

L'image de la ville dans les albums québécois pour la jeunesse

Françoise Lepage

Étudier la vie urbaine, c'est certes se situer d'emblée dans un domaine qui n'appartient pas à la tradition culturelle québécoise, d'origine rurale, mais c'est aussi tenir compte du fait que depuis la Révolution tranquille, la population du Québec, à l'instar de l'ensemble de la population occidentale, n'a cessé de s'urbaniser.

Compte tenu de ce phénomène social et de la fascination que la rue a toujours exercée sur l'enfant, il a paru intéressant de s'interroger sur cette réalité protéiforme qu'est la ville et d'essayer de déterminer quelle image de la ville renvoient les albums québécois. S'il est vrai, comme l'affirme Raymond Ledrut, qu' "on peut considérer la perception de l'espace urbain comme un mode spécifique de socialisation [de l'enfant],"¹ on mesure toute l'importance de cette question.

L'apparition de la ville dans l'album québécois semble être un phénomène relativement récent qui n'a guère plus d'une décennie et qui s'est à la fois accéléré et diversifié au cours des deux ou trois dernières années. Lorsque nous parlons "d'apparition de la ville," nous englobons les albums dans lesquels l'action se situe en ville, mais où la ville ne joue pas nécessairement un rôle de premier plan. Tel est le cas, par exemple, des albums de Bertrand Gauthier, *Hou Ilva* (1976), *Dou Ilvien* (1978) et *Hébert Luée* (1980).² Dans ces trois albums, et particulièrement dans le premier et le troisième, l'auteur situe son action en ville et nous présente des personnages ordinaires dans l'existence desquels va s'introduire l'insolite. Mais si la ville sert de cadre à ces trois albums, elle n'en est pas le sujet. L'auteur met l'accent sur les personnages, sur les aventures loufoques qui leur arrivent et sur le côté ludique de la vie urbaine.

Les mêmes remarques s'appliquent à un certain nombre d'autres albums dont l'action se déroule en ville, mais qui ne traitent pas à proprement parler de la ville. Mentionnons *Francis et Nathalie au supermarché*,³ *Alfred dans le métro*,⁴ *Histoire d'Adèle Viau et de Fabien Petit*⁵ et *La Machine à rêves*.⁶ Ce dernier offre, au début, quelques lignes descriptives d'une ville imaginaire, qui peuvent servir d'amorce à une réflexion sur l'espace urbain.

Compte tenu du rôle limité que joue la ville dans ces albums, nous n'avons pas cru bon de les retenir dans notre corpus. Notre étude portera en fait sur cinq albums que nous étudierons dans l'ordre chronologique des groupes d'âges auxquels ils s'adressent, de la garderie à l'école secondaire.⁷

Ma rue de Marie-Josée Côté a été conçu pour des enfants d'âge préscolaire. La couverture et les pages (si l'on peut parler ici de pages), sont entièrement cartonnées et le livre se déplie comme un accordéon. Cette ingénieuse présentation permet au lecteur d'avoir simultanément sous les yeux le spectacle de tout un segment de rue et de pouvoir en détailler chacune des scènes.

Cette rue fourmille de vie et les images sont pleines de détails aptes à stimuler la curiosité de l'enfant. Plusieurs éléments (jouets dans la fenêtre, pâtisseries dans la vitrine, présence de nombreux animaux) ont été placés là pour éveiller l'intérêt, et tous les groupes d'âge du bébé à la grand-mère, sont représentés. On sait, par ailleurs, que cette présence de tout l'éventail des âges est particulièrement importante pour la socialisation de l'enfant. Marie-Josée Chombart de Lauwe écrit à ce propos:

Un environnement qui offre une lecture relativement complète de la société permet à l'enfant de situer son milieu, de se situer lui-même, d'effectuer des choix. Une structure cohérente spatiale et sociale le sécurise et facilite une socialisation active.⁸

Jacques Sélosse se fait plus explicite encore:

Lorsque la cité sociale ne fait plus une part équilibrée à tous les âges de la vie, la représentation de la destinée humaine devient distorse et n'offre plus une image cohérente et finalisée de la solidarité entre les êtres. L'identité et la maturité s'affaiblissent, car les modèles sont absents et les références disparates.⁹

