

**Lurelu**

La seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse



## Petite rétrospective de l'imagerie québécoise du livre pour enfants

Louise Warren

Volume 2, numéro 3, automne 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/13037ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Lurelu

ISSN

0705-6567 (imprimé)

1923-2330 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

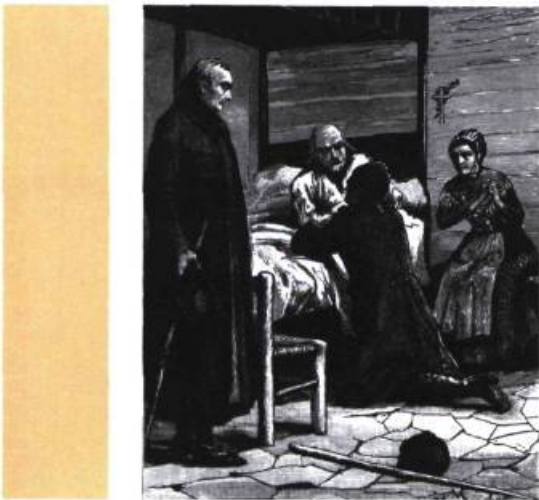
Warren, L. (1979). Petite rétrospective de l'imagerie québécoise du livre pour enfants. *Lurelu*, 2(3), 4-7.



# petite rétrospective de l'imagerie québécoise du livre pour enfants

par Louise Warren  
chargé de cours à l'Université  
du Québec à Montréal

La littérature québécoise pour la jeunesse est née à la fin du XIXe siècle. A cette époque, la démarcation entre livres pour adultes et livres pour enfants se limitait généralement à la présence d'illustrations dans la présentation graphique des ouvrages. Ainsi, nos premiers livres pour enfants étaient souvent composés de textes initialement conçus pour adultes — *les Anciens Canadiens*, *les Fiancés de 1812*, etc. —, mais que l'on se contentait de réimprimer tels quels en leur ajoutant quelques gravures, une couverture de couleur vive et l'indication "Pour la jeunesse". Il s'agissait effectivement bien plus d'édition que de littérature pour la jeunesse. De plus, le rôle de ces premières illustrations était ingrat : elles devaient tenter de rendre attrayants pour les enfants des ouvrages qui n'avaient pas été rédigés pour eux.



1

Il faudra attendre le premier quart du XXe siècle pour voir apparaître les premiers textes écrits intentionnellement pour la jeunesse, et situer du même coup la période initiale d'une véritable illustration québécoise du livre pour enfants. Auparavant, les illustrations qui accompagnaient les textes — en plus de leur caractère proprement accessoire — n'étaient guère différentes de celles que l'on destinait aux adultes. La spécificité de l'imagerie enfantine se caractérisait surtout par l'évidence du contenu imagier ainsi que par le lien qu'elle entretenait avec le récit.

4

Par évidence, il faut entendre une figuration sans nuances cherchant moins à évoquer la nature particulière de telle chose ou de tel être décrits dans un texte, qu'à reproduire l'image que l'on se faisait habituellement de certaines catégories de personnages ou d'objets. Ainsi, Indiens, diables et grands explorateurs étaient représentés selon "l'image mentale" et stéréotypée alors en cours dans l'esprit de la population et de ses artistes. Quant au lien avec le récit, il se bornait à la formulation d'un bas de vignette citant l'extrait du texte représenté par l'image.



2

Pendant cette première période, les illustrations étaient habituellement imprimées en noir et blanc. Les techniques de reproduction étaient beaucoup moins développées qu'elles ne le sont aujourd'hui, et par conséquent elles n'autorisaient qu'une utilisation réduite de la couleur. La reproduction de la partie graphique d'un livre reposait sur des méthodes de gravure rudimentaires (gravure sur bois, linoléum ou pierre) qui ne donnaient la plupart du temps que des résultats restreints. La couleur, lorsque utilisée, se limitait à une seule et ne servait à souligner que certains traits des personnages ou des accessoires du récit imagier.



