait à voir, et à la page 100.

L'image qui décore la page 135 est censé illustrer le passage suivant : « Le plus grave des hommes n'aurait pu s'empêcher de sourire en me voyant dîner, entouré de ma petite famille. D'abord, il aurait admiré ma Majesté, le prince, le roi de l'île, le maître absolu de toutes les créatures qui l'habitaient ; care je pouvais les prendre, les mettre en prison, leur rendre la liberté, selon mon bon plaisir, et je ne comptais pas un rebelle parmi mes sujets. Il fallait voir avec quelle dignité royale je dînais, seul, mes serviteurs rangés autour de moi ! » (Foë, 1853 : 134)

Par rapport au texte original[6], on peut noter quelques petits changements (le nom *stoïque* est évité – comme trop difficile pour le jeune public, peut-être – tout comme les mots *hang* et *draw* – *hanged, drawn and quartered* [pendu, tiré et écartelé] étant la peine légale pour haute trahison au Moyen Âge en Angleterre – qui sont remplacés par un légèrement plus euphémique « mettre en prison » ; en plus, lorsqu'il décrit la « petite famille », Crusoé est ironique dans l'original, tandis que dans la version française, l'auto-ironie n'est pas du tout saisissable – d'ailleurs, Andrew O'Malley (2012 : 70) remarquait à juste titre que l'ironie est d'habitude absente des éditions pour la jeunesse).

Or, l'illustration, censée donner corps à ce que le texte (français) suggère, nous montre un Crusoé qui préside (le nez en l'air, l'air sérieux, la main gauche sur la hanche) la réunion des membres qui reposent docilement à ses pieds. En même temps, on voit qu'il donne à manger à son perroquet avec une fourchette, ce qui adoucit considérablement la sévérité de l'expression de Robinson et nous offre en échange une scène domestique pleine de convivialité. L'illustration est à la fois dans une relation de convergence et de divergence, donc, avec le texte.

En ce qui suit, nous allons présenter une sélection d'illustrations qui reflète, à notre avis, l'essence de l'art grandvillien.

[6] « It would have made a Stoic smile to have seen me and my little family sit down to dinner. There was my majesty the prince and lord of the whole island; I had the lives of all my subjects at my absolute command; I could hang, draw, give liberty, and take it away, and no rebels among all my subjects. Then, to see how like a king I dined, too, all alone, attended by my servants ! » (Defoe, 2005 : 141)

Dans un premier temps on peut observer le fait que les « sauvages » (et Vendredi, au début) sont à nu dans la plupart des illustrations. La nudité et la posture animale qu'on peut voir dans toutes les images du tableau 6 semblent avoir plus de poids que le cannibalisme. Au moment où Crusoé donne des vêtements à Crusoé, il a déjà accompli la moitié de sa tâche civilisatrice. Vendredi habillé est, on peut le voir, moins effrayé (« Je pus voir qu'il tremblait, imaginant sans doute qu'il allait être mis à mort. », p. 183) et de moins en moins effrayant à la fois.

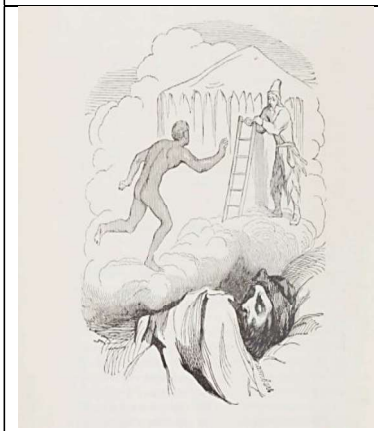
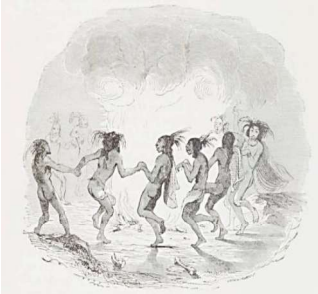
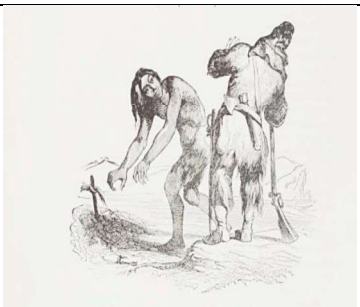
L'art grandvillien (première partie de *Robinson Crusoê*) : Vendredi et les sauvages		
		
p. 180	p. 182	pleine page (182–183)
		
p. 186	p. 190	p. 192

Tableau 6. L'art grandvillien : Vendredi et les sauvages

L'illustration de la page 483 anticipe (v. tableau 5, ci-dessus), en quelque sorte, l'imagerie du deuxième volume, où, pensons-nous, l'art grandvillien se voit mieux. Elle dévoile un artiste préoccupé (et capable) de détecter (et de crayonner) la bête, les démons au fond de chaque personne.