Tout en se voulant moderne (absence de sexisme, respect de la mode vestimentaire, vogue des patins à roulettes et des écouteurs), cet album présente

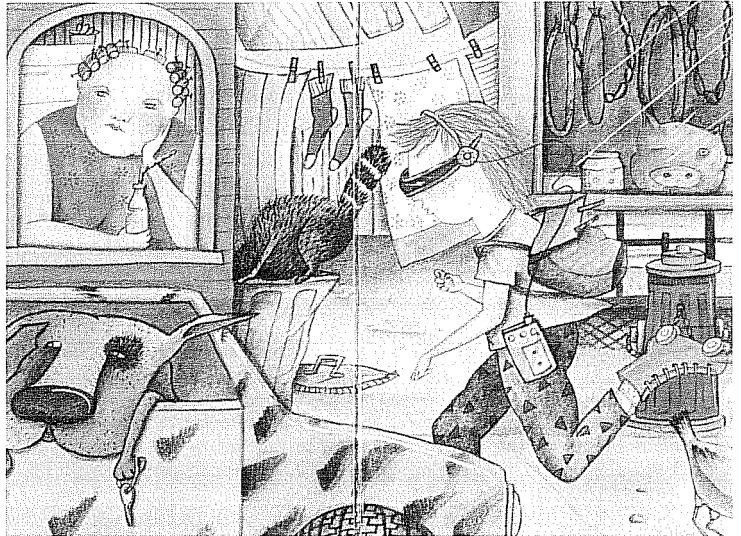


Fig. 1

une image rassurante de la ville et de la société. En effet, si l'on excepte quelques désordres mineurs (lettre tombée à côté de la boîte aux lettres, par exemple), rien ne détonne dans le paysage. L'agent de police distribue des contraventions (mais n'est-ce pas là un de ses rôles plus connus?) et chacun a les attributs qui lui reviennent traditionnellement (les boîtes à outils aux ouvriers, les journaux au petit camelot, etc.). La présence de nombreux animaux contribue à faire de ce paysage un milieu sans danger où tout est à sa place, et de l'album, un livre qui tout en lui étant bénéfique, convient à l'âge auquel il s'adresse.

On ne peut cependant s'empêcher de s'interroger sur la vraisemblance de ce qui nous est présenté. La présence de petits commerces à côté de maisons d'habitation est une réalité qui se fait rare dans nos villes nord-américaines où les règlements de zonage très stricts ont décidé qu'il devait y avoir des quartiers pour la vie familiale et des quartiers pour le commerce. Par ailleurs, les rues commerçantes où des êtres sans défense, comme les enfants et les animaux, peuvent vivre en toute liberté, appartiennent au mythe. Dans son article intitulé "L'environnement urbain: l'enfant hors de la famille dans la cité,"¹⁰ Philippe Ariès trace une excellente histoire des relations entre l'enfant et la rue et montre que l'enfant en a été retiré parce qu'elle

cessait [...] d'être un espace de vie épaisse où le privé et le public ne se distinguaient pas, pour devenir un lieu de passage, réglé par les logiques transparentes de la circulation et de la sécurité.¹¹

La rue qui nous est présentée dans *Ma rue* est effectivement un lieu de passage où chacun vaque à ses occupations. La petite fille qui pleure sa crème glacée tombée à terre est le seul personnage qui séjourne dans ce lieu normalement dangereux; encore est-elle sous la protection de sa mère qui veille à la fenêtre.

Enfin, pour être sécurisantes, les images qui nous sont présentées n'échappent pas à certains clichés: le chien qui vole un chapelet de saucisses au nez du boucher en est un, la vieille dame qui chatouille le bébé pour le faire rire en est un autre. Certes, il existe encore des vieilles dames attirées par les bébés, mais les grands-mères d'aujourd'hui ne sont plus nécessairement ce qu'elles étaient. On comprendra mieux l'objet de cette remarque si l'on compare *Ma rue* avec l'album de Robert Munsch, récemment traduit en français sous le titre *Le Bébé*.¹² L'auteur nous y présente une histoire peu conformiste où la vieille dame n'a que faire des bébés. Le morcellement des couches sociales provoqué par la ville introduit dans la société l'égoïsme et l'indifférence à l'égard d'autrui. Bien que l'album de R. Munsch se termine sur une note rassurante (le bébé finissant par rencontrer une bonne âme qui l'accueille à bras ouverts) et qu'il s'achève sur un échange aussi drôle qu'inattendu, il propose une image de la société urbaine à la fois plus inquiétante et plus conforme à notre expérience quotidienne. *Ma rue* tient plus du rêve ou du mythe que de la réalité. En fait, ces deux albums sont représentatifs des deux tendances que relève Ariès dans

