



## Dossier

### Regards sur la bande dessinée au Québec

sous la direction de Philippe Rioux et Sylvain Lemay  
(École des arts et cultures, Université du Québec en Outaouais)

# @analyses

Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

2025

Volume 19 - numéro 1

## Comité de direction :

EFTIHIA MIHELAKIS, directrice  
Université de Brandon  
Courriel : MihelakisE@brandonu.ca

MICHEL BOCK, éditeur et directeur, CRCCF  
Université d'Ottawa  
Courriel : Michel.Bock@uottawa.ca

OLIVIER LAGUEUX, responsable des  
publications et de la recherche, CRCCF  
Université d'Ottawa  
Courriel : publications.crccf@uottawa.ca

## Comité de rédaction :

KIRSTY BELL  
Université Mount Allison  
Courriel : kbell@mta.ca

MYLÈNE DORCÉ  
Université de Victoria  
Courriel : mdorce@uvic.ca

ÉLISE LEPAGE  
Université de Waterloo  
Courriel : elepage@uwaterloo.ca

JOËLLE PAPILLON  
Université McMaster  
Courriel : papillj@mcmaster.ca

KARIANNE TRUDEAU-BEAUNOYER  
Chargée de cours et éditrice  
Courriel : kariannetrudeau@gmail.com



Sous licence Creative Commons  
Attribution non commercial 4.0 (CC  
BY NC) : <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

## En couverture :

Albéric Bourgeois, « La science », *La Presse*, 26 janvier 1918, p. 8.  
Archives La Presse. Source : Collections de BAnQ.

**Révision linguistique :** JULIE BOISSONNEAUL

**Coordination (édition) :** OLIVIER LAGUEUX

**Correction d'épreuves :**  
OLIVIER LAGUEUX et KATHLEEN DUROCHER

**Mise en page et montage de la couverture :**  
KATHLEEN DUROCHER

Facebook : <https://www.facebook.com/RevueAnalyses>  
X : @RevueAnalyses

ISSN : 1715-9261 (en ligne)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2025

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2025

Centre de recherche sur les francophonies canadiennes, 2025

Produit au Canada

## Table des matières

---

### DOSSIER – Regards sur la bande dessinée au Québec

sous la direction de  
Philippe Rioux et Sylvain Lemay

Philippe Rioux et Sylvain Lemay <i>Présentation du dossier</i> .....	5
Emanuelle Dufour <i>Rencontrer, représenter et réfléchir autrement grâce à la BD : une question méthodologique</i> .....	9
Isabelle Boisclair <i>« Si j'étais un homme »... La transtextualité dans l'œuvre de Julie Doucet</i> .....	35
Anna Giaufret, Wim Remysen et Philippe Rioux <i>Le corpus Ébullition, un outil de patrimonialisation littéraire, culturelle et linguistique</i> .....	49
Nancy Perron <i>Bandes dessinées et chroniques illustrées : Ladébauche mis en vedette dans l'œuvre d'Albéric Bourgeois au journal La Presse</i> .....	71
Michel Giguère <i>Paul, alter ego de Rabagliati... et des Québécoises et Québécois</i> .....	99
<b>HORS DOSSIER : ARTICLES LIBRES</b>	
Emily Current <i>La parole inaudible de l'enfant incestuée : expériences d'injustice épistémique dans Mettre la hache de Pattie O'Green</i> .....	121
Daniel Vaillancourt <i>Menaud, mauvais lecteur</i> .....	139



## Regards sur la bande dessinée au Québec

Philippe Rioux et Sylvain Lemay

École des arts et cultures

Université du Québec en Outaouais (UQO)

Après plus d'un siècle de développement ardu, comme en témoignent certains titres d'articles (tels *La bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements* [Jacques Samson, 1997]; *La BD au Québec : une route semée d'embûches* [Viau, 2008]), la bande dessinée québécoise semble s'installer durablement dans le paysage culturel. Pour la première fois de son histoire, elle voit, au XXI<sup>e</sup> siècle, des éditeurs qui se vouent à cet art tout en semblant destinés à passer l'épreuve du temps (Les 400 coups, La Pastèque, Mécanique générale, Glénat Québec, etc.). Des institutions s'établissent par ailleurs : l'École des arts et cultures de l'Université du Québec en Outaouais qui offre des programmes en bande dessinée depuis 1999, BD Québec et, depuis l'hiver 2025, une Maison de la bande dessinée a pignon sur rue à Québec. Les festivals consacrés au neuvième art se sont également inscrits dans la durée : Québec (38 éditions depuis 1988), Gatineau (21 éditions depuis 2000), Montréal (14 éditions depuis 2011) et Prévost (12 éditions depuis 2013).

La bande dessinée québécoise compte maintenant d'importants succès commerciaux d'auteurs, que ce soit chez des éditeurs locaux ou étrangers. On peut penser, entre autres, aux œuvres de Michel Rabagliati (la série *Paul*, parue chez La Pastèque), d'Alex A. (*L'agent Jean*, chez Presses Aventure), Delaf et Dubuc (*Les Nombrils*, Dupuis), Guy Delisle (la série des *Chroniques...*, à l'Association), etc. Ces développements récents sont assortis d'une couverture médiatique de la BD québécoise qui n'a jamais été aussi abondante et qui atteste, au-delà des succès commerciaux, du succès d'estime de cette production. Julie Doucet, Guy Delisle, Michel Rabagliati, Christian Quesnel et Isabelle Arsenault ont tous été primés lors de la plus importante manifestation consacrée à la bande dessinée en France, le Festival de la bande dessinée d'Angoulême.

D'un autre côté, la recherche et le discours analytique ou universitaire à l'égard de la BD québécoise demeurent sous-développés, compte tenu du formidable essor du médium et du nombre d'œuvres publiées. Son histoire a été étudiée par la chercheuse Mira Falardeau (1994 et 2008), le chercheur Michel Viau (2021, 2022) et dans le cadre d'une revue critique, *Sentinelles* (3 numéros en 2015). À ces publications s'ajoutent de rares thèses et mémoires, dont ceux de Beaulac (1974), Falardeau (1981), Hébert (1981), Saouter-Caya (1990), Boisvert (1993), Lemay (1996 et 2012), Lamothe (2011), Berthiaume (2012) et Rioux (2019). Néanmoins, la majorité des corpus de bande dessinée étudiés dans les universités québécoises concerne surtout des œuvres et des auteurs franco-belges, américains et japonais.