L'image retrace la critique que Crusoé fait à la civilisation chinoise : « [les] Chinois, qui m'avaient paru, autant que je pouvais les juger, une horde méprisable d'esclaves ignorants et sordides… » ; « Ils sont en effet peu instruits des mouvements des corps célestes, que, lorsqu'il arrive une éclipse de soleil, ils pensent qu'un grand dragon est venu assaillir cet aster et l'emporte dans ses griffes… » (Foë, 1853 : 482, 483). Les vignettes visent, selon Meyer Schapiro, à réintroduire dans le plan de la page rectangulaire, blanche, un effet maculaire, de « l'imagerie mentale, où les fantômes de la mémoire visuelle apparaissent dans un vague sans limite » (1982 : 7).

La veine surréaliste est visible ici dans le désir de concrétiser les peurs primales et les pouvoirs sous-jacents de l'imagination déchaînée. Le dragon de Grandville incarne l'obsession avec l'animalité et la mort de l'artiste, tout en convoyant le mépris du personnage.

Une vision cauchemardesque similaire, d'une intensité hypnotique, est celle qu'on retrouve à la page 505 dans le tableau ci-dessous – l'image d'une « idole de bois plus hideuse que le diable » que Crusoé voit dans un village près de Nortziuskoy (« une ville russe et tartare ») :

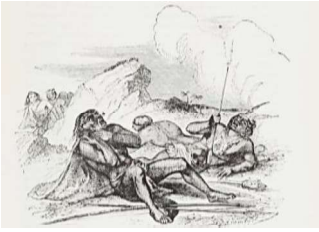
L'art grandvillien (seconde partie de *Robinson Crusoé*) : D'autres civilisations		
		
p. 341	p. 351	p. 400
p. 439	p. 505	p. 508

Tableau 7. L'art grandvillien : D'autres civilisations

L'idole en question revient à la page 508 et 511, pour rendre compte d'une exécution, respectivement de « quelque sacrifice diabolique » (Foë, 1853 : 511). En fait, l'image qu'on trouve à la page 508 illustre le destin hypothétique de Crusoé (un négociant écossais met Crusoé en garde contre les Tartares, qui avaient traité un Russe qui, comme Crusoé, s'était fait coupable d'insulter leur religion, de la façon suivante : « Après l'avoir estropié à coups de flèches, afin de le rendre incapable de se sauver, ils le mirent tout nu sur le sommet de leur idole, formèrent un cercle autour de lui, et lui lancèrent autant de flèches que son corps pouvait en recevoir ; puis ils le brûlèrent, ainsi lardé, au pied de leur dieu. » L'idée d'Inquisition, representée à la page 400, avant un dialogue avec et autour le personnage Guillaume (Will) Atkins (un des mutins contre le capitaine anglais), surgit du papier comme une chimère. Le personnage Tom Jeffry, égorgé et suspend à un arbre par le bras, est une autre image choquante (p. 439). La nudité, tout comme la violence, est fréquente dans les vignettes grandvilliennes. Il y a aussi un sens particulier de l'ironie chez Grandville, qui produit une image comme celle de la page 341 pour accompagner un texte qui se présente comme suit : « Les femmes [sauvages] étaient en général agréables (…) auraient passé à Londres pour des jolies femmes ; leur visage était extrêmement gracieux. »

Conclusions

La vignette a servi à représenter avec la plus grande efficacité l'image de rêve, le fantasmagorique, en somme, la vision artistique de Grandville, qui a pu raffiner son art à travers l'illustration de livres. La mise en tension du texte et des images est tout à fait particulière dans le volume analysé, car l'iconotexte refuse de se laisser analyser en termes dichotomiques (par exemple, de *convergence* vs. *divergence*). Tel que noté par Peter Wagner (1996 : 10), on doit peut-être rejeter l'idée de correspondance, d'unité de texte et d'image. *Robinson Crusoé* illustré par J. J. Grandville nous montre la validité de la perspective écologique[7] sur les livres illustrés, selon laquelle les images influencent le texte tout aussi bien que les textes influencent les images. Selon Nikolajeva & Scott (2006), c'est une sorte de cercle herméneutique (le verbal et visuel créant des attentes les uns pour les autres)[8]. Certaines des illustrations causent de l'inconfort, évoquant

[7] Voir David Lewis (2001 : 74) : « An ecological perspective on picturebooks tells us that words are never just words, they are always words-as-influenced-by-pictures. Similarly, the pictures are never just pictures, they are pictures-as-influenced-by-words. Thus, the words on their own are always partial, incomplete, unfinished, awaiting the flesh of the pictures. Similarly, the pictures are perpetually pregnant with potential narrative meaning, indeterminate, unfinished, waiting the closure provided by the words. »

[8] « The process of "reading" a picturebook may be represented by a hermeneutic circle as well. Whichever we start with, the verbal or the visual, it creates expectations for the other, which in turn provides new experiences and new expectations. » (Nikolajeva & Scott, 2006 : 2)

l'enfer ; d'autres poussent l'imagination vers des paysages oniriques, idylliques. L'art graphique de Grandville est un art profondément subversif ; c'est peut-être la raison pour laquelle ses illustrations sont encore rééditées, au XXIe siècle, en accompagnant des traductions toujours renouvelées de *Robinson Crusoé*.