les descriptions de la ville, “une image archaïsante de fête et de familiarité, [et] une image moderniste d’insécurité, d’inquiétude.”¹³

Les deux albums suivants, *Un jour d’été à Fleurdepeau* et *Samedi, rue Saint-Laurent*, s’adressent à de véritables lecteurs. Bien que les événements racontés par Bertrand Gauthier se déroulent en 2061, rien ne distingue la ville représentée dans les illustrations d’une ville d’aujourd’hui. On y retrouve les mêmes rues avec le même type de signalisation routière, les mêmes lampadaires, les mêmes maisons hérissées d’antennes de télévision. À la page consacrée à Toto Matique, le colleur d’affiches, la représentation du paysage urbain a de quoi étonner quelque peu: avec son esplanade bordée de balustres de pierre, ses lampadaires style 1900, elle évoque davantage les villes européennes que la réalité canadienne ou québécoise. Mais, au fond, le temps et l’espace importent peu dans cet album. Les personnages n’ont d’attaches ni spatiales ni temporelles. En situant son action en 2061, l’auteur introduit, d’une part, une distanciation entre ses personnages et le lecteur, et d’autre part, il lui fait comprendre que vouloir fêter l’arrivée de l’été en s’amusant dehors entre amis est un désir humain de tous les temps et de tous les pays. Plus qu’un album racontant une fête populaire, *Un jour d’été à Fleurdepeau* est un hymne à la liberté, et les illustrations contribuent fortement à véhiculer ce message implicite.

À la légèreté naturelle de l’aquarelle vient s’ajouter la pâleur un peu évanescence des teintes utilisées. Presque toutes les illustrations s’ouvrent soit sur un horizon à perte de vue, soit sur de vastes sections de pages laissées en blanc, invitations au rêve ou à l’imaginaire du lecteur à remplir ces espaces où tout peut théoriquement arriver, comme en témoignent, à certaines pages, les étoiles, les avions en papier, les notes de musique, les cerfs-volants, les chiffres qui fusent de part et d’autre, sans parler des innombrables ballons qui s’élèvent dans les airs. L’histoire se déroule dans une sorte d’apesanteur qui vient contrecarrer quelque peu l’atmosphère de fête populaire. Les personnages sont fréquemment isolés, soit individuellement, soit par couples. Si l’on excepte le repas et le cortège du début, les activités sont le plus souvent solitaires; la foule ne participe pas: elle regarde. À la limite, l’album sanctionnerait même, sinon l’échec, du moins l’inutilité de la fête populaire. Il semble affirmer bien haut, comme le chante la grand-mère de Lili Coptère, que la joie, elle est “tout en dedans,” et que nos talents (musicaux, poétiques, physiques, etc.) en sont à la fois l’expression et la source, soulignant ainsi le triomphe de l’individualisme sur l’esprit de fête et sur le sens de la collectivité.

L’album vaut par son côté humoristique et insolite, dans lequel excelle Bertrand Gauthier, et par le souffle de saine liberté (individuelle, intellectuelle) qui anime ses pages. Mais, curieusement, non content de laisser le lecteur sur sa faim (on ne s’amuse guère à cette fête),¹⁴ il crée un certain malaise qui naît de la difficulté de concilier les différents niveaux sémiologiques du texte et de l’image, le premier niveau (description d’une fête populaire) étant pratiquement démenti par l’apologie de l’individualisme qui ressort d’une analyse plus

poussée des personnages et des situations.

