

Lurelu

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



James McIsaac, artiste de son temps

Francine Sarrasin

Volume 27, Number 2, Fall 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/12014ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Lurelu

ISSN

0705-6567 (print)

1923-2330 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sarrasin, F. (2004). James McIsaac, artiste de son temps. *Lurelu*, 27(2), 97-99.

James Mclsaac, artiste de son temps

Francine Sarrasin

97

Dans les livres pour enfants, les illustrations de James Mclsaac établissent habituellement un rapport étroit avec le texte et l'histoire. Dans les précédents articles¹, on a observé que la cohérence de son imagerie n'est pas strictement littérale : elle s'inscrit dans un contexte historique et socioculturel plus large. Ainsi, les thèmes, sujets et façons de représenter qu'exploite Mclsaac ne dérogent pas vraiment des idées généralement véhiculées sur tel ou tel sujet. Ce faisant, l'artiste respecte les idéologies de son temps. Que ce soit avec la femme ou avec l'enfant, la fidélité au stéréotype est notoire, mais là où le phénomène se vérifie de façon encore plus systématique, c'est avec la présence amérindienne. Un sujet immense dont nous n'aborderons ici que quelques aspects, fondés principalement sur la représentation plastique des œuvres de Mclsaac dans la littérature pour la jeunesse.

Un sujet délicat

Dans le rapport qu'entretient le parent ou l'éducateur avec l'enfant, il y a une tendance à vouloir éviter au petit tout contact avec le méchant, le terrible, le mauvais. Comme une peur que l'adulte ne peut ou ne veut partager. Or l'inconnu est souvent la cause du danger pressenti. La méconnaissance aussi. Dans le cas qui nous occupe, l'Amérindien dit «Sauvage» représentera le danger. Celui qu'on associe au mal, à la méchanceté et qui, par certains de ses actes, fera frémir l'enfant lecteur, tout en stimulant son potentiel d'énergie. Car, c'est bien connu, que ce soit devant les livres illustrés ou devant certaines scènes télévisées, l'enfant aime avoir peur. Les livres de classe et les romans historiques, que les moins jeunes d'entre nous ont déjà fréquentés, ont fourni en leur temps un curieux dosage de héros méchants et d'actes de bravoure. D'hier à aujourd'hui, le paradoxe se vérifie, qui, d'une certaine façon, témoigne du double caractère de l'être hu-

main. «Il se pourrait bien que le Sauvage ne soit pas là où nous pensons²», écrit François-Marc Gagnon. La dualité est intéressante puisque l'autre, quel qu'il soit, a besoin de son vis-à-vis pour exister. Le duo n'est pas obligatoirement duel, mais il est toujours question de contact entre Blancs et Indiens, et de perception.

Trois temps de lecture

La planche illustrant un passage de *La Captivité de Charlot*³ de Marie-Claire Daveluy confirme ce fait. D'emblée, l'image se découpe en trois zones bien distinctes : les Indiens situés au bas et en haut de l'image entourent le jeune Blanc isolé au centre. C'est l'attitude énergique des quatre Indiens du bas qui dirigent notre œil vers l'enfant particulièrement calme, à demi allongé, de face, dans une zone plutôt vide de l'image. On aura remarqué que les hommes du bas sont placés dans un environ-

nement feuillu où jouent aussi les ombres des corps sur le sol. Dans cette zone de l'image, l'activité graphique serait au moins aussi intense que la gestuelle de ces corps montrés en train de ramper, d'avancer, de s'accrocher, de grimper. Là où s'arrête ce formidable élan et la force de l'agressivité affichée, c'est dans le visage de l'enfant, impassible, qui semble écouter, attendre. Une attitude sans a priori ni préjugés, ouverte et disponible.

La mise en rapport d'attitudes aussi contradictoires dans deux zones connexes de l'image brise le rythme de la lecture. De la même manière, l'Indien du bas n'est pas encore entré dans l'image qu'il retourne vers nous son visage grimaçant. Qu'est-ce à dire? Celui auquel l'enfant spectateur aurait été tenté de s'identifier par son positionnement de dos⁴, au bas et à la gauche de l'image, n'avance plus : il prend le temps de nous regarder! À proprement parler, son geste n'est pas non plus celui d'un indicateur. Peut-être annoncerait-il ce qui est sur le point d'arriver?

Il faut admettre que, devant une telle page, la démonstration de force méchante associée au danger n'a rien de bien concluant. Au surplus, la zone qui s'étend derrière l'enfant est lisse, calme et, au loin, dans le paysage, des hommes semblent dormir... à moins qu'ils ne soient déjà morts. Le tracé courbe des nuages et l'horizon bien plat de l'eau à gauche ont aussi quelque chose de doux. Quel est donc l'assaut qui se prépare? Est-ce possible qu'on veuille s'en prendre à l'enfant? Le contraste des attitudes est vif, la lecture de sens difficile. Comment l'enfant peut-il opposer un tel calme devant le geste aussi ardent d'éventuels agresseurs, tous armés de tomahawks? Si l'image nous rassure, le bout de phrase placé en vignette explique pourquoi.

