

Illustrer les textes pour enfants écrits par Gabrielle Roy*

par

Louise Duguay et Lise Gaboury-Diallo
Collège universitaire de Saint-Boniface
Winnipeg (Manitoba)

RÉSUMÉ

En 1998, les Éditions Boréal rééditent quatre courts textes de Gabrielle Roy sous le titre de *Contes pour enfants* avec des illustrations de Nicole Lafond. D'autres artistes ont déjà proposé leurs œuvres pour accompagner les histoires de la romancière franco-manitobaine, il s'agit de Louise Pomminville (*Ma vache Bossie*, 1976), François Olivier (*Courte-Queue*, 1979) et Jean-Yves Ahern (*L'Espagnole et la Pékinoise*, 1986). Une étude comparative semble s'imposer pour répondre à certaines questions qui nous sont venues à l'esprit lorsque nous feuilletions et lisions ces livres qui frappent par leur qualité et leur originalité textuelles mais aussi visuelles. Quels choix esthétiques ont orienté l'illustrateur et l'éditeur? Quels détails les artistes ont-ils voulu mettre en valeur? La comparaison se fera également en fonction des différents styles des illustrateurs. Entre les aquarelles proposées par les artistes des années soixante-dix et quatre-vingt, qui sont plus traditionnelles, quelque peu romantiques et qui reflètent l'époque des années cinquante, et les dessins plus contemporains des années quatre-vingt-dix de Nicole Lafond, plusieurs remarques pourraient être formulées. Finalement, grâce à une approche sémiotique, nous tenterons d'établir des rapports entre

* Version remaniée d'une communication présentée lors du Colloque international de l'Association du livre pour la jeunesse «L'enfance sous les projecteurs» / International conference of the Children's Literature Association «Performing Childhood», qui a eu lieu à Winnipeg du 9 au 12 juin 2005.

texte et iconographie pour mieux évaluer la portée de chaque ouvrage.

ABSTRACT

In 1998, Boréal republished four brief texts by Gabrielle Roy, the collection titled *Contes pour enfants* and illustrated by Nicole Lafond. Other artists who have illustrated works by the Franco-Manitoban author are Louise Pomminville (*Ma vache Bossie*, 1976), François Olivier (*Courte-Queue*, 1979), and Jean-Yves Ahern (*L'Espagnole et la Pékinoise*, 1986). In perusing these works, comparative study seemed to suggest itself as a way to clarify some questions that emerge in examining works that reveal a high degree of originality in both the text and the illustrations. What were the aesthetic choices that determined the illustrator's and the publisher's decisions? On which details did the illustrators decide to focus? We will also examine the diverging styles of the illustrators, comparing the more traditional and somewhat romantic water-colours of the 70's and 80's that evoke the style of the 50's and Nicole Lafond's more contemporary drawings of the 90's. Using a semiotic approach, we will also attempt to analyze the complementarity of text and image in assessing the overall effect of each of the texts.

Passionné d'art, Marcel Carbotte, le mari de Gabrielle Roy, avait, au fil des ans, amassé une collection impressionnante de plus de 500 œuvres¹, parmi lesquelles figuraient de nombreuses peintures signées par des artistes de renom. En outre, l'art a occupé une place importante dans l'univers de Gabrielle Roy: à titre d'exemple, on peut mentionner les œuvres qui figuraient dans ses livres, telles les peintures de René Richard et de Jean-Paul Lemieux qui ont illustré *La montagne secrète* et *La Petite Poule d'Eau*. Toutefois, aucune des illustrations des contes pour enfants ne figure sur la longue liste des œuvres qui ont appartenu à Gabrielle Roy ou à son mari².

Grâce au directeur du Fonds Gabrielle Roy, François Ricard³, nous savons que c'est l'éditeur qui s'occupait du choix des illustrateurs et qu'une fois le travail complété, la sélection iconographique était soumise à Gabrielle Roy pour approbation finale. Elle n'entretenait donc pas une relation étroite avec les illustrateurs, Louise Pomminville (*Ma vache*



FIGURE 1
Couvertures des quatre ouvrages: *Ma Vache Bossie*, *Courte-Queue*, *L'Espagnole et la Pékinoise* et *Contes pour enfants*.

Bossie, 1976) et François Olivier (*Courte-Queue*, 1979). Pour les ouvrages illustrés par Jean-Yves Ahern (*L'Espagnole et la Pékinoise*, 1986) et Nicole Lafond (*Contes pour enfants*, 1998), qui ont été publiés posthumément, il est évident que Gabrielle Roy n'a pas pu s'exprimer sur le choix de ces deux illustrateurs.

En jetant un coup d'œil rapide sur le travail des artistes, on remarque que le style de Nicole Lafond se démarque nettement des autres. Dès lors, une étude comparative s'impose, puisqu'en feuilletant ces livres, le lecteur sera frappé par la qualité textuelle, bien sûr, mais aussi par l'originalité visuelle distinctive de chaque ouvrage, des aquarelles plus traditionnelles proposées par les trois premiers illustrateurs, aux dessins plus contemporains de Nicole Lafond (figure 1).



FIGURE 2

Contes pour enfants: illustrations de Nicole Lafond.

CONTES POUR ENFANTS

Ayant étudié le graphisme au Collège Salette, Nicole Lafond est l'illustratrice de «L'Empereur des bois» et des trois autres récits figurant dans *Contes pour enfants*. Dans un entretien qu'elle nous a accordées⁴, elle explique que c'est François Ricard qui lui a demandé de réunir les quatre récits dans un même ouvrage (figure 2).

Vu l'importance du projet, elle choisit d'abord d'ajouter à la texture visuelle de l'album en optant pour un papier de qualité, couleur crème, et elle insère des feuillets en couleur pour diviser les textes; elle propose ensuite une couverture rigide, embossée; puis, finalement, elle complète son design avec une jaquette quadrichrome laminée. Aussi, elle précise qu'on lui a donné carte blanche pour le choix des illustrations. Évidemment, une telle publication peut s'avérer coûteuse, alors, pour des raisons économiques, elle ne retient que deux couleurs complémentaires, le bleu et l'orange. Par la répétition des deux couleurs, par le choix des formes et des lignes, par le rythme auquel apparaissent les dessins, elle établit et maintient la cohérence et l'unité de l'ouvrage de la première à la dernière page.

Par exemple, certaines illustrations réitèrent, comme un écho, les mêmes éléments similaires tout en en proposant de nouveaux. Le sentiment de déjà-vu (par exemple la page 87 est une reprise de la page 62) reconforte un jeune lecteur (figure 3). De plus, la force de la mise en pages repose sur une aération bien équilibrée dont les illustrations, souvent empreintes d'une touche humoristique (p. 10 et 11), révèlent le souci du détail (figure 4). Cette directrice artistique crée un album qui est, sur le plan esthétique, une véritable perle tout à fait digne de la beauté des textes de Gabrielle Roy.

Au premier regard, il serait normal aussi de faire l'association entre ses dessins gestuels et ceux effectués par les enfants (figure 5). En fait, Nicole Lafond nous dit qu'elle s'inspire des bonhommes-têtards des enfants, c'est-à-dire le stade pré-schématique du dessin chez l'enfant, âgé de 4 à 5 ans, qui dessine au moyen d'un cercle auquel il attache des membres au corps (Dupont, 1991). Dans certains dessins, elle élimine le cou et juxtapose deux cercles, la tête au corps, et présente parfois le personnage de profil, tout en suggérant la



FIGURE 3
Contes pour enfants, p. 62 et 87.

autant d'amies, et jamais, tu entends, jamais nous ne rentrerons dans notre argent!

Papa se fâcha parce que nous n'étions pas soulevés de joie par son cadeau. Il nous traita tous d'ingrats.

— Cette vache, demanda maman, qui la mènera paitre ?

— Oh ! dit papa, moi !... ou quelqu'un d'autre !...

Mais il était toujours à son bureau ou en voyage. Ni Alicia, ni Agnès si gentille — mais elle avait peur des bêtes — ni mon frère ne consentirent à s'occuper de la vache. Sous prétexte qu'elle était à moi, je devais à toute minute changer son piquet de place, la promener d'un lieu à un autre.

C'est ainsi que je devins vachère cet été-là.



10

En ai-je perdu de belles heures d'après-midi assise près de ma vache qui naturellement ne m'en tenait pas compte ! Je lançais des reproches à son œil stupide. Je l'injuriais tout bas. Du reste, ce n'était pas une belle vache ; c'était une blanche et rousse, le derrière toujours crotté. Elle n'avait d'habileté que pour arracher son piquet et se sauver.

Et voici que je devais la traquer dans des bosquets étouffants de chaleur, jusqu'au bord de notre petite rivière, la Seine, où elle allait se tremper les pattes.



11

FIGURE 4
Contes pour enfants, p. 10-11.