De propos moins ambitieux, et plus prosaïque, *Samedi, rue Saint-Laurent* de Claudette Seyer nous transporte dans une rue commerçante de Montréal. Les protagonistes qui s'y promènent vont de boutique en boutique et nous font découvrir toutes les richesses gastronomiques offertes à notre société de consommation. Le petit garçon qui guide ses deux invités dans la rue Saint-Laurent connaît plusieurs des commerçants, qui sont souvent d'origine étrangère. Par ce biais, l'auteur met l'accent à la fois sur le cosmopolitisme de ce type de quartier et sur la familiarité qui peut naître entre les fidèles clients de ces commerces et ces nouveaux Canadiens: par l'abondance de traits et de taches qui délimitent les formes et les volumes, ces illustrations monochromatiques peuvent présenter une certaine difficulté de lecture, mais cette abondance même, l'imprécision qu'elle suscite, rend bien l'animation des trottoirs, des boutiques et des restaurants. Chaque lecteur a pu faire l'expérience de cette réalité: dans une rue très fréquentée, l'oeil perçoit une masse de gens en mouvement dans tous les sens sans pouvoir en distinguer réellement les détails. L'illustrateur, Michel Fortier, a su rendre cette impression de confusion que l'on ressent au milieu d'un flot humain, tout en ayant soin de faire ressortir, par plus de netteté, les trois protagonistes qui nous entraînent à leur suite rue Saint-Laurent. Contrairement à *Un jour d'été à Fleurdepeau*, qui n'arrive pas à nous faire sentir l'atmosphère de fête, cet album atteint son objectif de nous faire connaître et partager l'animation d'une rue commerçante de Montréal, de nous en révéler les richesses, voire l'exotisme.

C'est un peu dans le même esprit que l'on peut aborder l'album (bilingue) de Miyuki Tanobe, *Québec, je t'aime! I love you*, publié en 1976, et qui s'est mérité de nombreux prix au Canada. Comme elle s'en explique elle-même dans son avant-propos, cette artiste d'origine japonaise, mariée à un Canadien français et installée à Montréal, a été

plus particulièrement fascinée par les maisons des quartiers ouvriers de Montréal, avec leurs murs de briques rouges, leurs toits verts, les balcons et les escaliers extérieurs de toutes les sortes. [...] Les petites épiceries et les restaurants du coin, les ruelles où retentissent les cris d'enfants pleins de vie, les cordes à linge sur les galeries, les mères de famille au travail et ne quittant pas des yeux leur progéniture, les enfants qui font du patin à glace de la traîne sauvage et des bonshommes de neige.¹⁵

Ce sont ces quartiers colorés et leur population non moins haute en couleur que nous dépeint l'auteur, à des moments privilégiés de la vie personnelle, sociale ou politique: le sapin de Noël, les élections dans Saint-Louis, la première communion, la noce, la Saint-Jean-Baptiste, ou dans la vie de tous les jours: les petits magasins, la lessive, les petits restaurants, etc.

L'auteur pose donc sur ces anciens quartiers particulièrement sympathiques et caractéristiques de Montréal, le regard pénétrant d'une observatrice étrangère qui remarque des particularités que nous ne voyons même plus et qui nous les fait redécouvrir, transfigurés par l'enthousiasme de la découverte et le

savoir-faire de l'artiste. L'univers de Miyuki Tanobe grouille de personnages, ses illustrations sont vibrantes de couleurs et de gaieté. On y retrouve tous les côtés sympathiques de la ville: le pittoresque des quartiers, l'animation de la rue, la familiarité qui semble exister entre les personnages qui se connaissent ou s'interpellent dans la rue, où l'on ne voit trace de voiture ou de danger quel qu'il soit. On assiste presque au phénomène inverse de celui dont parle P. Ariès, le retour des enfants et d'un monde bigarré dans la rue, étant bien entendu que ces rues ont été "nettoyées" de toute présence indésirable ou suspecte. Dans *Québec, je t'aime*, la rue n'est plus un lieu de passage, elle est lieu de séjour, de rencontres amicales et de jeux, terrain privilégié pour l'apprentissage de la vie collective. Comme le souligne Léo Rosshandler,

Miyuki ne conçoit pas une ville sans enfants. Elle les observe, les croque sur le vif et les dispose le plus souvent à l'avant plan. L'ensemble des tableaux de l'artiste présente un éventail des jeux, des attitudes, des gestes, des rapports sociaux des enfants des quartiers de Montréal qu'elle a choisis pour sujets. Miyuki dépeint une enfance joyeuse et presque idéale. Les bagarres, les mauvais coups, les déboires des jeunes, elle n'en fait pas mention. De fait, c'est un véritable ballet de la jeunesse heureuse que Miyuki nous montre.¹⁶

Si l'on examine les rapports entre le texte et l'image, on s'aperçoit qu'il y a correspondance parfaite entre ces deux modes d'expression. Pour reprendre la terminologie de Roland Barthes,¹⁷ le texte a ici une fonction d'amplification. Bavard, généreux en détails, il double en quelque sorte le message iconique et l'enrichit de données souvent anecdotiques.