Il faut souligner la publication ces dernières années de deux numéros de revues portant spécifiquement sur la bande dessinée québécoise : le premier dans *Voix et Images* (2018), sous la direction de Carmélie Jacob et Catherine Saouter, et le second dans *@analyses* (2024), sous la direction de Maël Rannou. Les contributions que ces deux ouvrages collectifs contiennent

s'intéressent surtout à la production contemporaine, à l'exception d'un texte de Stéphanie Danaux sur Théophile Busnel et Albéric Bourgeois, dans *Voix et Images*. Par l'attention qu'il accorde aux œuvres et aux auteures du XIX<sup>e</sup> siècle, notre numéro vient donc s'inscrire dans la continuité de ces deux ouvrages, tout en explorant également les utilisations du neuvième art québécois à l'université.

Il faut dire que nous constatons depuis quelques années une présence de plus en plus grande de la bande dessinée à l'intérieur des institutions universitaires. Plus qu'un objet d'étude, elle est notamment utilisée dans le cadre de la valorisation de la recherche. Des doctorants emploient aussi le médium pour développer et illustrer les résultats de leurs recherches et des projets de grande ampleur, comme le corpus Ébullition du Fonds de données linguistiques du Québec, exploitent la richesse culturelle et linguistique du médium à des fins patrimoniales ou encore pédagogiques.

Ces observations préliminaires révèlent les deux objectifs que nous visons à travers le présent numéro : esquisser une histoire de la bande dessinée québécoise appuyée sur le parcours de trois figures autoriales marquantes, puis effectuer un tour d'horizon de projets universitaires utilisant la bande dessinée afin de poursuivre la réflexion sur la relation – tant théorique que pratique – entre ce médium et le champ du savoir.

Dans un premier temps, Nancy Perron amorce la partie historique de ce numéro en s'intéressant à un auteur et à un personnage qui ont habité les pages du journal *La Presse* durant plus d'un demi-siècle (1905-1957). Albéric Bourgeois rejoint les pages du quotidien montréalais en reprenant la série du Père Ladébauche. Ce personnage, initialement créé par Hector Berthelot en 1878, vivait des aventures en forme de bandes dessinées légendées sous la plume du dessinateur Joseph Charlebois depuis 1904. Albéric Bourgeois va s'emparer de cette figure connue et la faire sienne en construisant une complicité avec les lecteurs du quotidien durant plusieurs décennies, mais en délaissant la forme de la bande dessinée. C'est plutôt à l'intérieur de chroniques illustrées, intitulées *En roulant ma boule*, que le personnage nourrira l'imagination de l'auteur. Mais avant de délaisser totalement le neuvième art, Bourgeois avait publié six *strips* de bande dessinée avec ce personnage entre 1914 et 1920. Nancy Perron les a redécouverts et nous en offre ici une analyse tout en les situant à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur.

Un saut dans le temps nous transporte par la suite dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Julie Doucet, issue de l'underground et du fanzine québécois, est aujourd'hui l'une des figures les plus importantes de la bande dessinée québécoise. Lauréate en 2022 du Grand Prix de la ville d'Angoulême, prix international remis à un auteur ou à une autrice pour l'ensemble de son œuvre, elle est la première Canadienne et la troisième femme à recevoir ce que certains considèrent comme le prix Nobel de la bande dessinée<sup>1</sup>. Doucet ayant fait carrière hors des sentiers classiques de la bande dessinée, cette reconnaissance témoigne de l'importance de son œuvre. Isabelle Boisclair profite de l'édition du livre *Maxiplotte* (L'Association, 2022) qui regroupe l'essentiel des pages de l'autrice publiées dans les années 1990 pour revisiter cette œuvre en se « concentr[ant] sur ce qu'évoque le titre *Maxiplotte* : le sexe, le genre et la sexualité tels que les montre Doucet ».

Autre auteur majeur du neuvième art québécois, Michel Rabagliati cumule également les honneurs : Choix du public (Angoulême, 2010) et Prix de la série (Angoulême, 2021), sans oublier que son personnage de Paul, son alter ego, a également eu droit à des adaptations au cinéma (*Paul à Québec*, 2015) et au théâtre (*Paul à la maison*, 2025). Nous avons demandé

1 Claire Bretécher ayant reçu un prix spécial en 1982, celui du dixième anniversaire (le Prix ayant cette année-là été remis à Paul Gillon), il n'y a donc réellement que Florence Cestac à avoir précédé Julie Doucet en recevant le Prix en 2000.

à Michel Giguère, le co-auteur de l'imposant ouvrage consacré à Michel Rabagliati (*Paul, La Pastèque*, 2022) d'examiner l'œuvre autobiographique à l'aune de ses expériences de médiateur culturel. Depuis maintenant plus de 20 ans, Giguère anime les Rendez-vous de la bande dessinée à la bibliothèque Gabrielle-Roy de la Ville de Québec. Habitué à décortiquer des œuvres pour un public non spécialiste, il profite ici de sa très longue fréquentation de l'œuvre de Rabagliati pour nous la faire découvrir de l'intérieur tout en essayant de cerner les raisons de son immense succès dans le paysage de la bande dessinée au Québec.

S'ajoute au dossier, dans un deuxième temps, une réflexion sur l'utilisation du médium de la bande dessinée dans le contexte universitaire. Emanuelle Dufour, qui a soutenu, en avril 2021, une thèse de doctorat en recherche-création sous forme de bande dessinée, offre une analyse de sa démarche, à la fois collaborative et polyphonique. Regroupant et illustrant des interventions de plus d'une cinquantaine de personnes, cette thèse, qui a été publiée sous le titre *C'est le Québec qui est né dans mon pays* (Écosociété, 2021), devient dans l'article de Dufour l'objet d'une remise en question de la chercheuse-artiste et de son médium comme courroies de transmission du savoir.

Enfin, à partir d'exemples tirés du corpus Ébullition, issus du Fonds de données linguistiques du Québec, Anna Giaufret, Wim Remysen et Philippe Rioux se penchent sur l'impact que la constitution d'un corpus numérique peut avoir sur la patrimonialisation de la bande dessinée québécoise et des traces – culturelles, linguistiques, littéraires – qu'elle comporte. Leur étude rappelle l'importance d'initiatives scientifiques faisant appel à la bande dessinée, dont les caractéristiques particulières, comme l'imbrication évidente du texte et de l'image, mais aussi la représentation abondante de la langue orale, en font un terreau fertile où peuvent naître de nouvelles pistes de recherche et de compréhension de la réalité québécoise. L'affichage urbain, composé de maints graffitis, placards publicitaires, panneaux de signalisation et autres enseignes commerciales, est notamment invoqué pour illustrer le potentiel inexploité de la bande dessinée comme objet d'étude particulièrement riche, parce que situé à l'intersection de disciplines variées.