3

Il faudra attendre la Seconde Guerre mondiale pour assister à un tournant décisif dans l'illustration québécoise du livre pour la jeunesse. La cessation des importations françaises place les éditeurs locaux dans une situation de marché avantageuse, ce qui leur permet de se lancer dans des productions plus coûteuses mais exceptionnellement rentables. C'est aussi à cette époque que les techniques d'impression se modernisent et que l'essor de la photogravure va favoriser la reproduction d'images plus élaborées ainsi qu'une utilisation plus grande de la couleur. Alors que les techniques anciennes imposaient à l'artiste un

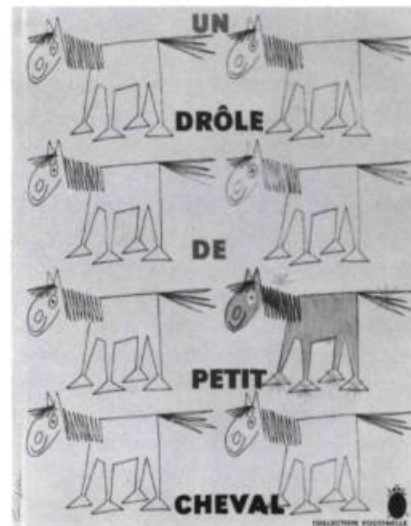
trait de ligne épais et des blancs larges s'il ne voulait pas voir la qualité de son illustration se détériorer trop grandement à l'impression, la photogravure, elle, permettra d'imprimer des images plus complexes et avec une fidélité plus grande dans le rendu. Ces innovations vont ouvrir la voie à une foule de disciplines artistiques que les procédés mécaniques de gravure avaient jusque-là écartées. Citons l'aquarelle, les pastels et les encres. De cette époque des années de guerre, il nous est resté *Ristontac* d'Andrée Maillet, illustré par Robert La Palme et imprimé en 1945 : la plus belle réalisation de cette décennie.



4

Suit l'époque d'après-guerre qui se signale par d'importantes réalisations dans la qualité et la quantité des images. Si on comptait précédemment beaucoup plus de texte que d'images dans la présentation graphique des ouvrages pour la jeunesse, avec le début des années cinquante cette proportion décroît, et les albums se taillent une place de plus en plus importante. Sur le plan technique, le support de l'image se raffine : les livres commencent à avoir des couvertures rigides en carton glacé, et les papiers employés sont de meilleure qualité. En inscrivant dans ses critères de réalisation la maniabilité et la solidité du produit final, le livre pour enfants tend à s'adapter davantage aux besoins particuliers de son public.

Quant à la place de l'image dans le livre (et son articulation avec le texte), elle ne se limite plus à la présentation de planches intercalées à intervalles réguliers dans les cahiers du livre. L'illustration est de plus en plus en mesure de suivre le texte, d'être là où on a besoin d'elle et non plus où les contraintes de l'impression la forçaient d'apparaître. Ainsi, dans les albums, l'image s'empare d'une portion de plus en plus grande de l'espace : le texte est surimprimé sur des images qui occupent toute la surface de la page ou même de la double page. Cette utilisation des doubles pages donne aux illustrations qui s'en prévalent un rythme et une vivacité toute nouvelle. Signalons, parmi les productions de l'époque, *Un drôle de petit cheval*, conte d'Henriette Major que Guy Gaucher a illustré en 1966 pour le Centre de Psychologie et de Pédagogie.



5

Ces nouveaux styles de présentation ne feront pas que s'éloigner provisoirement d'une mise en pages habituelle, ils vont modifier profondément le rapport entre le texte et l'image. Les débuts de notre illustration avaient été caractérisés par ce qu'il conviendrait d'appeler des *illustrations commentaires*. Ces images s'efforçaient de traduire avec le plus d'exactitude possible les données contenues dans le texte qu'elles agrémentaient; l'illustration se faisait littéralement l'écho d'un texte déjà plus ou moins complet sur le plan de l'information. Lentement, à partir des années soixante, apparaîtra l'*illustration contrepoint*. Comme la formule l'indique, l'image ici n'agira plus dans un rapport de stricte dépendance par rapport au texte. Elle tentera de lui répondre ou de le compléter au lieu de simplement le doubler — ou le récapituler — sur son propre registre. Cette réponse progressive de l'image obligera désormais le texte à tenir compte des possibilités de son intervention.