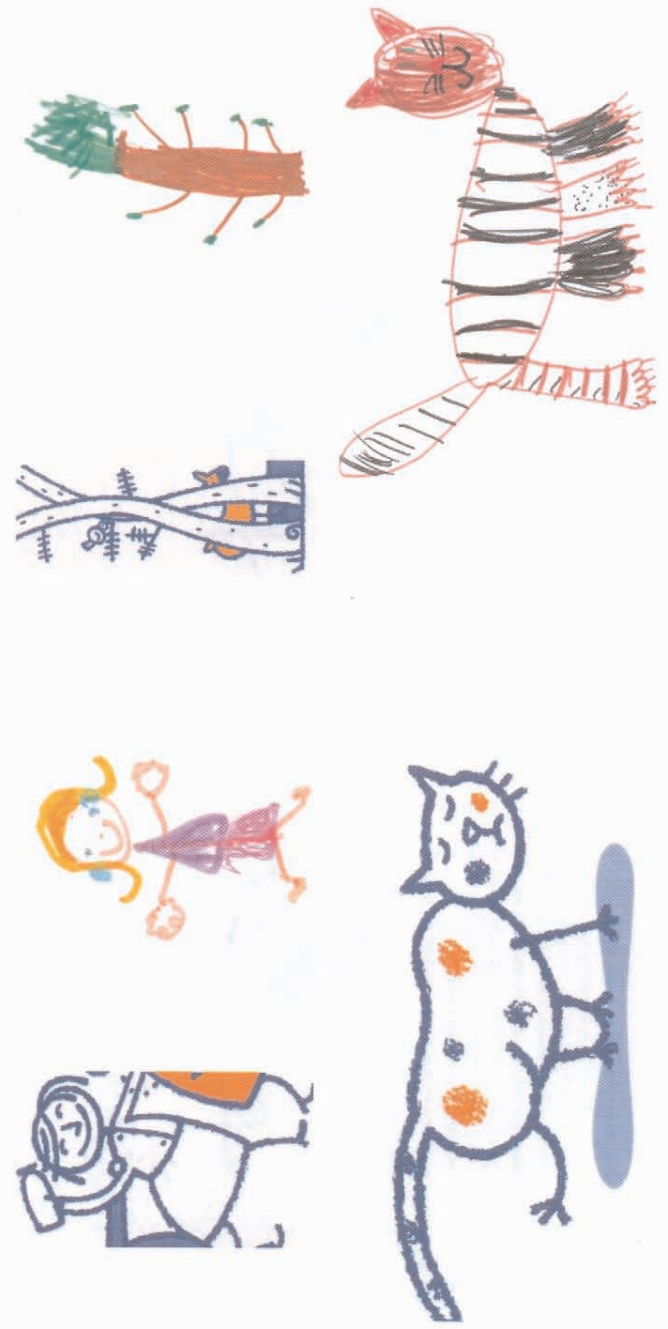


FIGURE 5
Contes pour enfants, p. 16 (détail), 67 et 103; dessins de Sarah Hoepfner (4 ans), Zoé Gauthier (6 ans) et Émilie Hoepfner (6 ans).

fourrure par quelques touffes de poils et l'alignement des quatre pattes. Il arrive que les artistes autodidactes dessinent dans ce style naïf, mais ce serait un leurre de croire que les dessins de cette illustratrice sont peu développés. Certes, elle réduit son dessin à un nombre limité de lignes traçant une forme, mais cette simplification, qui n'est pas facile et qui demande une certaine expertise, démontre sa connaissance de l'anatomie dans la posture et les proportions des éléments représentés. C'est en connaissance de cause qu'elle s'applique à recréer une certaine fraîcheur dépouillée en faisant appel à la simplicité du langage enfantin dans sa démarche artistique. Elle nous dit, dans sa correspondance, que son objectif est de faire des dessins clairs et rapides en partant d'une seule idée. Elle admet également avoir été influencée par l'affichiste Raymond Savignac qui disait, et elle cite: «J'enlève tout. Il reste l'essentiel». D'ailleurs, la philosophie de Nicole Lafond est «une seule image pour une seule idée» et ajoute qu'elle «privilégie l'émotion». Son succès réside dans sa capacité de traduire à la fois l'émotion et l'action de son personnage dans une ligne continue qui englobe sa forme expressive.



FIGURE 6
Détail de la grotte de Lascaux
(Ministère de la Culture et Communication de France).

En les examinant de plus près, les dessins de Nicole Lafond pourraient également être associés aux dessins primitifs, par exemple ceux de la grotte de Lascaux, car ce qui qualifie ce genre pictographique de dessin, c'est la forme sculptée par un seul trait de contour (figure 6). Les artistes préhistoriques avaient bien étudié leurs sujets, ce qui transparaît dans leur œuvre qui saisit si bien les mouvements et les particularités physiologiques. Ici, il est facile de reconnaître le caribou qui surgit d'une ligne de craie tracée sur un papier texturé, mais qui pourrait avoir été autrefois un pétroglyphe ciselé sur la paroi d'une grotte. En effet, Nicole Lafond explique que

[...] la forme rappelle l'art primitif, pour souligner le temps écoulé entre la création des contes et cette publication. Il y a une cinquantaine d'années que la première des quatre histoires a été écrite. C'est en tournant la page que les animaux – identiques mais mieux définis avec un trait en couleur – s'éveillent dans la clarté de la feuille. Des noms leur sont attribués en guise de titre et ainsi commence une aventure.

Picasso, qui était le grand maître de l'abstraction, s'était inspiré de l'art primitif et en avait fait une étude approfondie avant d'en arriver au cubisme.

Nicole Lafond est pleinement consciente de l'expertise nécessaire pour épurer et ne saisir que l'essentiel dans une forme qui, *a priori*, semble élémentaire. Dans la simplicité désarmante de quelques lignes, elle réussit à capter l'essentiel du texte en peu de traits. Avant même de lire le texte, un premier pictogramme précède le texte, et nous présente le héros dans un élan atemporel et figé, mais poignant tout de même. Seul, les yeux fermés, avec le cou étiré, et la tête levée vers le ciel, le caribou brame (figure 7a).

Publié une première fois en 1984 dans *Études littéraires*, «L'Empereur des bois» paraît dans le recueil *Contes pour enfants*. Ce court texte, avec son insistance sur les thèmes de la nature, de la prison et de la dignité, crée un réseau sémantique très riche de motifs qui entrent en résonance pour souligner l'importance de la liberté. Ainsi, lorsque le caribou, l'Empereur des bois, nous est présenté, la narratrice s'attarde à évoquer le royaume grandiose de ce qui appartenait autrefois à celui qui est né libre, mais qui doit maintenant souffrir de



FIGURE 7
Contes pour enfants, p. 92, 96, 99 et 103.

l'injustice d'être enfermé pour son propre bien-être physique. Pour ajouter à l'ignominie de sa situation, il vit enfermé et se fait observer, comme s'il était sous une loupe, par des étrangers qui viennent admirer le superbe caribou.

Dans le deuxième dessin, l'illustratrice s'attarde cette fois à nous fournir plus d'information en nous offrant une petite composition dans laquelle chaque élément est traité en à-plat, c'est-à-dire seulement en deux dimensions. Étant donné qu'elle ne compose pas avec des ombres ni avec de l'éclairage, elle doit avoir recours à d'autres stratégies dans son langage plastique pour créer une idée de profondeur et de mouvement. Par exemple, la voiture semble se rapprocher, cette illusion est créée grâce à l'utilisation d'une couleur chaude, l'orange, tandis que la branche à droite au fond crée un premier plan par sa taille et par le fait qu'elle sort du cadre. La rangée verticale de formes d'arbres aux contours foncés sert à situer les personnages devant ceux-ci et divise l'espace de la composition entre le premier plan et le blanc en toile de fond. Nicole Lafond insuffle de l'énergie dans sa mise en scène, d'abord en plaçant la voiture en diagonal. Le lecteur devine alors que l'automobile grimpe la côte. Ensuite, les trois personnages encadrés par la ligne bleue de la fenêtre de l'automobile, montrent tous des expressions très joyeuses (figure 7b).

Quelques pages plus loin, apparaît un gardien en train d'épaler du foin (figure 7c). En plus d'ajouter tous les accoutrements typiques du travail, tels que la fourche, la chaudière et la salopette, l'artiste enrichit de façon ambiguë cette scène en rajoutant un détail qui n'est pas inclus dans le texte de Roy. En effet, si on suit son bras levé vers son chapeau orange, on découvre une copie de la forme des bois imitant ceux du caribou. À un premier niveau, ce curieux couvre-chef paraît hors propos et très comique. Mais cet ajout d'un détail subtil s'avère plus significatif à un second degré, même si la connotation symbolique est peu évidente et échappera sans doute au jeune lecteur. En décodant ce signe, ce chapeau décoré du panache, ne faut-il pas reconnaître que l'homme, à l'image du caribou, est lui aussi prisonnier de son univers?