C'est aussi dans cette optique que le présent numéro a été pensé : comme le témoignage d'une production artistique foisonnante, plurivoque et, en cela, tout aussi stimulante qu'impossible à appréhender complètement. Par les figures, les approches et les perspectives que nous avons retenues, nous espérons fournir de nouvelles prises aux personnes chercheuses, praticiennes et lectrices qui voudront saisir la bande dessinée québécoise à bras le corps.

### Bibliographie

- BEAULAC, Mario (1974). *BD, bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université de Montréal.
- BERTHIAUME, Jean-Michel (2013). *La métafiction en bande dessinée : métafiction dans les œuvres Bungalopolis de Jean-Paul Eid et Animal Man de Grant Morrison*, mémoire de maîtrise (études françaises), Montréal, Université Concordia.
- BOISVERT, Jacinthe (1992). *Albert Chartier : chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*, mémoire de maîtrise (communications), Montréal, Université du Québec à Montréal.

- FALARDEAU, Mira (1981). *La bande dessinée faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960*, thèse de doctorat (sciences de l'art, théorie et pratique), Paris, Université Paris-Sorbonne/Institut des sciences de l'art.
- FALARDEAU, Mira (1994). *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal express ».
- FALARDEAU, Mira (2008). *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises ».
- HÉBERT, François (1981). *Analyse statistique de la revue Hérauts, publiée par les Éditions Fides, de 1944 à 1965*, mémoire de maîtrise (arts et traditions populaires), Sainte-Foy, Université Laval.
- JACOB, Carmélie, et Catherine SAOUTER (dir.) (2018). *Voix et Images*, « La bande dessinée québécoise », vol. 43, no 2 (hiver).
- LAMOTHE, Stéphanie (2011). *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMAY, Sylvain (1996). *Grotesque et satire dans les aventures de Michel Risque et de Red Ketchup de Réal Godbout et Pierre Fournier*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMAY, Sylvain (2010). *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, thèse de doctorat (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- RANNOU, Maël (dir.) (2024). *@analyses*, « Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXI<sup>e</sup> siècle », vol. 18, n<sup>o</sup> 2 (hiver).
- RIOUX, Philippe (2019). *Alter ego : le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*, thèse de doctorat (lettres et littérature), Sherbrooke, Université de Sherbrooke (aussi disponible sous forme de livre : PUM, 2022).
- SAMSON, Jacques (1997). « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ? », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions Guérin, p. 282-307.
- SAOUTER-CAYA, Catherine (1990). *La bande dessinée québécoise, 1979-1984 : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat (sémiologie), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- VIAU, Michel (2008). « La BD au Québec : une route semée d'embûches », *Québec français*, n<sup>o</sup> 149 (printemps), p. 32-34.
- VIAU, Michel (2021). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : *Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal, Station T.
- VIAU, Michel (2022). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 2 : *Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal, Station T.

## Rencontrer, représenter et réfléchir *autrement* grâce à la BD : une question méthodologique

Emanuelle Dufour

Université du Québec à Chicoutimi

**Résumé :** Dans cet article, j'explore comment la recherche-crédation (BD) peut ouvrir sur une nouvelle potentialité méthodologique, épistémologique et relationnelle au cœur de la recherche qualitative. M'appuyant sur ma propre thèse doctorale (2021a) – une recherche-crédation articulée autour d'une bande dessinée coconstruite autour du concept de (non-)rencontre entre les peuples avec plus d'une cinquantaine de contributrices et contributeurs autochtones et allochtones – j'examine comment le médium peut enrichir les modes de production et de transmission des savoirs. Ma démarche emprunte aux quatre formes de recherche-crédation identifiées par Chapman et Sawchuk (2012) – création pour, par, comme et à partir de la recherche – et repose sur un processus réflexif, relationnel et dialogique propice à l'émergence de savoirs réflexifs et expérimentiels. Le volet graphique du projet *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna*, par les Éditions Écosociété sous le titre de « *C'est le Québec qui est né dans mon pays!* », nous a ainsi permis d'ouvrir un espace de dialogue, voire un outil de préparation à la rencontre et de mise en discussion des savoirs dans une perspective décoloniale. En somme, à travers la mobilisation d'un cadre théorique interdisciplinaire, j'argue que la bande dessinée peut être envisagée non seulement comme un outil de vulgarisation scientifique, mais aussi comme un moteur de production de savoirs, capable d'articuler les savoirs expérimentiels et conceptuels, l'intime et le collectif, le sensible et l'analytique, tout en reconfigurant la triangulation des relations entre les chercheurs et chercheuses, les participants et participantes et le lectorat.

**Abstract:** *In this article, I explore how research creation (or comics-based research) can open up a new methodological, epistemological and relational potential at the heart of qualitative research. Based on my own doctoral thesis (2021) – a creative research built around a comic strip co-constructed around the concept of (non-)encounter between peoples with over fifty indigenous and non-indigenous contributors – I examine how the graphic medium can enrich the ways of producing and transmitting knowledge. My approach borrows from the four modes of research-creation identified by Chapman and Sawchuk (2012) – creation for, from, as and representation of research – and rests on a reflexive, relational and dialogical process conducive to the emergence of reflexive and experiential knowledge. The graphical dimension of the project *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna*, published by Éditions Écosociété under the title “*C'est le Québec qui est né dans mon pays!*”, allowed us to open a space for dialogue, even a tool to prepare for meeting and for a discussion of knowledge in a decolonial perspective. All in all, through the mobilization of an interdisciplinary theoretical framework, I argue that comic strip can be viewed not only as a tool for scientific popularization, but also as a driving force behind knowledge production, able to define experiential and conceptual knowledge, the intimate and the collective, the sensitive and the analytical, while reconfiguring the triangulation of the relations between researchers, participants and readers.*

*Alternate research stories create alternate research worlds. Conversely, different story-telling strategies (methods) emerge from different world view*  
– Loveless (2015 : 54)

**A**u cours des dernières années, plusieurs projets de vulgarisation scientifique ont été illustrés sous forme de bandes dessinées (BD) dans un processus apparenté à une certaine forme de représentation créative des résultats de recherche (Chapman et Sawsuck, 2012). En revanche, très peu de thèses doctorales ou même de projets de recherche qualitative ont été articulés autour de la création de bandes dessinées en elles-mêmes. Serge Tisseron (1975)<sup>1</sup> et Nick Sousanis (2014), qui se sont respectivement penchés sur l'histoire de la psychiatrie française pour l'obtention d'un doctorat en médecine à l'Université Claude-Bernard Lyon I et sur la relation intrinsèque qui allie le mot à l'image dans la construction du savoir, peuvent certainement être pressentis comme des pionniers en la matière. Au Canada francophone et au Québec, citons notamment les travaux d'Isabel MacDonald qui a défendu une thèse doctorale comportant une composante BD, intitulée *Picturing Aid in Haiti: Reflections on the Making of a Work of Graphic Reportage* (2018), au sein du programme de communication à l'Université Concordia. On pourrait également penser qu'au cours des prochaines années, l'École multidisciplinaire de l'Image de l'Université du Québec en Outaouais viendra à produire éventuellement des thèses de doctorat illustrées au sein de son profil BD.