Des images de Miyuki Tanobe se dégage une certaine sérénité qui naît du fait que chaque personnage occupe la place qui lui revient et que ses faits et gestes n'appartiennent qu'à lui seul.¹⁸ Les personnages, frais et rebondis, semblent heureux de leur sort, et, dans l'univers que crée l'artiste, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. On se trouve donc, là encore, devant une conception idéalisée de la ville, où "la vérité est réinventée pour accentuer la nature de l'ensemble"¹⁹ et pour faire des ruelles et des arrières-cours le paradis de l'enfance retrouvée.

Aux mêmes éditions, et également dans une présentation bilingue, un autre artiste québécois, Guy Bailey, publiait, en 1978, *Bienvenue chez nous/Welcome to our town*. Chez nous, c'est la petite ville du Cap-de-la-Madeleine au Québec, au moment de l'enfance de l'auteur, c'est-à-dire dans les années 1940-1950. Cet album adopte donc un point de vue historique et, fait important, autobiographique, renforcé par l'absence de lien sémantique entre les images, ce qui lui donne l'apparence d'un album de photos. Il apparaît cependant clairement, dès le début, que l'auteur bannit tout sentimentalisme et qu'il semble se méfier des mots.

Comme l'indique l'importance matérielle accordée aux images par rapport au texte, l'image est le moyen d'expression privilégié de Guy Bailey, et, pour

reprendre une expression de Maurice Sendak décrivant sa propre méthode de travail, "il laisse dans le texte un espace de manière à ce que l'image fasse son oeuvre."²⁰ Le texte de cet album n'a qu'une fonction d'ancrage, c'est-à-dire qu'il aide à reconnaître les personnages et les situations, à restreindre la difficulté de lecture de l'image. Il se veut objectif et froid, exempt de toute trace de nostalgie passéiste. Aussi ne s'étonnera-t-on pas du fait que ce seront les images qui seront porteuses d'émotion et de vie.

Comme Miyuki Tanobe, Guy Bailey, a recours à des couleurs très vives, fondamentales, qui expriment la vie et l'animation et ne révèlent pas une grande intériorité chez les personnages. Mais contrairement au précédent album, où les personnages semblent respirer la santé et la joie de vivre, chez Guy Bailey, les contours des visages sont souvent extrêmement déformés ou très marqués de cercles concentriques qui les vieillissent prématurément et dénotent un malaise, un sentiment de fatalité et d'accablement. En évoquant les noms de Jérôme Bosch, de Brueghel et de Goya, on se rappelle que la laideur a depuis longtemps fait irruption dans l'art avant de s'y installer de façon plus permanente avec l'expressionnisme et la peinture contemporaine. Pourquoi choisir de représenter des personnages hideux, déformés? Si l'on en croit Murielle Gagnebin,

oeuvre du temps, la laideur apparaît comme la déformation négative d'un donné originel simple et pur. En l'homme, la laideur n'est autre que l'usure, ou si l'on préfère, la marque du poids du temps, mais parallèlement elle suggère également que la vie humaine se situe dans le temps.²¹

Même les enfants — et ceux que représente Guy Bailey n'échappent pas à la règle — portent en eux la marque du temps et de leur destin:

Menace permanente, tapie en chaque individu, la laideur est aussi le symbole de la grandeur de l'homme. Destiné à s'accomplir dans le temps, l'homme est voué à mourir victime du temps. Dotée de toute la force démonstrative qui irradie, en général, d'un concept esthétique, la laideur illustre ainsi sur le plan artistique, la tragédie humaine.²²

Ces quelques notes rapides sur le sens de la laideur révèlent la dimension métaphysique de cet album. Les personnages semblent porter le fardeau de leur destin. De plus, l'abondance des motifs décoratifs (dessins du plancher, des nappes, des murs, des vêtements, etc.) semble les écraser encore davantage.