Les Indiens qui attaquent ne sont pas les «méchants Iroquois», mais bien des Hurons, une nation plutôt alliée des Blancs. On apprendra que le petit Charlot avait pré-



cédemment été capturé par les Iroquois, que les Hurons vont l'enlever et le prendre comme otage en vue de négocier avec les Français une éventuelle récompense... Il est intéressant que l'histoire soit ainsi racontée : en prémonition, les dormeurs Iroquois sont montrés presque morts à l'autre bout de l'image. L'enfant, qui leur tourne le dos, est placé plus près de nous, comme en sécurité. Et les Hurons qui s'apprêtent à attaquer semblent ignorer tout à fait sa présence. Le combat se fera sans lui. L'enfant est protégé par cette espèce de bulle centrale qui semble le rendre visible au seul regard du spectateur.

Un étrange dialogue

Si le calme apparent de l'enfant annulait l'intervention musclée des Indiens, l'attitude de la religieuse face à l'Indien du texte de Marjolaine a un rôle semblable. Et ce n'est pas rien que de montrer, devant la surprise de

cette apparition, une telle maîtrise de soi. L'histoire «Charité... reconnaissance» fait partie d'un recueil intitulé *Au coin du feu*⁵. Entre les deux personnages dessinés par McIsaac s'établit un dialogue aussi rapide qu'efficace. L'homme debout près de la porte ouverte (il est donc susceptible de partir bientôt) a un geste explicite. Il parle, ou plutôt il crie à la religieuse de confirmer la direction qu'a prise le fuyard. Il a l'œil méchant, la main gauche s'activant au-devant de la porte, alors que, dans l'autre main, son arme est prête à servir. La religieuse, elle, a autant de retenue que de noblesse. Assise, avec son immense ouvrage sur les genoux, elle détourne à peine le visage. Comme pour plus de discrétion, la coiffe voile un peu son regard qui semble non pas levé vers l'interlocuteur, mais baissé. C'est son geste de la main qui parlera : «Sans un mot, elle lui montra simplement une porte», lit-on en vignette.

Le caractère binaire de l'illustration se concrétise par le contraste des postures debout-assise, par le cri de l'homme et le mutisme de la femme, par la rigidité des lignes droites de l'homme et par les courbes mollement étalées de la femme... Seul le chemin de lecture est continu : il oriente notre œil de la gauche vers la droite, en montant légèrement de la religieuse à l'homme debout et à la porte. Graver une oblique de la gauche à la droite est un geste de lecture facile. À regarder l'illustration, on peut donc prévoir l'issue de l'histoire.

On reconnaîtra l'Indien à ses attributs guerriers : l'arc immense, le carquois de flèches. Le visage pourrait être celui de n'importe quel homme en colère. Le pantalon est anonyme et le mocassin à peine visible. Son torse nu est peut-être un indice plus sûr. Quoi qu'il en soit, l'In-

dien montré ici n'est pas l'ennemi. Il est l'associé des Blancs et des Français. James McIsaac le dessine au moment où il a perdu la trace du soldat anglais qu'il voulait abattre. Et c'est probablement par grandeur d'âme et humanité, et aussi par charité, que la religieuse ne livre pas le soldat ennemi (le conquérant) à l'Indien. Étrangement, dans l'image, le rôle de méchant est dévolu à l'associé. Mais son geste de colère n'est pas dirigé vers la religieuse, et l'autre est absent...

À l'instar des stéréotypes déjà observés pour la représentation de la femme et pour celle de l'enfant, chez McIsaac comme chez plusieurs autres artistes, la représentation de l'Indien semble contrôlée par des préjugés. Fidèle au rôle qui lui est attribué par l'histoire (telle que racontée au XIX^e et au moins jusqu'à la moitié du XX^e siècle), on donne à l'Indien un visage généralement dur, des cheveux longs, sombres et droits, avec quelques plumes plantées sur la tête, on ne sait trop comment. Comme nous l'avons dit plus haut, sa tenue vestimentaire se limite à peu de choses : un probable pantalon esquissé à grands traits, parfois des mocassins, parfois non. À l'évidence, ce n'est pas une personne en particulier qui est représentée mais un type. C'est encore plus vrai quand il s'agit de l'Indien. Il semble que l'endroit où il soit le plus à l'aise, dans l'imagerie, c'est dans un décor de nature non défrichée, où la végétation est abondante, sauvage : un lieu privilégié...

L'Indien et la nature

Dans «La Trahison de Kégami», autre texte de Marjolaine⁶, la figure de l'Indien correspond tout à fait à ce qui vient d'être décrit. Le profil de l'homme n'est pas plus doux que les mots qu'il pourrait prononcer. Il tient un couteau à la main et, de l'autre, tire le lien qui attache les prisonniers blancs au tronc de l'arbre. Pour eux, le moment pourrait être inquiétant et l'Indien vraiment méchant. Mais les trois hommes sont de la





même taille, ils ont leur tête en vis-à-vis et, dans une sorte de mouvement giratoire, un aller-retour se fait entre le fils, le père et l'Indien. Même si les personnages sont placés pour qu'on les voie bien, au-devant de l'image et de la forêt, ils sont tous trois de la forêt. Et c'est par la structure de l'œuvre que l'évidence se confirme.