Au mois d'avril 2021, j'ai moi-même soutenu, devant un jury composé d'anthropologues, de chercheurs, d'éducateurs et d'artistes d'origine québécoise, belge et autochtone (Métisse et Mennonite de St-François-Xavier), une recherche-crédation doctorale principalement articulée autour d'une bande dessinée coconstruite grâce aux contributions de plus d'une cinquantaine de personnes autochtones et allochtones (Dufour, 2021a). Récipiendaire d'une double mention exceptionnelle pour la thèse et la soutenance, il s'agit, à ma connaissance, de la première thèse doctorale réflexive et relationnelle à être soutenue et acceptée sous forme de bande dessinée de la province. Le projet portant sur les relations entre les peuples autochtones et allochtones du Québec et le parcours qui permet sa complétion a reçu la Médaille d'or du Gouverneur général pour le doctorat en 2021 ainsi que le *Distinction Award* du Center for Oral History for Digital Storytelling en 2022. Afin de convier un plus grand nombre de personnes à cette conversation relationnelle, le module graphique du projet a également été édité, puis publié par les Éditions Écosociété dans les semaines qui ont suivi sa soutenance sous le titre de « *C'est le Québec qui est né dans mon pays!* » : *carnet de rencontres, d'Ani Kuni à Kiuna* (Dufour, 2021b). La bande dessinée a connu un intéressant succès critique et commercial et a même été mise à l'étude à par différents enseignants et différentes enseignantes de niveaux secondaire, collégial et universitaire au Québec et même ailleurs au Canada. Un guide pédagogique produit par le Collège Ahuntsic, en collaboration avec le Centre interuniversitaire d'étude et de recherche autochtones (CIÉRA) et coconstruit avec une douzaine d'enseignants et d'enseignantes, de professeures et de conseillères pédagogiques du réseau québécois a également été rendu disponible en ligne gratuitement en 2023. Une version traduite vers l'anglais par la professeure Sarah Henzi de la Simon Fraser University, intitulée « *Québec Was Born in My Country!* » : *Stories of Encounter from Ani Kuni to Kiuna*, a également été publiée sous la bannière de la Wilfrid Laurier University Press en 2025.

<sup>1</sup> Serge Tisseron reçut de nombreuses félicitations manuscrites, y compris de Roland Barthes et Michel Foucault (voir <https://sergetisseron.com/dessins/ma-these-en-bandes-dessinees/>), pour sa thèse *Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique : une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie* (Tisseron, 1975).

La conception de la bande dessinée fut inspirée par mon expérience dans le domaine de l'éducation autochtone depuis 2012 (Dufour, 2015), mais également, par le discours de leaders et d'artistes autochtones ainsi que par la praxis réflexive et dialogique de bédéistes autochtones et allochtones tels que David Alexander Robertson, Gord Hill, Joe Sacco, Art Spiegelman et Nick Sousanis dont il sera question un peu plus tard dans cet article. À la lumière de cette première aventure méthodologique alliant recherche-(co)création, anthropologie et méthodologies autochtones, je peux sans contredit affirmer que l'inclusion de la bande dessinée au cœur de la recherche qualitative constitue une avenue à la fois novatrice et prometteuse. En plus de permettre une meilleure accessibilité aux différentes étapes de la recherche, tant pour les personnes participantes au projet que pour le grand public en fin de parcours, l'emploi de procédés dessinés au cœur de la recherche qualitative permet inévitablement de déployer de nouveaux types de savoirs réflexifs et relationnels. Ayant été invitée à opérer un certain retour sur ma première question de recherche concernant l'utilisation de la bande dessinée comme outil de rencontre entre les différentes populations du territoire à l'occasion de précédentes contributions (Dufour et Namian, 2025; Dufour, 2023), je souhaite, à l'occasion de ce numéro spécial portant sur la bande dessinée, m'intéresser davantage à ma deuxième question de recherche portant plus spécifiquement sur la dimension méthodologique du projet<sup>2</sup>. Je propose ainsi d'interroger mes expérimentations concernant la (co)création d'une bande dessinée en tant que moteur de production de savoirs, en m'appuyant d'abord sur des assises argumentatives, théoriques et méthodologiques associées à la recherche-création et aux *comics-based research*<sup>3</sup>. Afin d'incarner cette démonstration à l'aide d'un exemple à l'appui, je propose, pour terminer mon argumentaire, interroger le bricolage méthodologique de mon projet de recherche-création BD. Cette courte étude de cas permettra de soulever de nouvelles opportunités et les écueils associés à l'inclusion de la bande dessinée au sein de la recherche depuis une approche réflexive. À travers une certaine démythification des principes directeurs qui ont guidé mon parcours d'artiste-chercheuse depuis bientôt près d'une décennie, j'espère non seulement rendre justice à ce type de méthodologies trop peu exploré au sein des institutions québécoises de langue française et, transversalement, encourager les collègues à faire l'expérience de nouvelles initiatives ou propositions méthodologiques, leur permettant de chercher autrement pour accéder à de nouveaux horizons de recherche.

### Un petit tour d'horizon : la vulgarisation graphique de la recherche

En tant qu'heureuse porte-parole de la 32<sup>e</sup> édition du concours de vulgarisation de la recherche de l'Acfas et étant plus que jamais convaincue de l'importance de voir à ce que la recherche scientifique puisse ouvrir un dialogue réciproquement bénéfique avec les différentes populations du territoire, c'est avec beaucoup d'enthousiasme que je vois se multiplier les

2 Les questions principales ayant guidé le projet de recherche étaient les suivantes : 1. De quelles façons la production de mémoires graphiques peut-elle s'inscrire en tant qu'outil de recherche au service de la rencontre avec les peuples autochtones et allochtones? 2. Comment l'intégration de méthodes associées à la recherche-création au sein de la recherche qualitative permet-elle de rejoindre les principes et valeurs associées aux méthodologies autochtones? (Dufour, 2021a)

3 Dans leur article « How to Draw Comics the Scholarly Way: Creating Comics-Based Research in the Academy », Paul J. Kuttner, Nick Sousanis et Marcus B. Weaver-Hightower définissent les *comics-based research* (ou recherches basées sur la bande dessinée) comme un corpus qui comprend « un large éventail de pratiques qui utilisent la bande dessinée ou le roman graphique dans le but de collecter, d'analyser ou de disséminer les recherches académiques » (Kuttner, Sousanis et Weaver-Hightower, 2017 : 397; traduction libre).