L'arrivée de ces transformations aura également opéré une fusion plus grande entre le texte et l'image. Pour s'en convaincre, il suffira d'observer que depuis cette période des années soixante, il est de moins en moins fréquent qu'un ouvrage soit réimprimé avec des illustrations différentes de celles de son édition originale, alors que cette pratique était très courante avec les premiers écrits pour la jeunesse. L'importance du rôle joué par l'illustration devient si manifeste que le nom de l'artiste s'aligne désormais aux côtés de celui de l'auteur sur la page couverture du livre.

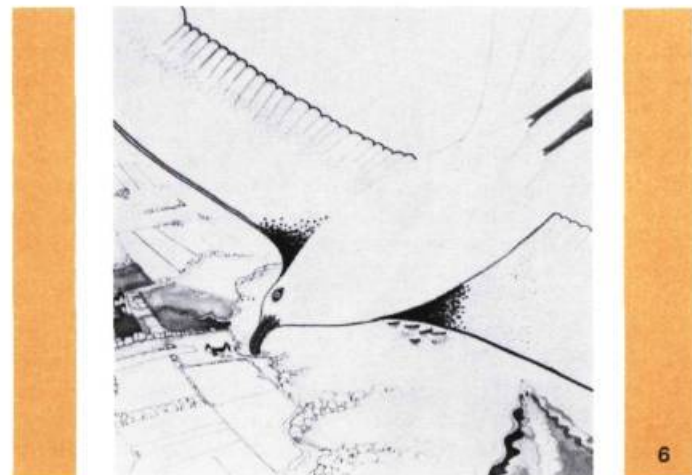
La signature conjointe de l'écrivain et de l'illustrateur ne fait pas que rétablir l'équilibre des mérites sur le plan de la création, elle préfigure la nécessité d'une collaboration qui deviendra de plus en plus étroite avec les années.

C'est aussi durant cette période des années soixante que nous assistons à une autre grande transformation dans l'élaboration des illustrations du livre pour enfants. Cette fois, l'impact est suscité par l'importance accrue de la télévision et des media visuels.

Malgré tout ce qu'on peut dire à tort ou à raison contre elle, la télévision aura apporté beaucoup au monde de la culture. Elle n'aura pas simplement remplacé le livre comme le prophétisait McLuhan et consorts; elle aura ajouté profondément à notre vision du monde, et d'une façon plus apparente encore elle aura modifié celle des enfants d'aujourd'hui.

Ces derniers ne voient plus le monde comme nos parents le voyaient, et comme nous-mêmes le voyons. Nos modes de vie étalent *sédentaires* autant au niveau des formes que des couleurs. La maison s'ouvrait sur la rue; on se rendait à l'école en marchant; toute notre circulation s'effectuait au ras du sol. Cette contrainte nous faisait voir les choses sous des angles restreints et d'une façon passablement statique. Contrairement à nous, l'enfant d'aujourd'hui peut voir sa rue en plongée depuis le huitième étage d'un édifice; le paysage, il le traverse à la vitesse d'une automobile ou il le survole en avion. Et, s'il n'est jamais monté en avion, la télévision et le cinéma lui auront donné accès à tout un répertoire de vues aériennes. L'omniprésence de la télévision, liée à l'accélération générale de l'information, fait que l'enfant d'aujourd'hui se trouve plongé dans un univers fluctuant, composé d'une multitude d'images que l'on pourrait qualifier de *nomades* si on les comparait aux *visions* beaucoup plus lentes à se modifier qui marquaient l'époque précédente. Les formes et les couleurs subissent maintenant des effets distordants de vitesse que les enfants sont désormais en mesure de percevoir. Ainsi, le vocabulaire visuel d'un enfant d'aujourd'hui se trouve donc plus développé que ne l'était celui de son prédécesseur; à la perception naturelle de la perspective et des champs visuels, il ajoute toute une série de plans et d'angles qui lui sont proposés par son environnement quotidien et les media électroniques. Mentionnons principalement les gros plans, les plongées/contre-plongées, les travellings et l'utilisation alternée des champs et contre-champs.