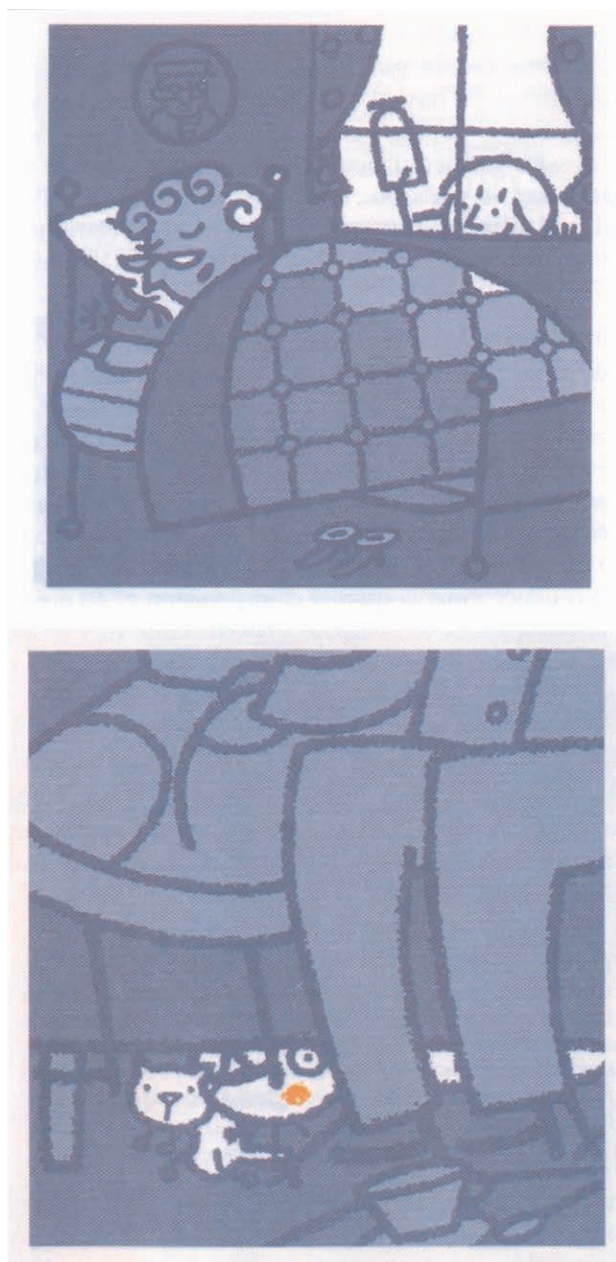


FIGURE 8
Contes pour enfants, p. 19 et 82.

Un autre dessin met en valeur la créativité ingénieuse de l'illustratrice. Se basant sur des outils visuels très simples, elle juxtapose et croise des troncs d'arbres de telle façon qu'elle dessine la métaphore: ces barres, comme une clôture, emprisonnent le caribou. Posé sur une branche, l'oiseau, symbole de liberté, devient un détail supplémentaire et significatif qui permet de situer le lecteur dans le drame (figure 7d).

Nicole Lafond ne se limite pas à des dessins rapidement interprétés par le lecteur. Elle offre également des images qui le surprennent et l'incitent à s'attarder sur certains détails imaginatifs et sur des compositions à la fois innovatrices, mais toujours bien équilibrées (figure 8). Grâce au principe du contraste, elle souligne les émotions des personnages et donne une profondeur aux dessins à-plat. Il n'est donc pas surprenant que ce livre illustré par Nicole Lafond ait gagné le prix d'excellence pour la qualité d'impression et ait été signalé parmi les cinq finalistes pour le prix du Gouverneur général dans la catégorie «illustration».

MA VACHE BOSSIE

L'histoire humoristique de *Ma vache Bossie* (figure 9), la première à être publiée comme album illustré aux éditions Leméac en 1976, ne ciblait pas en principe uniquement les enfants puisqu'elle fut écrite, comme l'explique François Ricard, à l'origine

[...] au début des années 1950 et [fut] destinée d'abord à faire partie du manuscrit de *Rue Deschambault*, [puis] en fut retirée parce que la romancière estima que sa matière et sa tonalité ne convenaient pas au style et à la signification générale qu'elle voulait donner à son livre. Après l'avoir gardée dans ses tiroirs pendants *[sic]* quelques années, elle la publia donc séparément, d'abord en 1963 [...] puis en 1976 [...] (Roy, 1998, p. 107-108)

Dans ce texte très réaliste, une jeune narratrice âgée de 8 ans raconte ce qui lui arrive lorsque son père lui offre un cadeau d'anniversaire «extravagant», une vache! L'élément déclencheur du drame dans cette histoire sera l'apparition de cet animal qui déstabilise l'équilibre en perturbant le cours normal des événements. La tension croît à cause de

l'élaboration d'une structure actancielle triangulaire où le père, qui offre ce cadeau inusité, semble s'opposer à la volonté de sa femme et de sa fille. La suite savoureuse de l'histoire est donc focalisée dans ce texte sur la vache, comme dans les images d'ailleurs, et tout le drame est filtré par le regard de la fillette qui vit cette aventure. *A priori*, les thèmes du travail et de la responsabilité masquent celui de la pauvreté qui s'inscrit malgré tout en filigrane dès le début puisque la mère, outragée par les dépenses occasionnées par l'achat de la vache s'exclame: «Cette vache vivrait-elle cent ans, donnerait-elle du lait autant d'années, et jamais, tu entends, jamais nous ne rentrerons dans notre argent!» (Roy, 1976, p. 10-11). Bossie est loin d'être considérée comme un animal de compagnie avec lequel on peut s'amuser, cette bête «encombrante» devient un fardeau, mais puisqu'elle représente un cadeau du père, elle en viendra aussi à symboliser l'espoir d'un meilleur avenir pour cette famille, un peu comme la poule aux œufs d'or.

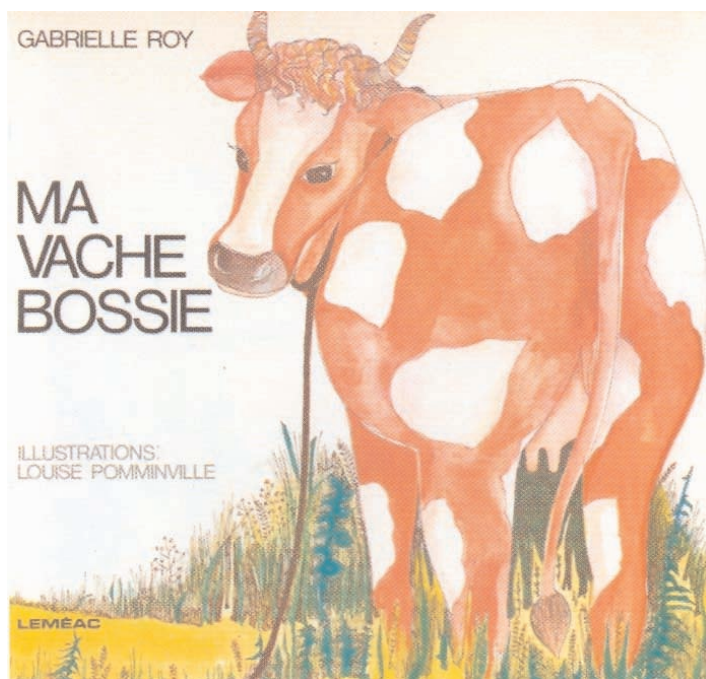


FIGURE 9

Ma vache Bossie: illustrations de Louise Pomminville.



FIGURE 10
Ma vache Bossie, p. 8-9.

Dans cette édition de *Ma vache Bossie*, Louise Pomminville⁵, dans un style caractéristique de l'époque des années soixante-dix et quatre-vingt, offre des images explicites dont la lisibilité s'avère facile: on comprend tout sans avoir lu au préalable le texte. Elle ajoute très peu de détails ne figurant pas dans le récit et choisit une forme d'illustration presque narrative, ce qui correspond bien au style de Gabrielle Roy, émaillé de descriptions visuelles très riches.

Le travail de Louise Pomminville est souvent étalé sur des pages doubles complètement séparées du texte, celui-ci servant de cadre référentiel auquel renvoient les images. Le lecteur lira donc un passage, puis tournera la page pour ensuite découvrir l'image qui correspond à ce qui vient d'être décrit. Prenons, par exemple, la phrase d'ouverture: «Tout autour de notre petite rue Deschambault alors à peine lotie poussait une abondance de foin sauvage et de gesse qui en juillet se balançait telle une vraie récolte [...]» (Roy, 1976, p. 7). L'illustratrice, comme Gabrielle Roy, choisit premièrement de nous situer dans un cadre précis (figure 10). La toile de fond



FIGURE 11

La Maison Gabrielle-Roy à Saint-Boniface (photo: Denis Lavoie).

blanche suggère un vaste espace dégagé, tandis qu'au premier plan, la texture et la profondeur apparaissent grâce au découpage des lignes verticales, évocatrices de nombreuses variétés de plantes, et horizontales, soulignant une ample étendue de champs. L'harmonie créée par la répétition des traces linéaires, l'utilisation des couleurs complémentaires du rouge dans les pans de la maison et l'étendue verte de cette «vraie récolte» contribuent à refléter ces lieux paisibles que décrit l'incipit. La maison, un calque presque identique de la maison natale de Gabrielle Roy, attire notre attention par les détails précis et le choix d'une couleur vive et chaude (figure 11).