Les personnages adultes sont vus à travers les yeux de l'auteur enfant. La vie de la classe ouvrière semble bien encadrée, bien endiguée: le travail à l'usine, la famille, quelques distractions collectives (cartes, bingo) et la religion, à quoi il faut ajouter, pour l'enfant, l'éducation, alors aux mains du clergé, et donc assimilable de ce fait à la religion. Cet album nous permet donc de cerner les grands pivots de la culture canadienne-française d'alors: la famille, le travail et la religion.

Conscient de s'adresser à des jeunes, l'auteur a inclus de nombreux éléments relatifs aux distractions. Comme nous l'avons déjà noté, ces distractions sont en général collectives et l'individu est le plus souvent réduit à l'anonymat de la foule. D'ailleurs, la représentation des personnages échappant à tout réalisme, et les personnages eux-mêmes n'étant pas vraiment individualisés (d'une image à l'autre, il est difficile de reconnaître le père, la mère ou la soeur), ils acquièrent de ce fait le statut de types. L'auteur ne nous peint plus sa famille, il peint *une* famille ouvrière représentative de toutes les autres. Mais le message iconique va plus loin encore. En plus de nous faire sentir le poids de la destinée humaine et de nous faire connaître la vie d'une famille ouvrière dans les années cinquante, il se charge d'une dimension satirique.

Profitant du défilé de la Saint-Jean-Baptiste, l'illustration introduit et développe le thème du Carnaval. Le mélange des registres profane (fanfare et clowns) et religieux (chars à thématique religieuse) désacralise les éléments religieux, lesquels, privés de leur contenu spirituel, se trouvent réduits à des faits d'observation, d'où naît la satire. Dans l'illustration consacrée au défilé de la Saint-Jean-Baptiste, on remarque, au premier plan, la présence du clown, dont le geste — les bras levés — et le regard fixe et sévère, en font un double grotesque du curé qui, dans la même attitude, prêche l'Évangile sur le char allégorique. Ce comportement dirigiste et dominateur est également celui du prêtre chef de chorale (la fête de monsieur le Curé) ou celle du curé en chaire (le sermon du dimanche). Cette dernière image est d'ailleurs fort chargée émotionnellement: le curé se dresse du haut de sa chaire, violent et menaçant, comme une vraie "police de Dieu," pour reprendre les termes d'Alexandre Chenevert.²³