L'axe des corps des prisonniers double en effet l'orientation des branches de l'arbre juste au-dessus d'eux, établissant d'une certaine façon la parenté de ces hommes blancs avec la nature. La branche qui s'ouvre dans le haut à droite prendrait racine dans la tête du vieil homme, alors que l'autre branche de cet arbre, prolongée vers le bas, rejoint parfaitement la tête du fils. La rencontre de ces deux obliques ayant lieu au centre de l'arbre, un peu plus haut que les hommes. Le texte dit que, juste avant d'être faits prisonniers, «Léon et son père marchaient lentement en causant. Le matin était clair et lumineux; les parfums des champs s'échappaient en bouffées printanières, les nids répétaient leurs chansons dans la dentelle du feuillage, toute la nature resplendissait de soleil, et les deux hommes poursuivaient gaiement leur chemin pour s'arrêter

dans la clairière des érables. Mathieu indiquait à son fils les arbres à couper, ceux qu'il fallait tailler et ceux qu'il désirait transplanter»... La teneur du récit donne à penser que les deux hommes ont du respect pour la nature.

De la même manière, dans l'illustration de McIsaac, on observe qu'autour du corps de l'Indien l'arc et le carquois s'ouvrent aussi dans le sens formulé par les branches autour des arbres. Et c'est directement sur lui au niveau de la poitrine, dans la région du cœur, que le croisement des obliques s'opère. L'homme est de la nature. Alors que la tête des prisonniers se détache du

fond, celle de l'Indien, par sa coiffure de plumes, se perd dans l'arrière du décor, faisant passer l'homme dessiné du réel de l'avant-plan à son lieu naturel de vie, à peine esquissé.

Pour naturel qu'il soit, le lien établi par l'organisation de l'image unit les trois hommes à la forêt et aussi entre eux : cela permet d'anticiper une fin heureuse. En libérant les prisonniers, l'Indien Kégami agit peut-être en traître pour les siens, mais pose ici un geste de reconnaissance puisque quinze ans plus tôt, devenu orphelin, il vivait chez ces gens qui l'avaient soigné, hébergé et chéri comme un fils. Ce que l'image ne dit pas, c'est que le contact entre les trois héros se fait au milieu de la nuit, que les prisonniers ne peuvent donc voir la figure de leur sauveteur, qu'ils ne le reconnaîtront qu'au bout du chemin, devant leur maison. McIsaac contourne le problème de la fidélité au texte en plaçant les personnages devant ce fond de forêt plutôt que dans la forêt. Il accentue aussi l'impact des regards : la tension des corps donnerait à penser qu'on cherche vraiment à savoir qui parle. Une autre façon de respecter l'histoire!

Après de tels exemples, force est de constater que l'Indien de McIsaac, sous des apparences régies par le stéréotype, arrive à contourner l'impact négatif qui lui est si souvent attribué. Il est montré sombre, ferme et dur et pourtant, en approfondissant l'image, on constate qu'il n'est un danger ni pour l'enfant, ni pour la religieuse, ni pour les prisonniers. Bien sûr, dans les histoires, il capture parfois le Blanc, tue ses congénères. Mais le plus souvent l'imagerie évite de montrer ce que le texte dit parfois de façon plutôt crue. La prudence et le pouvoir d'évocation des images font le reste.

Il n'en demeure pas moins que l'Indien, dans la perception qu'en a le Blanc, est un être mystérieux, différent, étrange. Cet inconnu provoque toujours de l'insécurité. Malgré cela, la présence de l'Indien s'inscrit dans l'histoire du livre pour la jeunesse comme elle s'est imposée dans l'apprentissage de nos origines. James McIsaac, premier illustrateur de nos livres pour enfants, a le mérite d'avoir capté, à sa manière, le sens de l'histoire telle qu'on la racontait à son époque et d'avoir su, par son travail d'illustration, alimenter sans le trahir l'imaginaire des jeunes lecteurs.



Notes

1. Voir «L'illustration», *Lurelu*, vol. 26, n° 4, hiver 2004 et vol. 27, n° 1, printemps-été 2004.
2. François-Marc Gagnon, *Ces hommes dits sauvages*, Montréal, Libre Expression, 1984, p. 18.
3. Marie-Claire Daveluy, *La Captivité de Charlot*, ill. James McIsaac, Montréal, Librairie Granger Frères, 1938, p. 49.
4. Lire à ce sujet Heinrich Wölfflin, *Reflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982.
5. Marjolaine (pseud. de Justa Leclerc), «Charité... reconnaissance», *Au coin du feu*, ill. James McIsaac, Montréal, Librairie d'action canadienne-française limitée, 1931, p. 123.
6. Marjolaine, «La Trahison de Kégami», *Au coin du feu*, p. 115.