initiatives de vulgarisation de données et de résultats de recherche par la bande dessinée depuis les dernières années au Québec et, plus largement, en recherche de langue française. Parmi les nombreux projets réalisés en territoire français, citons entre autres les blogues BD *Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)* de Marion Montaigne, repris en albums puis en série animée par la chaîne Arte, *Emil, on bande?* de la bédéiste Léa Mazé et du sociologue Pierre Nocerino ainsi que *Dessignons la science politique* de la politicologue Anne Laure Mahé<sup>4</sup>. Ce type d'initiatives graphiques fait d'ailleurs écho à la fameuse collection *Sociorama*, de la maison Casterman, qui propose la mise en bédé d'enquêtes sociologiques qui « n'est ni adaptation littérale, ni illustration anecdotique, mais des fictions ancrées dans les réalités du terrain » (Casterman, 2020 : [s. p.]). En juillet 2020, l'auteur et éditeur Benoît Preteseille a, pour sa part, produit une thèse doctorale à l'Université de Poitiers en Création expression artistique et littéraire, spécialité bande dessinée<sup>5</sup> portant, d'une part, sur une enquête historique illustrée et, d'autre part, sur un volet réflexif articulé autour de deux de ses œuvres (Nouvène, 2020). Au Québec, mentionnons la production BD du biologiste Martin Patenaude mieux connu sous le pseudonyme de Martin PM (PM, 2020) et de la professeure de sociologie de l'Université de Montréal, Valérie Amiraux (2015), tous deux participants du projet de vulgarisation BD du Centre d'études et de recherches internationales de l'Université de Montréal (CÉRIUM) et du Centre de recherches politiques de Science Po (CEVIPOF) *Dessignons les élections* auxquels j'ai notamment eu l'occasion de participer (Bousquet, Brodeur-Girard et Dufour, 2017; Boukala et Dufour, 2017). Pensons également aux albums *Vous avez détruit la beauté du monde* (Perreault et al., 2020)<sup>6</sup>, *Se battre contre les murs* (Sallée et Dion-Fortin, 2021)<sup>7</sup>, *Odibi : voyage dans l'histoire de la communauté anicinabe de Lac Simon* (Groupe Miaji, 2022)<sup>8</sup> ou même à notre nouvelle BD *Quand les élèves se révoltaient* (Dupuis-Déri et Dufour, 2025)<sup>9</sup> qui ont été créées par des équipes réunissant chercheurs et bédéistes afin de décloisonner des résultats de recherche qualitative. Certains concours universitaires tels que *L'illustre recherche*, de la Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal, proposent aussi de jumeler des illustrateurs et illustratrices BD avec des étudiants et étudiantes ou des diplômés et diplômées des cycles supérieurs, afin d'accroître l'accessibilité des résultats de recherche. En raison de la grande popularité de ce type de démarches de vulgarisation graphique par la BD, plusieurs institutions universitaires telles que l'Acfas, l'Université de Sherbrooke et, tout récemment, les Presses de l'Université de Montréal, ont même mis sur pied des initiatives<sup>10</sup> spécifiquement articulées autour de la communication scientifique par la bande dessinée. Des colloques internationaux réunissant des vulgarisateurs BD présentant *in situ* leurs travaux de

4 Ces différentes initiatives de vulgarisation peuvent être consultées ici : <http://tumurasmoinsete.blogspot.com/>; <http://socio-bd.blogspot.com>; <https://dessinonslasciencepo.com>.

5 Ce programme doctoral a été créé en 2016.

6 Articulée autour de la transposition BD des grandes lignes de la démarche et des résultats d'une recherche portant sur l'histoire du suicide au Québec par Christian Quesnel.

7 Qui s'intéresse à l'illustration du terrain de recherche du sociologue Nicolas Sallée au Centre-Jeunesse de Cité-des-Prairies.

8 Issu d'un projet de recherche collaboratif entre un groupe de la communauté, deux chercheuses de l'Université de Montréal et quelques illustrateurs anicinabe et québécois, auquel j'eus le plaisir de participer.

9 Qui illustre les principaux résultats de recherche de Francis Dupuis-Déri sur la mobilisation politique des enfants à travers le monde.

10 Respectivement un atelier annuel dispensé jusqu'à ce jour par Martin PM pour l'Acfas, un cours de troisième cycle pour l'Université de Sherbrooke et le développement d'une collection de BD consacrée à la représentation d'études scientifiques aux Presses de l'Université de Montréal.

synthèse BD ou alors une certaine forme de facilitation graphique sont fréquemment organisés en Europe, au Canada et aux États-Unis. À titre d'exemple, le colloque « Planche la recherche » organisé par les (post)doctorants et (post)doctorantes<sup>11</sup> de l'Université Laval au printemps 2023 à la Grande Bibliothèque de Montréal a été précédé par trois séances de formation<sup>12</sup> pour favoriser une première expérience de création BD en binômes alliant chercheurs et bédéistes français et québécois. Depuis quelques années, le Festival BD de Montréal collabore aussi avec le Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM) pour l'organisation d'un colloque annuel. La popularité grandissante de la vulgarisation graphique s'observe également du côté du monde académique d'expression anglaise depuis plusieurs années, pour ne citer que les exemples de la collection EthnoGRAPHICS de la University of Toronto Press qui vise, comme l'indique son titre, à mettre en valeur des recherches ethnographiques par l'utilisation de la BD, ainsi que la collection britannique *Introducing: A Graphic Guide* qui permet un meilleur accès à un grand nombre de courants théoriques, phénomènes complexes ou propositions théoriques de penseurs célèbres par leur mise en BD (par ex. le féminisme, les théories critiques, la pensée de Heidegger, etc.). Dans un registre quelque peu différent, la docteure métisse (du Traité no 6 en Alberta), Patti LaBoucane-Benson a fait équipe avec Kelly Mellings pour la mise en BD du récit inspiré *The Outside Circle: A Graphic Novel*, retraçant ses recherches universitaires et son expérience professionnelle en matière de guérison autochtone en milieu carcéral (LaBoucane-Benson et Mellings, 2015). Cette liste non exhaustive, tout comme le numéro thématique dans lequel s'inscrit cet article, suffit à démontrer que la bande dessinée, la communication, la vulgarisation ou la facilitation scientifique par la BD, suscite un intérêt appréciable, notamment au sein de la recherche qualitative francophone (Gloris Bardiaux-Vaïente et Labarre, 2019; Nocérino, 2023) et québécoise (Rannou, 2022). Pourtant, à l'intérieur de ces nombreux exemples, la bande dessinée s'inscrit uniquement à titre d'outil de diffusion de la recherche scientifique et non à titre d'outil de production de données qualitatives. La création de bandes dessinées peut-elle s'inviter plus tôt dans la recherche? Et si oui, sur quelles prémisses théoriques et méthodologiques peut-on envisager l'inclusion de la bande dessinée en tant que méthode de recherche-création?