L'illustration du livre pour la jeunesse commence à peine à réaliser cette évolution de la *vision* enfantine. Si depuis quelques années la photographie a fait son entrée dans le domaine — avec notamment *la Surprise de Dame Chenille* d'Henriette Major, illustrée de photographies de montages en papier et carton réalisés par Claude Lafortune —, beaucoup d'illustrateurs tardent à introduire dans leurs travaux les acquis de l'image *nomade* et télévisuelle. Signalons parmi quelques tentatives *le Petit Prince aux pieds froids* de Benigni de Mueldenberg, illustré par Yvon le Roy, et *le Martin pêcheur et le goéland*, texte et illustrations d'Yvon le Roy. Ici, des effets de plans rapprochés distordent les perspectives comme le font les lentilles d'un appareil photographique; ou encore, l'image présente la réalité en plan comme nous la montrerait une vue à vol d'oiseau.



6

Le retard de l'illustration dans l'utilisation des possibilités offertes par l'image *nomade* vient de ce que ce sont surtout des adultes qui produisent les textes et les images que lisent les enfants. On a beau faire, il existe un écart de génération à surmonter entre les créateurs et le public auquel ces oeuvres sont destinées.

Si le texte d'une manière générale est de mieux en mieux adapté aux réalités linguistiques et perceptuelles de l'enfant d'aujourd'hui, l'illustration, elle, demeure souvent plus conservatrice dans sa forme et ses contenus. Il est vrai que les représentations qu'elle donne de la réalité ne sont pas aussi stéréotypées qu'elles l'étaient dans nos premières gravures, mais il n'en reste pas moins que c'est souvent au niveau de l'illustration qu'apparaissent le plus clairement sexisme, racisme et autres préjugés transmis aux enfants. De même, ce sera l'image qui accusera avec le plus d'évidence une certaine hésitation dans la retransmission d'une vision contemporaine de la réalité. Les artistes, qui élaborent leurs images à partir de leurs propres souvenirs d'enfance, sont portés naturellement à recréer les images fixes d'un environnement *sédentaire*.

Bien que diables, Indiens et soutanes apparaissent aujourd'hui avec moins de régularité et d'autoritarisme, il arrive souvent, comme dans *la Piñata*, écrite et illustrée par Jacqueline Bouchard, et pourtant éditée dans un but fort loüable par Unicef Québec, que l'illustration trahisse un colonialisme latent derrière les principes de la collaboration internationale.



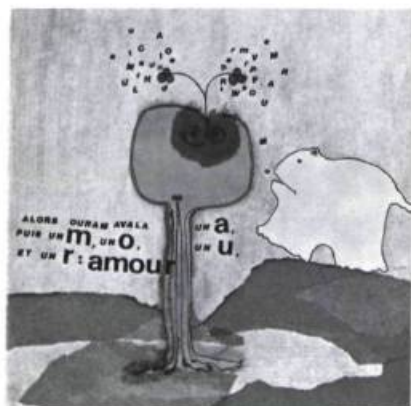
7

Ou encore, choisissant la voie de la facilité ou de l'indifférence, certains illustrateurs nous proposent une vision champêtre et idyllique du monde qui masque complètement les problèmes de la pollution. Ainsi, dans la production des éditions Paulines, la nature est-elle régulièrement présentée comme le lieu serein et harmonisant des rencontres entre adultes et enfants. Voilà des images qui auraient pu être modernes, il y a vingt ans !