Dans une autre illustration (figure 12), Louise Pomminville présente une vision très personnelle des personnages du conte. Ici le style classique de ses dessins rappelle la sensibilité féminine de Kate Greenaway, illustratrice populaire des années 1880. À l'instar de Greenaway, Louise Pomminville retient la ligne fine qui délimite nettement les figures et les objets. De plus, le blanc donne une clarté à ce tableau et met en relief les personnages, d'où l'ambiance nostalgique qui s'en dégage. L'expression sur tous les visages est neutre, les actants ne s'échangent pas de regards, et leur pose figée semble être suspendue dans le temps. Séparé des autres qui se trouvent à l'extrême droite, le père pose sa main sur sa vache, signalant sans doute ainsi qu'il en est le propriétaire, alors que la main de la mère repose sur les bras des enfants, en geste de solidarité peut-être. Avec le recul, il est évident aujourd'hui que Louise Pomminville s'inspirait des courants de mode des années soixante-dix (Guérette, 1998). Enfin, notons qu'en reprenant les gros yeux de la mannequin célèbre Twiggy, l'artiste accorde une certaine innocence à tous, à la vache comme à l'héroïne principale (figure 13).

Dans un tableau réunissant l'aquarelle et l'encre, le personnage de la mère est présenté de façon très détaillée. Chose étonnante, elle est vêtue à la mode des mannequins des années soixante-dix, retrouvés dans les revues de patrons de couture comme *McCall's* ou *Butterick*, qui mettaient en vedette la mode anglaise du style de Laura Ashley, ou encore du style de *prairie-revival* de la compagnie américaine *Gunne Sax*, qui, il est vrai, s'était inspirée de la mode de la fin du XIX^e siècle



FIGURE 12
Ma vache Bossie, p. 12-13.

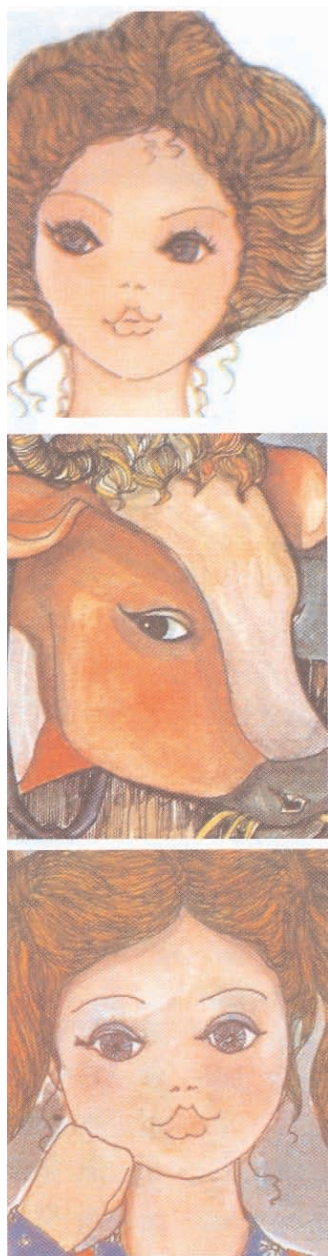


FIGURE 13

Ma vache Bossie, p. 13 (détail), 25 (détail) et 41 (détail).

(figure 14). Quant à la fillette, vêtue d'une robe-tablier en vichy, l'illustratrice propose une interprétation graphique très idéaliste et romantique. En la voyant, on se souviendra peut-être de l'émission *Little House on the Prairies*, ou encore des poupées populaires *Holly Hobby* (figure 15). Il appert que le cadre matériel dans lequel évoluent les personnages est assez fidèle au texte, mais que la représentation visuelle des actants ne reflète pas tout à fait leur statut social, puisque cette famille ne peut facilement se permettre d'acheter une vache et encore moins de porter des vêtements élégants d'une dessinatrice anglaise très à la mode plus de cinquante ans après l'époque à laquelle se situe probablement l'histoire, à savoir le début du XX^e siècle.

Renée Rowan, dans un compte rendu paru lors de la publication de cet album, signale que le texte de Roy porte le sceau «qui a caractérisé toute son œuvre: réalisme et simplicité. Le tout est empreint d'humour et de fantaisie» (Rowan, 1976) Ainsi, malgré les allusions elliptiques à la pauvreté, une certaine légèreté traverse l'histoire puisque les situations rocambolesques que vit la narratrice ne font que s'aggraver. D'abord, la vache porte bien son nom, «Bossie» veut dire être têtu en anglais. Et, de fait, elle refuse d'avancer, s'enfuit ou meugle toute la nuit. En dépit de toute la bonne volonté et de toute la patience dont on fait preuve, ses péchés s'exacerbent et le summum est atteint lorsque Bossie fait «sa bouse en plein sur [le] trottoir» (Roy, 1976, p. 26). Roy précise qu'elle a «le derrière toujours crotté» (Roy, 1976, p. 15). Ici, la référence scatologique met en relief un type d'humour fort apprécié par les jeunes qui aiment bien l'impertinence quelque peu vulgaire de cette description. Cependant, l'illustratrice ne tient pas compte de ce détail un peu cru, qui nuirait à l'effet romantique qu'elle crée, effet qui constitue sa signature (figure 16). Puis, la qualité de vie rustre que cette vache impose à la narratrice contraste inévitablement, et de façon humoristique, avec son idée de vivre dans un quartier urbain et civilisé: idée que se font non seulement la mère et sa fille, mais aussi tout le voisinage, horrifié de voir une vache habiter dans le quartier. Enfin, il faut noter la progression des types de délits que commet Bossie.

Plusieurs dessins illustrent ces scènes. Louise Pomminville présente la vache immobile sur les rails et



FIGURE 14
Hemlock Vintage Clothing, «Peasant Dress» (Ganne Sax).



FIGURE 15
Ma vache Bossie, quatrième de couverture (détail).

entourée de la circulation citadine, elle s'entête et refuse de bouger (figure 17). Paradoxalement, il est intéressant de noter ici le décalage entre l'émotion clairement évoquée dans le texte et l'absence d'émotion inscrite sur les visages, car l'artiste présente une scène-clé, mais ne dépeint ni le danger, ni l'humiliation, ni la frustration ressentis par les personnes présentes: le petit conducteur est souriant; la petite fille tient la laisse mais ne semble pas fatiguée d'essayer de tirer la vache. Le texte, quant à lui, est très explicite:

Une fois, elle [Bossie] prit le côté de la ville, et j'eus l'humiliation de devoir la ramener à travers les autos, suivie par le petit tram jaune qui avait dû ralentir et nous harcelait de son timbre, cependant que le conducteur, de la main, me faisait signe de nous ôter du chemin, moi et Bossie (Roy, 1976, p. 19).

L'analyse ne serait pas complète sans procéder à une comparaison (figure 18). Ici, Nicole Lafond nous montre

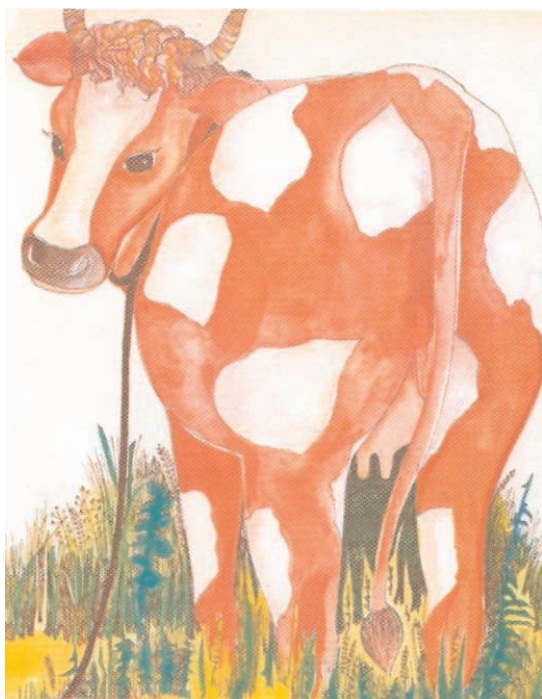


FIGURE 16

Ma vache Bossie, couverture (détail).



FIGURE 17
Ma vache Bossie, p. 20-21.

l'arrogance de la vache et la frustration de la petite fillette. Notre attention est centrée sur la posture penchée de la fillette et de son geste au poing levé, alors que la vache, la tête et la queue bien en l'air, semble s'amuser et gambader avec sa patte de derrière levée en arabesque. De son côté, Louise Pomminville offre une scène plus neutre et n'incorpore pas dans son dessin l'émotion de la fillette ni la dynamique qui sous-tend sa relation problématique avec la vache.