### Rechercher autrement : les méthodes narratives et la recherche-création

À l'intérieur des mouvements postmodernes et critiques issus de la crise de la représentation en anthropologie (Clifford et Marcus, 1986; Marcus et Fischer, 1986) – et parallèlement à l'emploi de méthodes de *storytelling* au sein des cultures et méthodologies de recherche autochtones du Canada et d'ailleurs (Smith, 1999; Kovach, 2010; Dawson, Toombs et Mushquash, 2017), la production de récits et l'emploi de méthodes narratives sont identifiés par plusieurs comme des outils capables de défier le discours hégémonique de l'histoire et d'humaniser les réalités coloniales étudiées (Said, 1978; Clifford et Marcus, 1986; Smith, 1999; Kovach, 2010; Loveless, 2015). Dans un même ordre d'idées, des chercheuses et chercheurs critiques, tels que Ruth Behar, anthropologue cubano-américaine et autrice de l'ouvrage *The Vulnerable*

11 L'équipe organisationnelle était formée de Capucine Coustere (Université Laval), Maïa Neff (Université Laval), Pierre Nocérino (EHESS) et Romain Paumier (Université de Montréal).

12 Formations animées respectivement par Martin PM, Pierre Nocérino, Léa Mazé et moi-même.

*Observer: Anthropology That Breaks your Heart* (1997), préconisent l'adoption d'une approche anthropologique relationnelle, réflexive et ouverte sur les mémoires personnelles, au profit d'une recherche plus sensible et empathique.

Cette brève introduction aux enjeux représentationnels en recherche qualitative m'a permis ainsi d'introduire le recours grandissant aux méthodes narratives au sein de la recherche. Misant sur le potentiel intrinsèque de l'être humain de se raconter ainsi que sur son besoin d'authentification par la parole (Truchon, 2016), l'emploi de méthodes narratives guide aujourd'hui les travaux de chercheurs et de chercheuses, toutes disciplines confondues, dans le but de développer de nouveaux savoirs transférables à travers la collecte, la production ou l'analyse des récits (Chase, 2005; Liamputtong et Rumbold, 2008; Campbell-Galman, 2009). Ce type de méthodologies, qui inclut entre autres les méthodes d'enquêtes narratives<sup>13</sup>, les histoires de vie<sup>14</sup> et l'autoethnographie<sup>15</sup>, s'intéresse donc tout particulièrement aux savoirs expérientiels de leurs participants et participantes. Se dissociant généralement des critères de généralisation, ces méthodologies aspirent généralement à la transférabilité des résultats de recherche, tout en répondant à différents critères de validation déterminés selon l'approche, le contexte et l'auteur ou l'auteure de la recherche (Lincoln et Guba, 1985; Connelly et Clandinin, 1990; Riessman, 2007). C'est donc à travers l'identification au particulier, la reconstruction par association mnémonique et la réponse émotive empathique que la ou le destinataire est appelée ou appelé à rejoindre l'expérience d'autrui (Connelly et Clandinin, 1990; Barone et Eisner, 1997).

Par leur nature décloisonnée, expérientielle et transformatrice, les méthodes narratives se sont inscrites comme une avenue importante au sein de la recherche-création ou plus spécifiquement, des *art-based research* (Barone et Eisner, 1997; Liamputtong et Rumbold, 2008). À cet effet, Melisa Cahnmann-Taylor et Richard Siegesmund (2008a) rapportent que la recherche-création puise ses racines dans la production narrative et poétique de chercheurs qualitatifs comme l'anthropologue Ruth Benedict (1934). Considérant le rôle central de l'écrit dans la recherche d'hier à aujourd'hui, la majorité des premiers projets de recherche-création au sein de la recherche qualitative ont été articulés autour de l'emploi de différentes formes de mise en récit – se joignant ainsi au mouvement appelé le tournant narratif en recherche qualitative (ou *narrative turn*) (Barone et Eisner, 1997), avec l'apport d'une possible intégration des arts visuels et de la musique (Cahnmann-Taylor et Siegesmund, 2008a). Dans cette forme dite « hybride » (*Ibid.*), la recherche-création s'arrime à la définition proposée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada qui reconnaît « la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation » (2020) et a été intégrée à de nombreux domaines universitaires. La recherche-création en éducation artistique vise, entre autres, à mettre les expériences et les histoires de vie au profit d'un mode de représentation transformateur et exploratoire, dans le but d'engendrer la réflexion individuelle

13 Les méthodes d'enquêtes narratives (ou *stories of experience, narrative inquiry*) sont des méthodes de recherche articulées autour des récits expérientiels utilisées dans divers domaines de recherche, incluant celui de l'éducation (Connelly et Clandinin, 1990; Chase, 2005).

14 Les méthodes de recherche articulées autour des histoires ou récits de vie sont associées à l'histoire orale et s'articulent autour des témoignages et des processus auto-interprétatifs en tant que vecteurs épistémologiques (Sandelowski, 1991)

15 À l'intérieur de l'article « Autoethnography : An Overview », les professeurs américains Carolyn Ellis, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner proposent la définition synthétisée de l'autoethnographie suivante : « [...] *an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze(graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno)* » (2011), tout en y associant un potentiel thérapeutique, relationnel et éthique.

et collective (Barone et Eisner, 1997; Sullivan et Gu, 2017; Loveless, 2015). En ce sens, elle constitue une méthodologie novatrice capable de répondre à un besoin de reconnaissance, voire à une certaine « exigence de visibilité » des populations marginalisées (Aubert et Haroche, 2011; Truchon, 2016), dans un mouvement d'ouverture vers l'altérité. La recherche-crédation peut donc être abordée comme un outil interdisciplinaire et expérimental visant à ouvrir la voie à des paradigmes de recherche novateurs, capables d'apporter une contribution significative à la manière dont on appréhende, interprète et représente, en tant qu'individus et société, la complexité du monde dans lequel nous vivons.