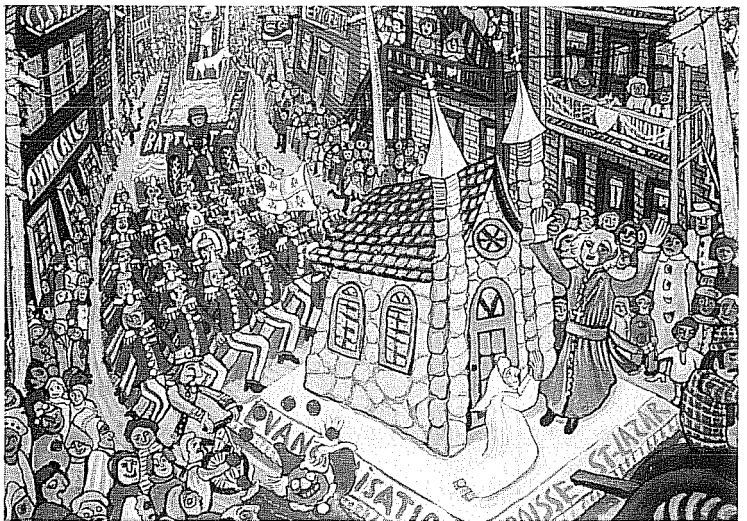


Fig. 2

Mais le règne de la terreur et de la coercition ne peut durer qu'un temps, et si l'on examine plus attentivement les illustrations de cet album, on perçoit l'existence de brèches par où seront minées les valeurs traditionnelles de la société canadienne-française. En plus de dénoncer une intrusion toujours croissante du profane dans le sacré, les images de la pratique religieuse révèlent la présence d'éléments perturbateurs (la bonne du curé qui court après le chat pendant le spectacle) ou d'éléments dissidents (personnage qui lit pendant la procession au lieu d'y participer; confesseur un peu trop penché vers la pécheresse; jeune couple qui s'éloigne dans la verdure, etc.) qui menacent la suprématie de l'Église et son action unificatrice des êtres. De même, le matérialisme fait son apparition sous la forme du téléviseur, seul objet digne d'être sauvé de l'incendie, et la surcharge décorative des intérieurs peut également être interprétée comme un indice de la montée du matérialisme. Même la famille est atteinte en son centre névralgique. La mère n'est plus aussi disponible que les mères d'antan: par le biais du téléphone, elle est irréversiblement aspirée vers l'extérieur.

Cette rapide analyse de l'album de Guy Bailey permet d'en mesurer toute la richesse. À l'aspect autobiographique et anecdotique viennent s'ajouter une dimension sociologique, qui ressort principalement de la richesse connotative des images, et une dimension métaphysique, qui découle des choix esthétiques de l'artiste. On mesure ainsi toute la distance qui sépare cet album de celui de Miyuki Tanobe. Vécu de l'intérieur par le narrateur-illustrateur qui a senti, dans sa chair, si l'on peut dire, les situations qu'il dépeint, *Bienvenue chez nous* constitue un véritable document d'histoire sociale. Le chromatisme heurté des images, la laideur des personnages dans lesquels paraissent la dureté de la condition ouvrière et la finitude de la condition humaine, le message narratif et pictural, où le laconisme de l'un est compensé par l'exubérance de l'autre, laissent entrevoir des manques, des peurs, des conflits, dérangent quelque peu le lecteur et lui demandent un effort d'analyse et de compréhension. On comprend, tout en le regrettant vivement, que la critique ait préféré, et honoré, l'album de Miyuki Tanobe, qui est un livre "charmant." Peint par un observateur étranger aux scènes représentées, l'auteur ne nous présente que le pittoresque des quartiers ouvriers de Montréal où les personnages, à la mine gaie et joviale, sont sympathiques, insoucians et attirants. Par son côté descriptif, *Québec, je t'aime* est un livre facile et attrayant, quelque chose comme un guide touristique, certes très fin et très pénétrant, mais qui ne peut, cependant, avoir la densité et la richesse du document autobiographique et sociologique qu'est *Bienvenue chez nous*. Tous les points de vue ont leur place, et tout ce qui est susceptible d'enrichir l'univers des jeunes, de leur mieux faire connaître "l'autre," vaut la peine d'être considéré, mais il est essentiel d'accorder à chaque chose sa juste valeur.

Ce tour d'horizon des albums québécois évocateurs de la vie urbaine nous amène à tirer quelques conclusions. On est d'abord frappé par le petit nombre

d'albums où la ville tient une place un tant soit peu importante. Il apparaît donc que, même si la majorité des petits Québécois vivent en ville, les livres qui leur sont destinés n'accordent pas une place bien importante à leur milieu de vie. En second lieu, il convient de remarquer que les représentations de la ville ont un côté archaïsant ou mythique qui lui confère l'aspect d'un village où habitations et commerces se côtoient, où la rue est dépouillée de tout danger et réinvestie par le peuple qui en fait un lieu de rencontre et de fête. Tel est le cas dans *Ma rue, Québec, je t'aime, Un jour d'été à Fleurdepeau*. Cette constatation permet de mettre une fois de plus le doigt sur le côté conservateur de la littérature pour la jeunesse, souvent en retard sur le vécu des enfants. *Samedi, rue Saint-Laurent*, en mettant l'accent sur la diversité des produits offerts à la consommation, sur l'animation des quartiers commerçants et sur le cosmopolitisme des villes, est plus proche de la réalité connue des petits citadins. Enfin, *Bienvenue chez nous* occupe une place à part puisqu'il dépeint une petite ville québécoise des années 1940-1950, et exige donc du lecteur qu'il soit capable de la situer dans sa perspective historique.

Sur la ville moderne, avec ses édifices en hauteur, ses banlieues, ses terrains vagues, ses habitants surmenés et toujours pressés: rien. Le champ est donc libre et vaste pour tous les créateurs sensibles à la poésie de nos villes nord-américaines et capables de faire surgir le merveilleux de nos rues sales et de nos murs de béton.