FIGURE 18

Contes pour enfants, p. 12.

Dans la seconde partie de ce conte, le thème principal de l'espoir apparaît, et un ton plus circonspect, toujours agrémenté de descriptions très visuelles, est utilisé pour souligner le développement du sens de l'entreprise intrépide de cette jeune qui doit désormais vendre tout ce lait que Bossie produit. Gabrielle Roy évite d'appesantir inutilement son texte, et le ton reste léger, malgré les nombreux défis que la protagoniste doit relever.

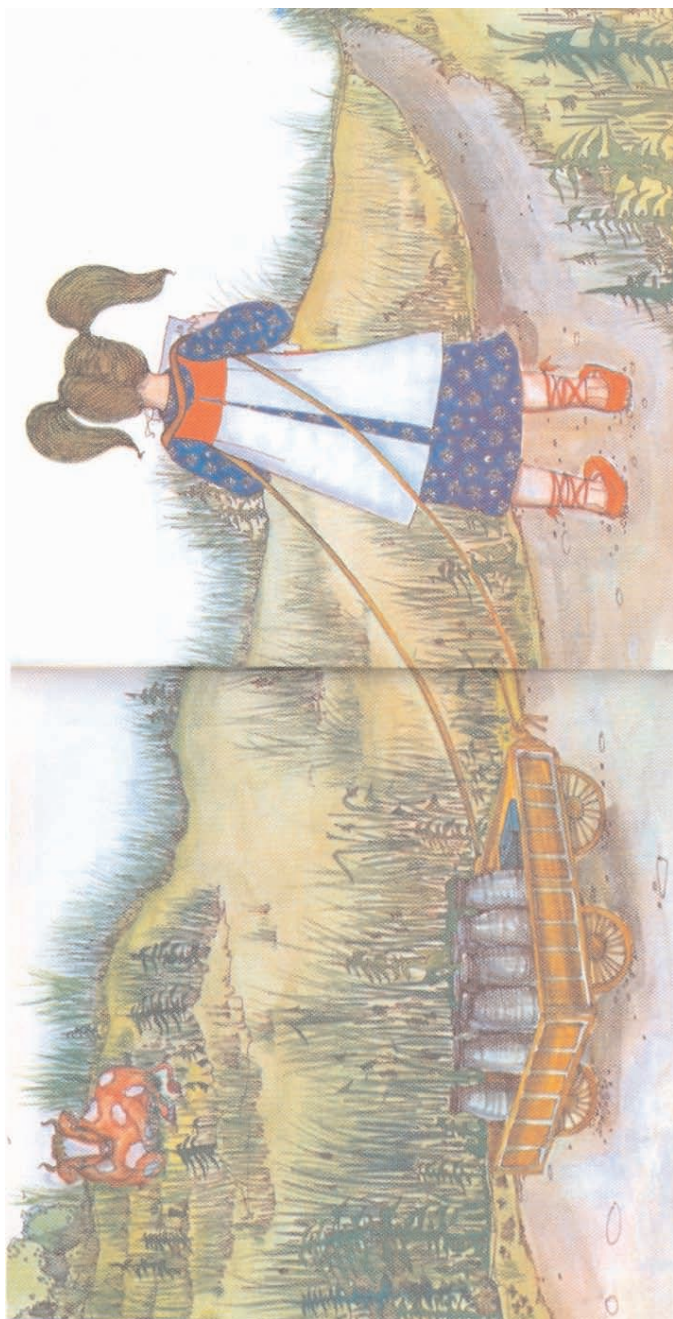


FIGURE 19
Ma vache Bossie, p. 32-33.



FIGURE 20
Ma vache Bossie, p. 36-37.

Louise Pomminville choisit de mettre au premier plan la petite voiture remplie de bouteilles de lait que l'héroïne tire, alors que la vache, elle, se repose dans l'arrière-plan et semble nous narguer (figure 19). Toutefois, il est intéressant de noter ici que le lecteur perd le contact avec les yeux du personnage. Pourquoi? Peut-être parce que, dans cette seconde partie du conte, l'histoire se passe dans la pensée de la fillette, qui est le seul témoin de son aventure singulière. Personne ne voit son visage; la vache, le lecteur, tous sont exclus. La fillette, seule, doit surmonter les diverses épreuves.

Lors des froids les plus durs, même la «crémone» devient un obstacle, puisque la narratrice avance alors «au jugé, trébuchant un peu partout» (Roy, 1976, p. 35). Cette cécité momentanée laisse présager un aveuglement plus symbolique: protégée ici, la fillette ne voit pas les vraies conditions sociales de sa vie. Dans l'illustration qui accompagne ce passage, Louise Pomminville emploie une ligne pointillée pour montrer le vent (figure 20). Ici, on ressent l'inconfort du personnage dans sa posture et ses yeux au regard baissé et son menton caché par le foulard. L'artiste accorde beaucoup d'importance aux vêtements, vivement colorés de rouge et de vert complémentaires, ce qui contraste avec le froid glacial de l'hiver. Quand la vache cessera de produire du lait et sera vendue à perte, tous se rendront compte que Bossie n'aura pas été la manne tant espérée. Le destin en aura voulu autrement.

COURTE-QUEUE

Courte-Queue, histoire éponyme bien simple, axée sur le dévouement d'une chatte, fut publiée en 1979. Comme *Ma vache Bossie*, ce texte n'était pas à l'origine destiné aux enfants, mais devait être inclus, comme *L'Espagnole et la Pékinoise* d'ailleurs, dans *Cet été qui chantait*. Toutefois, comme le précise François Ricard, Gabrielle Roy jugeait que «leur ton ou leur contenu ne cadraient pas [...] avec l'ensemble du volume» (Roy, 1998, p. 108) et elle les retira pour les retravailler. *Courte-Queue*, publié à l'occasion de l'Année internationale de l'enfant, remporta le Prix de littérature de jeunesse du Conseil des arts du Canada⁶.

Récit situé à la campagne, *Courte-Queue* raconte l'histoire d'une chatte contre laquelle le hasard semble

s'acharner (figure 21). Toutefois, même si le destin lui vole sa queue, ses petits et sa tranquillité, elle demeure confiante, déterminée et débrouillarde. Les thèmes de l'amour maternel, du sacrifice et du don de soi sont habilement développés dans ce conte animalier. La volonté de Courte-Queue qui ne désire qu'une chose simple – aimer et élever sa progéniture – est plusieurs fois contrariée, notamment par Aimé qui se débarrasse systématiquement des chatons qui naissent chez lui. Ayant perdu une fois ses chatons, la chatte se «remarie», euphémisme dont se sert Roy et qui semble bien convenir aux jeunes, et, bientôt, elle en attend de nouveau et craint pour leur avenir. Cependant, la narration souligne la calme ténacité de Courte-Queue, sans mettre en relief la violence de l'acte d'Aimé qui réussit une fois seulement à lui ravir ses petits.

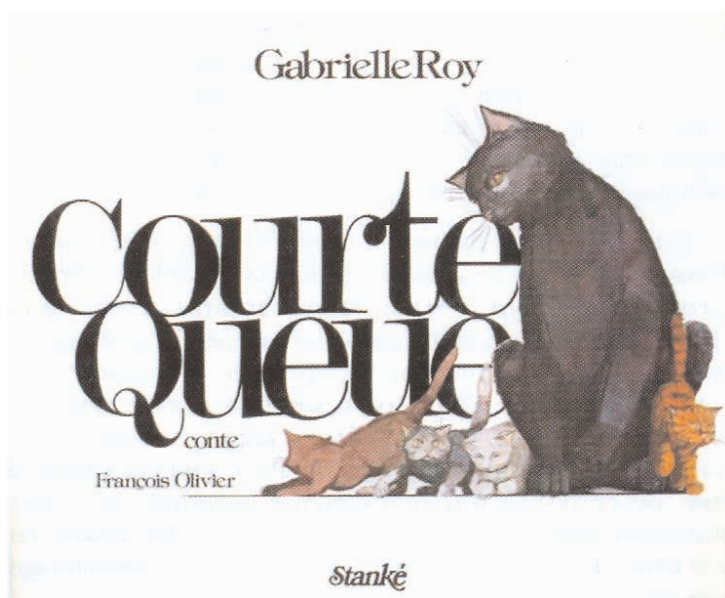


FIGURE 21

Courte-Queue: illustrations de François Olivier.