Afin d'aider leurs étudiantes et étudiants à mieux envisager la vastitude des différents modes de recherche-crédation, Owen Chapman et Kim Sawchuk, professeurs en communication de l'Université Concordia, ont proposé quatre modes de recherche-crédation au sein de la recherche académique, soit « la recherche pour la création », « la recherche à partir de la création », « la représentation créative des données de recherche » et « la création sous forme de recherche » (2012; 2015; traduction libre). Bien que Chapman et Sawchuk insistent sur le fait que chacune de ces « familles » peut agir à titre de vases communicants et qu'elles ne sauraient couvrir l'ensemble des possibilités associées à ladite méthodologie, il semble que leur modèle présente l'avantage de faciliter l'abord de diverses approches présentant des méthodes, objectifs, modalités, rendus et niveaux de risque autrement différents. De ce fait, ils seront fréquemment mobilisés à l'intérieur de cet article. Pour l'instant, contentons-nous de reconnaître que les deux dernières familles de recherche-crédation identifiées par Chapman et Sawchuk, soit la représentation créative des données de recherche et la création sous forme de recherche, présentent un avantage considérable en termes de mobilisation des connaissances et de force d'impact au sein de la société. En effet, l'emploi de vecteurs artistiques offre le potentiel de décroisonner la recherche et de favoriser un accès avantageux aux connaissances produites au-delà des cercles universitaires (Barone, 2008). Par la mobilisation de nouveaux modes représentationnels, la recherche-crédation vise également à engendrer une réponse émotive et empirique, capable d'accroître le raisonnement qualitatif et de maximiser l'empreinte cognitive de la réponse empathique du public (Eisner, 2002; Barone, 2008; Cahmann-Taylor et Siegesmund, 2008b; Fortin, 2006; Sousanis, 2015). De ce fait, elle s'inscrit en résonance avec la rhétorique postmoderne issue de la crise de la représentation, puisqu'elle propose d'examiner le doute ou le questionnement scientifique à travers la lentille créative et critique de l'approche artistique, tout en célébrant les nombreux potentiels associés à l'« épistémologie de l'ambiguïté » (Barone, 2001 : 152-153; traduction libre), voire la pédagogie de l'inconfort.

Dans le contextuel actuel de la recherche académique, ce décroisonnement épistémologique, interdisciplinaire et méthodologique n'est, néanmoins, pas sans poser son lot de défis (Piirto, 2002; Cahmann-Taylor et Siegesmund, 2008a; Eisner, 2008; Fortin, 2006; Gosselin, 2006). J'ajouterais que cette observation est tout particulièrement importante pour les étudiants et les étudiantes qui évoluent en dehors des facultés et départements à vocation artistique. La nature non conventionnelle de la recherche-crédation occasionne une part importante de risques et de tensions pour la chercheuse et le chercheur ou la praticienne ou le praticien chevronné, et encore davantage pour l'étudiante-chercheuse ou l'étudiant-chercheur, qui doit déployer des compétences dans les domaines artistiques et discursifs en plus de défricher un terrain méthodologique truffé d'inconnus. Dans son caractère représentationnel, la production artistique doit pourtant répondre à des critères esthétiques allant au-delà de l'amateurisme (Piirto, 2002), sans pour

autant négliger la production de nouveaux savoirs (et vice-versa). En regard de cet impératif de conciliation, l'artiste-chercheur et professeur Elliot Eisner (2008) identifie cinq principales tensions propres à la conduite de recherches-crétations (ou dans le cas échéant d'Eisner et de ses contemporains, aux différentes formes d'*art-based research*) en contextes universitaires, qui ont notamment été reprises par Cahnmann-Taylor et Siegesmund (2008a). Ces enjeux, qui concernent principalement, mais non exclusivement, les questions de représentation des résultats, semblent mobiliser tout particulièrement les deux dernières catégories de recherche-crétation telles qu'identifiées par Chapman et Sawchuk (2012; 2015), soit la représentation créative de la recherche et la création en tant que recherche.

Le premier défi consiste à trouver un équilibre entre l'imaginaire créatif et la communicabilité référentielle des résultats (Eisner, 2008; Cahnmann-Taylor et Siegesmund, 2008b). C'est donc dire que la possible ambiguïté inhérente à la représentation artistique doit être porteuse d'une certaine clarté interprétative. Le deuxième défi s'articule autour de la recherche d'équilibre entre le particulier et le degré potentiel de généralisabilité (*Ibid.*). Les savoirs expérientiels et individuels qui servent de matière première doivent ainsi être traités de manière à s'avérer propices à l'identification capable d'entrer en résonance avec autrui. La troisième tension est conjuguée par les impératifs esthétiques et de vraisemblance (*Ibid.*; Lowry, 2015). L'emploi de démarches créatives ne devrait pas empêcher un certain ancrage dans le réel, mais plutôt permettre la formulation de nouvelles perspectives sur la réalité étudiée. Le quatrième nœud s'intéresse aux types de questions et de réponses pouvant contribuer à l'avancement de savoirs (Eisner, 2008; Cahnmann-Taylor et Siegesmund, 2008b; O'Donoghue, 2009). Le projet de recherche-crétation doit d'abord et avant tout engager, à travers la proposition de questions adaptées, une certaine forme de réponse empathique, ouverte et intersubjective, capable de générer de nouveaux questionnements. La dernière tension identifiée par Eisner (2008) s'inscrit de manière à répondre simultanément aux critères d'innovation métaphorique et d'utilité pragmatique. En d'autres mots, le projet de recherche doit chercher à apporter une contribution significative au développement des connaissances, ou du moins, de nouveaux types de savoirs à travers l'élaboration de méthodes novatrices et artistiques.

Ainsi donc, reconnaissant d'emblée que le parcours doctoral constitue déjà en soi une épreuve considérable pour un étudiant ou une étudiante, il va sans dire que le choix de la recherche-crétation en tant que méthodologie de recherche peut s'avérer audacieux. Selon Eisner, l'université devrait constituer le lieu de prédilection pour permettre l'exploration de nouvelles méthodes et l'élaboration de nouveaux concepts épistémologiques et représentationnels, notamment à travers la recherche étudiante (*Ibid.*). Dans son grand enthousiasme, il invite ainsi les étudiants et les étudiantes à profiter de leur passage dans les lieux de formation universitaire pour oser l'expérimentation et l'utilisation de tensions identifiées comme incubateurs à innovations (*Ibid.*). Tout en admettant l'avantageuse posture que peut représenter un certain inconfort méthodologique pour la création de nouveaux savoirs (et je reviendrai sur cet aspect un peu plus tard), il me semble néanmoins essentiel de reconnaître les enjeux institutionnels associés à la réalisation de ce type de projets. Plusieurs auteurs et auteures font d'ailleurs état d'un manque d'adaptabilité des structures universitaires, tout comme de la rareté des ressources visant à accompagner l'étudiant dans l'élaboration, la réalisation, l'évaluation critique, le financement, la diffusion et le rayonnement de projets de recherche-crétation (Fisher, 2015; Lowry, 2015). Il importerait également que soit humblement reconnu le caractère relativement

idéaliste de l'atteinte de l'épistémè à l'intérieur d'un simple projet doctoral, aussi rigoureux soit-il. En ce sens, pourquoi ne pas travailler à l'assouplissement des structures universitaires pour encourager l'innovation méthodologique et la formulation de projets novateurs configurés selon des critères de transférabilité, de résonance, d'identification (Connelly et Clandinin, 1990; Eisner, 2008)? Il m'apparaît ici important de préciser que ce plaidoyer en faveur de l'innovation méthodologique n'entend aucunement sacrifier les impératifs de rigueur scientifique. Bien au contraire. Il propose néanmoins la possibilité de les revisiter au regard de paradigmes de validation méthodologique et épistémologique actualisés. Mais de quelles façons la recherche-crédation et, plus spécifiquement, l'inclusion du support BD ou dessinée peuvent-elles possiblement servir la recherche qualitative?