NOTES

¹Raymond Ledrut, "La perception de l'espace urbain," in *La Ville et l'enfant* (Paris Centre Georges Pompidou, 1977 [Catalogue de l'exposition "La ville et l'enfant"]), p. 117. "L'enfant, poursuit R. Ledrut, se trouve socialisé d'une certaine manière au moment où il parvient à se former une certaine image de la ville. C'est un moment et un aspect de son éducation: quelque chose lui est inculqué avec cette image."

²Tous ces albums ont été publiés à Montréal, aux Editions de La courte échelle.

³Cet album, publié à Sherbrooke aux Editions Paulines en 1976, est de Paule Doyon. Encore faut-il souligner que la réalité urbaine évoquée dans cet album se limite au super-marché. L'histoire raconte plutôt la déception des deux enfants qui découvrent une fusée minuscule dans un paquet de céréales, alors qu'une publicité trop flatteuse leur promettait monts et merveilles.

⁴Cécile Gagnon, *Alfred dans le métro*. Montréal, Héritage, 1983.

⁵Cécile Gagnon, *Histoire d'Adèle Viau et de Fabien Petit*. Montréal, Pierre Tisseyre, 1982.

⁶Henriette Major, *La Machine à rêves*. Laval, Mondia, 1984.

⁷Ce sont: Marie-Josée Côté, *Ma rue*. Sillery, Ovale, 1984. Bertrand Gauthier, *Un jour d'été à Fleurdepeau*. Montréal, La courte échelle, 1981. Claudette Seyer, *Samedi, rue Saint-Laurent*. Laval, Mondia, 1984. Miyuki Tanobe, *Québec, je t'aime/I love you*. Montréal, Toundra, 1976. Guy Bailey, *Bienvenue chez nous/Welcome to our town*. Montréal, Toundra, 1978.

⁸Marie-Josée Chombart de Lauwe, "L'enfant dans la ville: oublié, enjeu ou messenger," in *La Ville et l'enfant*, p. 69.

⁹Jacques Sélosse, "La ville et les jeunes: quelques réactions face à la dépossession et à la distorsion de l'espace de vie," in *La Ville et l'enfant*, p. 179.

¹⁰Philippe Ariès, "L'environnement urbain: l'enfant hors de la famille dans la cité," in

L'enfant et la vie urbaine (Actes du congrès international CQEE-UMOSEA, Conseil du Québec de l'enfance exceptionnelle, 1980), 130 p.

¹¹*Ibid.*, p. 45.

¹²Robert Munsch, *Le Bébé*. Montréal, La courte échelle, 1983. Bien que ce livre campe d'intéressants spécimens de citadins, nous n'avons pu le retenir dans notre corpus, pour la simple raison qu'il s'agit d'une traduction et qu'il n'est pas censé représenter une réalité québécoise.

¹³Philippe Ariès, *art. cit.*, p. 49.

¹⁴Il en va tout autrement dans *Hébert Luée* où le cortège formé pour aller accueillir Hébert Luée à l'aéroport est apte à éveiller chez le lecteur le désir d'y participer.

¹⁵Miyuki Tanobe, *op. cit.*, Avant-propos.

¹⁶Léo Rosshandler, *Tanobe* (Laprairie, Marcel Broquet, "Signatures," 1980), p. 27.

¹⁷Roland Barthes, "Rhétorique de l'image," *Communications*, n° 4 (1964), p. 40-51.

¹⁸Léo Rosshandler, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹*Ibid.*, p. 23.

²⁰Walter Lorraine, "Une interview avec Maurice Sendak," *Des livres et des jeunes*, vol. 3, n° 8 (hiver 1981), p. 7.

²¹Murielle Gagnebin, *Essai sur la laideur: contribution à une philosophie du malheur* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978), p. 57.

²²*Ibid.*, p. 80.

²³Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert* (Montréal, Beauchemin, 1954), p. 313.

Françoise Lepage donne un cours de littérature pour la jeunesse à l'Université d'Ottawa et a publié plusieurs articles sur les débuts de la littérature québécoise pour la jeunesse.