Les rapports entre le texte et l'image se manifestent dès l'incipit qui explique l'origine de son nom: «Courte-Queue laissa un jour la moitié de sa queue dans la gueule du méchant chien Shipper» (Roy, 1979, n. p.): une scène frappante, qui

dépeint une certaine réalité de la survie des animaux. François Olivier choisit un style qui accentue le fait que les thèmes développés dans ce conte ne sont pas enfantins. Comme Roy, il répugne à tout dévoiler dans des dessins trop révélateurs. Le baptême de feu pour la petite chatte qui perd un bout de queue et, plus tard, son rite de passage – la maternité – constituent des moments capitaux bien rendus par des images qualifiables de narratives, puisqu'on peut les décoder facilement. François Olivier maîtrise son sujet: il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'une chatte. Dans une image, on voit Courte-Queue, la tête baissée pour lécher ses chatons. Toutefois, ni la grossesse, ni l'accouchement, ni le meurtre ne sont interprétés visuellement parlant. Bref, l'artiste respecte le délicat souci de bienséance que Gabrielle Roy maintient dans son conte. Seule une image de la chatte debout à côté de la boîte vide évoque la séparation traumatisante de la mère qui constate la perte de ses enfants. Il réussit alors, selon l'expression de Françoise Dolto (Pitrou et Mouret, 1993, p. 60), à «vacciner» délicatement l'enfant contre des traumatismes éventuels. Dans ses aquarelles, la technique particulière de François Olivier façonne surtout de petites mises en scène dramatiques pour permettre au lecteur de saisir l'essentiel.

Courte-Queue est un parfait exemple du texte humaniste anthropomorphique: les qualités de la chatte sont soulignées, valorisées et servent d'exemple aux enfants comme aux adultes. Or, il est étonnant de constater que les illustrations de François Olivier ne sont pas typiques de la majorité des albums pour enfants. D'une part, ses animaux ne sont pas humanisés et ne sont pas vêtus, signes évidents de personnification comme, par exemple, ils le sont chez Beatrix Potter, où ceux-ci s'engagent même dans des activités quotidiennes. D'autre part, il semble privilégier les dessins en noir et blanc. Il rend fidèlement un portrait de son personnage (figure 22):

Telle était Courte-Queue dans ce temps-là, de profil, avec sa queue dressée en tuyau, ayant l'air d'un poêle, mais, de face, avec les touffes de blanc qui soulignaient la beauté de ses yeux, doux et entêtés, l'air de la plus brave petite créature du monde (Roy, 1979, n. p.).

Les frontières ne sont donc jamais brouillées entre les bêtes et les êtres humains. Certes, l'artiste, comme Gabrielle Roy, leur

donne une certaine personnalité, mais ils restent dans leur état d'animal et n'apparaissent jamais sous forme de peluche animée. Notons enfin, que son interprétation graphique de la protagoniste rappelle l'image désormais célèbre du chat noir de l'artiste français Théodore Steinlein.



FIGURE 22

Courte-Queue, quatrième de couverture.

L'encadrement que favorise François Olivier, rappelant le style classique des estampes remontant au XVIII^e siècle, lui permet d'utiliser une autre technique qui réapparaît souvent, celle de subvertir justement le rôle premier de la bordure qui normalement délimite l'information (figure 23). Dans certaines de ses images, la boîte contient effectivement la scène entière, mais il ouvre parfois les cadres de ses dessins. Dans un cas, le chat debout s'étire pour voir à l'intérieur du cadre. Chez François Olivier, cette variation dans sa technique n'est pas sans intérêt. Elle n'est pas, non plus, aléatoire. Au contraire, il inscrit visuellement dans le type de bordure

utilisé deux états d'âme, soit une forme de plénitude ou tranquillité ressentie par la chatte, lorsque tous les éléments se retrouvent bien encadrés par une ligne continue, soit une tension que la chatte ressent comme un manque de sécurité, rendu par la rupture dans la bordure, ce qui indique toujours qu'un élément perturbateur l'inquiète. De plus, François Olivier respecte très souvent le fait que le récit est focalisé sur le point de vue de la chatte et il fait également valoir l'importance du jeu des proportions, par exemple en présentant un plan serré d'un soulier qui démontre la taille réelle de Courte-Queue. Le bord de la robe remplit les deux tiers de la largeur de l'image, ce qui indique la présence d'une grande personne. Cet agencement de volumes contrastés traduit bien la description de Roy: «elle était toute jeune, toute confiante, à peine plus grosse elle-même qu'un bébé-chat» (Roy, 1979, n. p.).

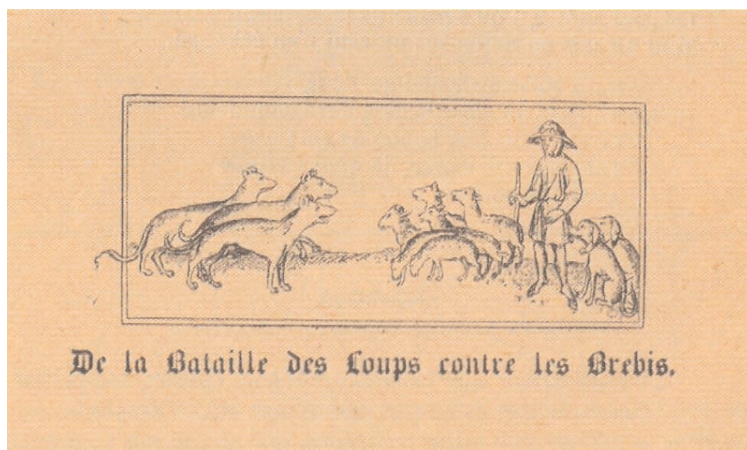


FIGURE 23

«De la bataille des loups» (Jean de La Fontaine).

Une comparaison rapide entre deux illustrations de la scène où Aimé veut se débarrasser des chatons est fort

intéressante. En juxtaposant les interprétations que nous proposent François Olivier et Nicole Lafond, on constate que le premier opte pour un dessin axé sur un aspect dit «psychologique», alors que la seconde joue sur un plan plus émotif. Dans la version de François Olivier, on voit Aimé qui porte un sac et qui regarde Courte-Queue. Cette scène est statique, sans émotions. L'échange entre les deux personnages semble être figé dans le temps. Seul leur regard, lié par une ligne diagonale, crée une tension psychologique dans une image autrement paisible. Par contre, Nicole Lafond offre une scène animée dans laquelle Aimé retient son chapeau en marchant contre le vent dans la neige. Sa forme solide et le mécontentement évoqué par sa bouche donnent une expression dure à ce personnage, déterminé dans sa mission de détruire les chatons. Comme François Olivier, Nicole Lafond fait appel à la ligne diagonale pour créer de la tension, en suivant le haut du bras droit levé jusqu'au bout du pied gauche (figure 24).



FIGURE 24
Contes pour enfants, p. 47 (détail).

Malgré toute l'adversité qu'elle connaît, malgré la misère et la malchance qui la talonnent, la chatte a bon caractère. Archétype de la Mère, elle passera par plusieurs épreuves, gravissant ainsi les échelons de la «pyramide de la quête de bonheur», schéma proposé par Abraham Maslow, pour enfin connaître ce que cet auteur appelle une «expérience paroxystique», c'est-à-dire le plein épanouissement de soi (Maslow, 1972). En suivant la formule attendue de plusieurs contes, Gabrielle Roy présente un *happy ending*: «Courte-Queue ferma les yeux comme les ferment les chats dans leur contentement exquis. Elle n'était pas loin de croire que c'était elle qui apportait le bonheur» (Roy, 1979, n. p.). La dernière illustration de François Olivier reprend simplement les éléments-clés de cette conclusion heureuse, vu qu'il met l'accent sur cette nouvelle relation établie entre les personnages qui tous, à l'exception d'Aimé, fixent leur regard sur l'héroïne, Courte-Queue. Notons qu'ici le bonheur est bien contenu dans une boîte hermétiquement fermée et que sa signification correspond bien à la vision de Roy...

L'ESPAGNOLE ET LA PÉKINOISE

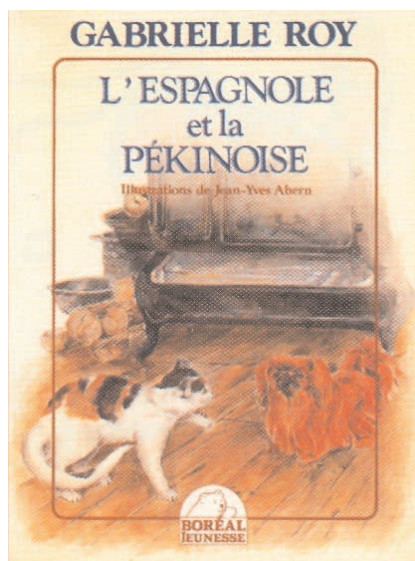


FIGURE 25

L'Espagnole et la Pékinoise: illustrations de Jean-Yves Ahern.

Les deux pôles antagonistes de *L'Espagnole et la Pékinoise* sont incarnés par les personnages principaux qui, pendant toute la première partie, se font la guerre sans aucune bonne raison (figure 25). Le cliché est bien véhiculé ici, la chienne et la chatte ne s'entendent pas et se chicanent comme les enfants le font. Toutefois, l'innovation se trouve dans la façon dont le thème de l'amitié est abordé par Roy. Ce sont en fait les chatons, les enfants de l'une, qui attendrissent le cœur de l'autre et qui rétablissent l'harmonie.