Bibliographie

Azéma, Julie (2017) : *La relation texte/image dans les albums de jeunesse*, ffdumas01585609f (consulté septembre 2023).

Balațchi, Raluca-Nicoleta (2022) : « Verbal et iconique dans la traduction de la littérature de jeunesse : *Romain Kalbris* en traduction roumaine », dans *Concordia Discors vs Discodia Concors. Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*) nr. 18/2022 (*Intermediality: Translation, Adaptation, Performance* (II)), Ștefan cel Mare University Press, Suceava, ISSN: 2065–4057, pp. 99-112.

Barthes, Roland (1964) : « Rhétorique de l'image in Communications », dans *Recherches sémiologiques* vol. 4, numéro 1, pp. 40–51.

Baudelaire, Charles (1992[1857]) : *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris.

Connan-Pintado, Christiane ; Béhotéguy, Gilles (dir.) (2020) : *Littérature de jeunesse au présent (2). Genres graphiques en question(s)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

Defoe, Daniel (2005) : *Robinson Crusoé* (Webster's Thesaurus Edition), San Diego, Icon Group International.

Delbrassine, Daniel (2019) : « L'album pour enfants entre texte et image », dans *Textyles* n° 57, pp. 139–156, https://doi.org/10.4000/textyles.3773 (consulté septembre 2023).

Foë, Daniel de (1853) : *Aventures de Robinson Crusoé*, traduction nouvelle, éditions illustrées par J. J. Grandville, Paris, Garnier Frères.

Goodling, Lauri Bohanan (2014) : « The Multimodal Turn in Higher Education: On Teaching, Assessing, Valuing Multiliteracies », dans *Pedagogy* n° 14(3), pp. 561–568.

Klinkenberg, Jean-Marie (2008) : « La relation entre le texte et l'image. Essai de grammaire générale », dans *Bulletin de L'Académie Royale de Belgique* n° 19, pp. 21–79.

Kress, Gunther (2003) : *Literacy in the New Media Age*, New York, Routledge.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999) : « Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony : The Relationship Between Pictures and Text in Ironic Picturebooks », dans *The Lion and the Unicorn*, n° 23, pp. 157–183.

Lebrun, Monique ; Lacelle, Nathalie Lacelle ; Boutin, Jean-François (2012) : *La littératie médiatique multimodale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

Le Men, Ségolène (2017) : « Le rêve en vignettes, de Grandville à Hervey de Saint-Denys », dans *Romantisme* vol. 4, nº 178, pp. 30–49.

Lewis, David (2001) : *Reading Contemporary Picturebooks : Picturing Text*, New York, Routledge/Falmer.

Locke, John (1690) : *Two Treatises of Government*, London, Amen-Corner.

Louvel, Liliane (2011) : *Poetics of the Iconotext*, edité par Karen Jacobs, traduction par Laurence Petit, London, Routledge.

Montandon, Alain (ed.) (1990) : *Iconotextes*, Paris, Ophrys.

Nières-Chevrel, Isabelle (2012) : « Littérature d'enfance et de jeunesse » (chapitre VIII), dans Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez (dir.), *Histoire des traductions en langue française XIXe siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, pp. 665–723.

Nikolajeva, Maria ; Scott, Carole (2006) : *How Picturebooks Work*, New York/London, Routledge.

Nodelman, Perry (1990) : *Words about Pictures : Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens, University of Georgia Press.

O'Malley, Andrew (2012) : *Children's Literature, Popular Culture, and Robinson Crusoé*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Roque, Georges (2017) : « Rhetoric, argumentation, and persuasion in a multimodal perspective », dans Tseronis, Assimakis; Forceville, Charles (eds.), *Multimodal Argumentation and Rhetoric in Media Genres*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 25–50.

Rosen, Charles; Zerner, Henri (1984) : *Romanticism and Realism : The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York, Vintage Press.

Schapiro, Meyer (1982) : *Style, Artiste, et Société*, Paris, Gallimard.

Schriver, Karen A. (1997) : *Dynamics in Document Design: Creating Texts for Readers*, New York, John Wiley and Sons.

Van Der Linden, Sophie (2007) : *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble.

Wagner, Peter (1996) : « Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », dans Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, De Gruyter, pp. 1–40.