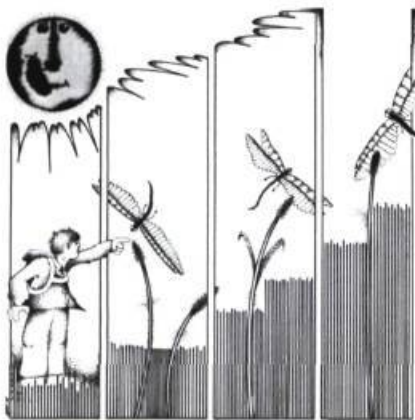
8

Pourtant, la modernisation des procédés d'impression devrait exclure bâclages et solutions de facilité. Le choix des disciplines d'expression est pratiquement illimité, et la reproduction d'images complexes ne présente plus de difficultés insurmontables. Les nuances de formes, de couleurs et de tons, les textures et les matériaux, les transparences et les dégradés sont reproduits avec une assez grande fidélité comme c'est le cas dans l'album *Ouram*, créé par Anne Vallières et dont les illustrations ont été réalisées au moyen de superpositions de papiers de soie.



9

Si l'utilisation du noir et blanc ne relève plus d'une exigence reliée aux conditions techniques de l'impression, sa simplicité peut cependant devenir le lieu d'une puissante expressivité graphique comme c'est le cas pour certains dessins de Gilles Tibo.



10

L'artiste, d'ailleurs, pourra tout aussi bien varier ses couleurs que s'inspirer de l'abstraction, du Pop Art ou de tout autre courant esthétique selon les effets et le style qu'il veut donner à ses images. La reproduction graphique ayant atteint un très haut niveau de performance, l'illustration du livre pour enfants s'insère désormais dans l'évolution générale des arts d'expression visuelle.

Reste que si cette dernière marque encore dans son ensemble un retard sur le mouvement global, il ne faudra souhaiter pour autant qu'elle aligne systématiquement son style et ses préoccupations sur les essais de l'avant-garde artistique. L'illustration pour la jeunesse doit plutôt chercher à se spécifier de l'intérieur, dans une dynamique qui soit en rapport avec les objectifs de sa propre pratique. Et le meilleur moyen d'accomplir cette refonte, c'est de retourner à l'enfant.



J'aime beaucoup jouer avec toi!

11

L'artiste devra faire le double effort de poursuivre sa recherche et de se porter à la rencontre de son public afin de préciser son langage. C'est au contact de l'enfant que l'illustrateur pourra vérifier les données de son art et être en mesure de proposer des images qui pourront parler au-delà du babillage des stéréotypes.



#### Source des illustrations

1. Illustration de L. Mouchot pour *Jacques et Marie, Souvenir d'un peuple dispersé* de Napoléon Bourassa, Librairie Saint-Joseph (Cadieux & Derome), Montréal, 1886.
2. Illustration de Louis Archambault pour *le Saut du gouffre* de Maxine, Editions Beauchemin, Montréal, 1947.
3. Illustration de Pierre Roux pour *l'Exploit de Jean-Pierre* de Louis Pronovost, dans *Contes et aventures, Deuxième Série*, Editions Fides, Montréal, 1945.
4. Illustration de Robert La Palme pour *Ristontac* d'Andrée Maillet, Editions Lucien Parizeau & cie, Montréal, 1945.
5. Illustration de Guy Gaucher pour *Un drôle de petit cheval* d'Henriette Major, Centre de Psychologie et de Pédagogie, Montréal, 1966.
6. Illustration d'Yvon le Roy pour *le Marin pêcheur et le goéland* d'Yvon le Roy, Editions Naaman, Sherbrooke, 1977.
7. Illustration de Jacqueline Bouchard pour *la Pinata* de Jacqueline Bouchard, UNICEF Québec, 1977.
8. Illustration de Claire Duguay pour *le Petit Chien malheureux* d'Hélène Beauchesne, Editions Paulines, Sherbrooke, 1972.
9. Illustration d'Anne Vallières pour *Ouram* d'Anne Vallières, Editions Leméac, Montréal, 1973.
10. Illustration de Gilles Tibo pour *Je te laisse une caresse* du Grand-père Cailloux, Editions le Tamanoir, Montréal, 1976.
11. Illustration de Ginette Anfousse pour *la Cachette* de Ginette Anfousse, Editions le Tamanoir, Montréal, 1976.

Vignette : Illustration signée L de L et tirée de la revue *l'Oiseau bleu*, Volume XII, no 2, février 1932.