Jean-Yves Ahern est diplômé de l'École nationale de théâtre, où il a étudié la scénographie, s'intéressant surtout au travail lié au design, à l'architecture et à l'aménagement intérieur. Il n'est donc pas surprenant que, dans ses illustrations, nous avons l'impression de voir des acteurs jouer sur une scène théâtrale. Commençons avec son illustration de la première phrase du texte: «Jamais ces deux-là ne se rencontraient sans se jeter à la face des injures» (Roy, 1986, p. 5). Même si l'Espagnole montre agressivement ses dents, même si cette action figure au premier plan, c'est le décor de Noël qui frappe et qui domine la scène (figure 26).

Ailleurs, un moment-clé est clairement interprété par Jean-Yves Ahern: «Elle commença à monter, à sa manière lourde, les marches bien escarpées pour ses pattes courtes» (Roy, 1986, p. 14). Roy décrit la scène de façon très réaliste. Or, l'illustrateur choisit justement de mettre en valeur certains éléments rappelant un décor de théâtre peint et patiné. Par exemple, le côté de l'escalier est construit d'un bois usé et noirci et disparaît dans les coins assombris (figure 27). De plus, Jean-Yves Ahern accorde toujours une attention spécifique aux jeux de lumière sur la surface des objets et se concentre plutôt sur l'éclairage.

Dans une autre illustration, les animaux au centre, tassés dans une boîte, ne sont pas humanisés, ils ne portent pas d'expression sur leur visage. (figure 28) Comme François Olivier, Jean-Yves Ahern ne cherche pas à sécuriser l'enfant en lui offrant une image miroir où il doit se reconnaître dans l'animal protagoniste, car il ne s'agit pas ici de personnages enfantins comme ceux dans la collection de *Winnie-the-Pooh* (Milne, 1926) auxquels un jeune pourrait facilement s'identifier. Vraisemblables, les dessins de Jean-Yves Ahern ne



FIGURE 26
L'Espagnole et la Pékinoise, p. 7.

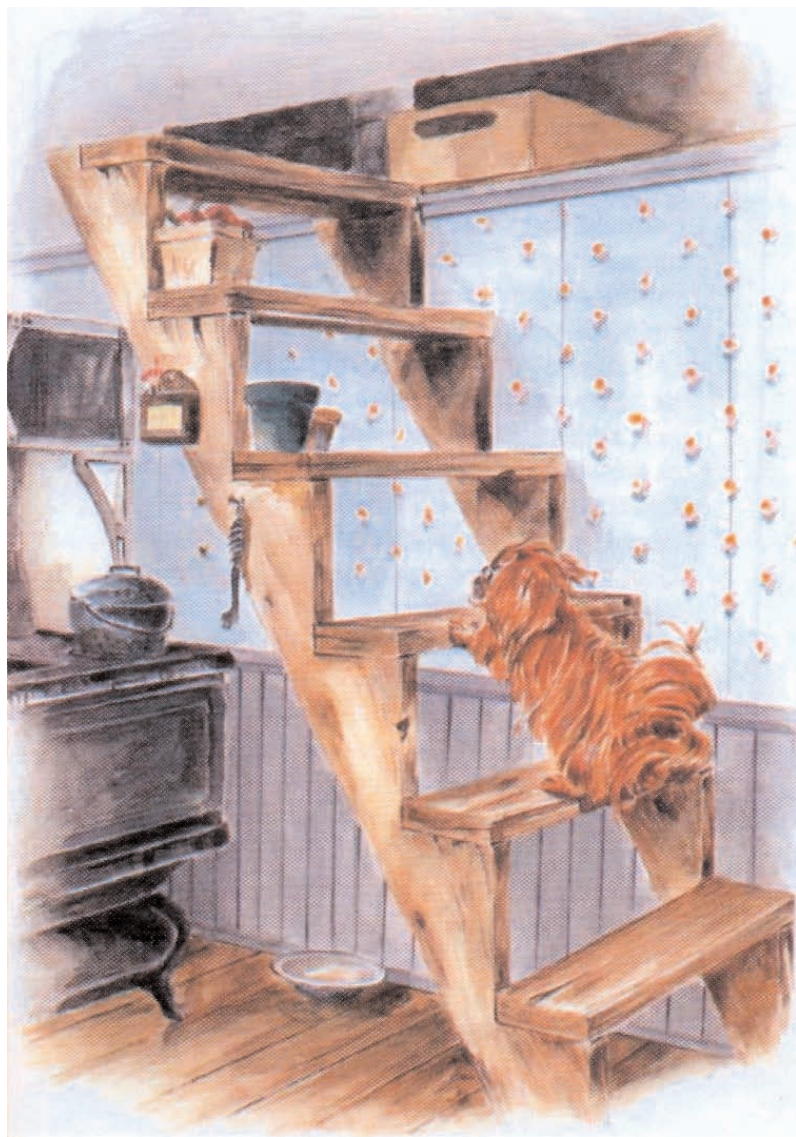


FIGURE 27
L'Espagnole et la Pékinoise, p. 15.

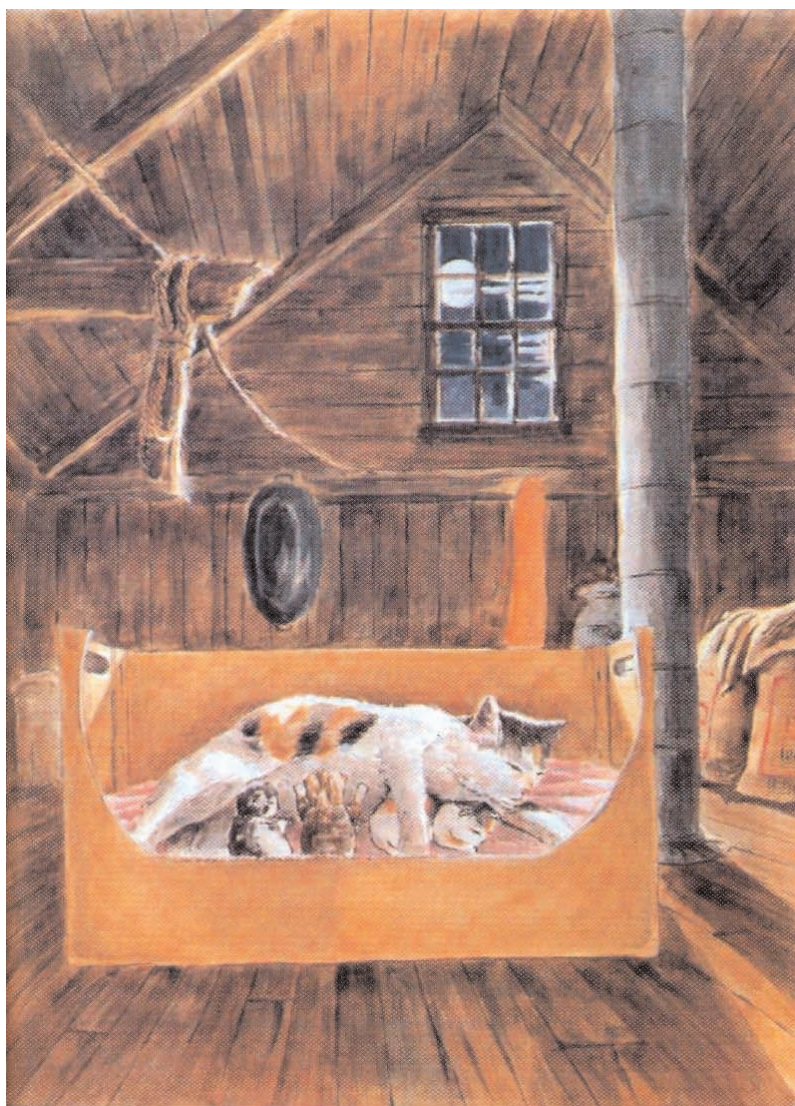


FIGURE 28
L'Espagnole et la Pékinoise, p. 19.

cherchent pas à traduire le fait que les animaux ont des caractères individuels, même si les mises en scène indiquent bien que leur personnalité évolue, tout comme leur relation d'ailleurs.

Enfin, dans une comparaison de la scène où on lit que les chatons s'amuse avec la chienne, leur mère adoptive, on peut noter l'ambiance heureuse dans l'illustration de Nicole Lafond en contraste avec un dessin plus réaliste de Jean-Yves Ahern (figure 29). Les animaux poilus de ce dernier ne transmettent pas l'humour de la situation comme le capte l'interprétation de Nicole Lafond. En revanche, l'illustration de Jean-Yves Ahern exprime avec beaucoup de vraisemblance la scène des petits chatons qui cherchent les mamelons dans la fourrure. Ainsi, comme dans *Courte-Queue*, amour et amitié permettent aux deux ennemies de dépasser leur antinomie et rivalité mesquine pour discerner ce qui est important dans la vie. Malgré une altérité évidente qui les distingue, les protagonistes, comme les lecteurs, en viendront progressivement à comprendre que les êtres se ressemblent plus qu'ils ne se différencient. Leurs tempéraments similaires, leur capacité d'aimer, leur désir de protéger ces chatons innocents, faibles et démunis, traduisent de façon métaphorique leur potentiel de générosité et de créativité. Ces qualités favorisent finalement le dialogue entre l'Espagnole et la Pékinoise, dialogue qui passe essentiellement par le regard, comme c'était le cas d'ailleurs chez la mère et la fille dans *Ma vache Bossie*, et entre la chatte et son entourage dans *Courte-Queue*.

Agnès Whitfield (1996) souligne comment le regard réciproque dans l'œuvre royenne permet le rapprochement et la compréhension entre les êtres. Or, la vision de Gabrielle Roy, comme celle de ses protagonistes, entre inévitablement en résonance avec celle d'autrui. Dans *Fragiles lumières de la terre*, Gabrielle Roy disait en parlant de la création: «[...] si l'on fabrique dans le métier, c'est ordinairement pour mieux rendre compte des aspects multiples de la vérité» (Roy, 1996, p. 116). Par le biais de ses récits sincères et touchants, destinés autant aux adultes qu'aux plus jeunes, elle aborde avec réalisme des sujets sérieux où l'humanisme transparaît, même lorsque les protagonistes sont des animaux. Somme toute, sa

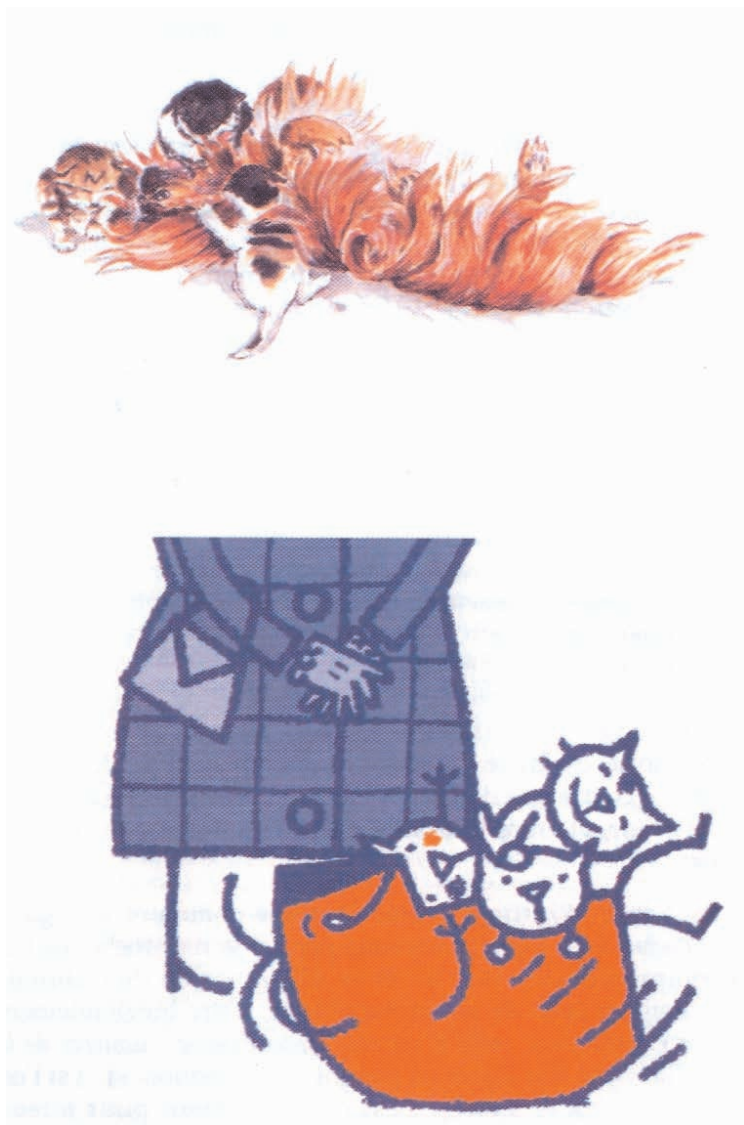


FIGURE 29

L'Espagnole et la Pékinoise, p. 24; *Contes pour enfants*, p. 76.

création littéraire en a inspiré plusieurs, dont les illustrateurs Louise Pomminville, François Olivier, Jean-Yves Ahern et Nicole Lafond. Ces derniers ont chacun, comme il se doit, leur propre vision et vérité à partager aussi. En choisissant un style d'expression unique, chacun à sa manière a compris que l'illustration fait vivre le texte et l'imagination des lecteurs.

NOTES

1. À la suite du décès de Marcel Carbotte, ces œuvres ont été léguées au Musée national des beaux-arts du Québec.
2. Dans une liste de collections personnelles fournie par le Musée national des beaux-arts du Québec, on retrouve, parmi les œuvres provenant de la collection de Gabrielle Roy et de Marcel Carbotte, plusieurs estampes et *Le train de Rorketon* de Jean-Paul Lemieux, qui ont servi à illustrer *La Petite Poule d'Eau*, et *La montagne secrète* de René Richard qui a illustré l'œuvre éponyme.
3. Courriel de François Ricard en date du 25 mai 2005.
4. Correspondance avec Nicole Lafond les 18, 19 et 24 mai 2005. Par la suite, toutes les autres références à Nicole Lafond renvoient à cette correspondance.
5. Le style de cette illustratrice québécoise la distingue des autres, elle a illustré plusieurs livres et même vingt ans plus tard, en 1991, elle a illustré *Marie-soleil et l'histoire de l'alcool*. Elle a également dessiné en 1970 une série de livres genre ABCdaire, avec le personnage de l'oiseau populaire Pitatou.
6. Malheureusement, nous n'avons pu obtenir la permission de François Olivier de reproduire des illustrations tirées de *Courte-Queue*. D'ailleurs, nous n'avons pas pu non plus trouver d'informations sur l'artiste lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- DUPONT, Réal (1991) *Lire les images des enfants*, Montréal, Éditions de l'image de l'art, 261 p.
- GUÉRETTE, Charlotte (1998) *Au cœur de la littérature d'enfance et de jeunesse*, Sainte-Foy, Éditions la Liberté, 269 p.
- LA FONTAINE (s. d.) *Les Fables de La Fontaine illustrées de 81 gravures du XVIII^e siècle, tirées du «La Fontaine en Estampes» de 31 fac-similés des dessins d'un manuscrit du XIV^e siècle*, Paris, Imprimerie Paul Brodard, 450 p.
- MASLOW, Abraham H. (1972) *Vers une psychologie de l'être*, Paris, Fayard, 269 p. [traduction et adaptation de Mesrie-Hadesque]

- MILNE, Alan A. (1926) *Winnie-the-Pooh*, London, Methuen, 158 p. [illustrations d'Ernest H. Shepard]
- PITROU, Pierre et MOURET, Jean-Noël (1993) *Histoire du livre de jeunesse d'hier à aujourd'hui, en France et dans le monde*, Paris, Gallimard Jeunesse, 92 p.
- ROY, Gabrielle (1963) «Ma vache», *Terre et foyer*, vol. 19, n° 6, p. 9-10 et troisième de couverture.
- _____ (1976) *Ma vache Bossie*, Montréal, Leméac, 45 p. [illustrations de Louise Pomminville]
- _____ (1979) *Courte-Queue*, Montréal, Stanké, n. p. [illustrations de François Olivier]
- _____ (1980) *Cliptail*, Toronto, McClelland and Stewart, n. p. [illustrations de François Olivier; traduction d'Alan Brown]
- _____ (1984) «L'Empereur des bois», *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, p. 581-588.
- _____ (1986) *L'Espagnole et la Pékinoise*, Montréal, Boréal, 42 p. [illustrations de Jean-Yves Ahern]
- _____ (1988) *My Cow Bossie*, Toronto, McClelland and Stewart, 45 p. [illustrations de Louise Pomminville; traduction d'Alan Brown]
- _____ (1989) *The Tortoiseshell and the Pekinese*, Toronto, Doubleday Canada, 42 p. [illustrations de Jean-Yves Ahern; traduction de Patricia Claxton]
- _____ (1993) *Cet été qui chantait*, Montréal, Boréal, 169 p.
- _____ (1996) *Fragiles lumières de la terre*, Montréal, Boréal, 255 p.
- _____ (1998) *Contes pour enfants*, Montréal, Boréal, 109 p. [illustrations de Nicole Lafond]
- ROWAN, Renée (1976) «Ma vache Bossie», *Le Devoir*, 29 mai.
- WHITFIELD, Agnès (1996) «Vision et création chez Gabrielle Roy: le regard réciproque», dans FAUCHON, André (dir.) *Colloque international «Gabrielle Roy»*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 271-285. [Actes du colloque soulignant le cinquantième anniversaire de *Bonheur d'occasion*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface du 27 au 30 septembre 1995]