### La bande dessinée en tant qu'outil de rencontre

Pour introduire l'argumentaire en faveur de l'inclusion du dessin et de la bande dessinée au sein de la recherche universitaire, il me semble pertinent de présenter les travaux qui ont eu une incidence marquée sur ma propre réflexion, à commencer par les conclusions de l'artiste-chercheur éducateur et bédéiste Nick Sousanis. Diplômé en mathématique de l'Université du Western Michigan, Walter Nickell Sousanis est la première personne à déposer, en 2014, au Teachers College de l'Université Columbia, une thèse entièrement illustrée sous la forme d'un roman graphique (ou d'une bande dessinée). Son roman graphique réflexif, publié en 2015 par le Harvard University Press (Sousanis, 2015), présente un argumentaire expérimental en faveur de la juxtaposition de l'écrit et de l'image, militant ainsi pour le déploiement d'un niveau de perception qui s'élève au-delà d'une « vision restreinte » et bidimensionnelle. Sousanis fait notamment la démonstration, à travers l'adaptation illustrée de la fable d'Edwin A. Abbot, *Flatland: A Romance in Many Dimensions* (1884), que la conjugaison des supports graphiques et scripturaux permet le « déploiement d'une nouvelle dimension épistémologique » (*Ibid.*; Dufour, 2023). Dans les troisième et quatrième chapitres, il s'intéresse plus explicitement à la bande dessinée en tant que mode de représentation articulé autour de l'image et du texte, mais également du signe, du symbole et de l'imagerie représentationnelle ou référentielle : « *Through its multiplicity of approaches for constituting experience, this form can provide an elevated perspective from which to illuminate the traps of our own making and offers a mean to step out from this vantage point outside the boundaries of a single mode* » (Sousanis, 2015 : 66-67). Cet ensemble permet donc d'étendre « la palette d'outils » disponible pour conceptualiser, étoffer et transmettre un message ou une expérience. S'appuyant sur les travaux de Lakoff et Johnson (1980), Sousanis argue que c'est à travers les expériences perceptuelles que sont créées les structures imagées qui permettent à l'être humain d'organiser et de construire, inconsciemment et dans un semblant de cohérence, les fonctions cognitives, tout comme les récits porteurs de sens (Sousanis, 2015 : 76-77). Ces mêmes structures imagées seraient ainsi à l'origine de nos raisonnements et de nos comportements. À l'aide d'images et de mots, Sousanis fait donc la démonstration que nos savoirs expérimentiels constituent la matière première de notre capacité de réflexion et de conceptualisation. Le dessin est ainsi présenté comme une façon d'entrer en conversation et d'extérioriser lesdites structures en construisant un système visuel de référents pouvant satisfaire la quête de sens (*Ibid.* : 79). Précisons que la métaphore terminologique du « déploiement » fréquemment citée à l'intérieur

de mon propre argumentaire s'avère une référence directe à l'argumentaire central de *Unfolding* (Sousanis, 2014; 2015) concernant la potentialité épistémologique des *comics-based research*. Ce mouvement de déploiement s'inscrit donc de manière simultanée dans un double dialogue à l'intérieur et à l'extérieur du soi, que l'on soit bédéiste, lecteur ou lectrice, artiste-chercheur ou artiste-chercheuse.

Le premier mouvement de déploiement associé à la recherche-crédation BD peut donc prétendre à engendrer un dialogue intérieur pour la création de nouveaux savoirs réflexifs et transférables. Selon Michael A. Chaney, professeur de littérature anglaise au Dartmouth College et directeur de *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (2011)<sup>16</sup>, ce processus est particulièrement associé aux mouvements autobiographiques ou « autographiques », lesquels s'articulent autour de mémoires directes et individuelles (*Ibid.*; Boukala, 2010; McGlothlin, 2011). À l'occasion d'une analyse de l'album de David B., *L'Ascension du Haut Mal* (2011), le professeur de littérature de l'Université de Memphis, Stephen E. Tabachnick, propose ainsi pour sa part d'annexer la catégorie *autobiography as discovery* (ou « l'autobiographie comme découverte ») aux trois genres autobiographiques identifiés par William Howarth, soit « l'autobiographie oratoire », « l'autobiographie dramatique » et « l'autobiographie poétique » (1974; traduction libre). Comme son nom l'indique, l'autobiographie comme découverte se caractérise par l'émergence d'une nouvelle compréhension du soi, voire d'une affirmation identitaire renouvelée, à travers la production graphique (Tabachnick, 2011). L'utilisation des mémoires (auto)graphiques en tant que méthode de recherche permet ainsi de dénouer ou de mettre de l'ordre dans une certaine tension chaotique. Prenant appui sur les contributions de divers autres auteurs qui font plutôt référence au terme valise « autographie »<sup>17</sup> pour traiter d'autobiographies réalisées sous forme de bande dessinée ou de roman graphique (Whitlock et Poletti, 2008; Gardner, 2008; Chaney, 2011), nous pourrions proposer le terme « autographies de la découverte » pour circonscrire les bandes dessinées agissant selon le même dispositif. Du côté de la BD créée par des bédéistes québécois, la série *Paul* et tout particulièrement l'album *Paul à la maison* de Michel Rabagliati (2019), les BD *Le petit astronaute* (2021) de Jean-Paul Eid et *Vers la tempête* de Jean-Sébastien Bérubé (2021) sont autant d'exemples qui pourraient aider à illustrer ce courant des autographies de la découverte. Le processus d'assemblage des images produites à l'intérieur d'une trame narrative porteuse de savoirs expérientiels constitue ainsi un « mode de connaissance capable de rendre compte des nuances, des transformations et des ruptures qui travaillent et façonnent les pratiques sociales tant individuelles que collectives » (Boukala, 2010 : 221). Rappelons que la vocation transformatrice constitue une composante importante de la recherche-crédation, tant dans sa capacité à engendrer une réflexion individuelle que collective sur les sujets traités (Sullivan et Gu, 2017).

La bande dessinée constitue également un véhicule propice à l'ouverture, voire au renversement du sujet d'étude, de l'univers du soi vers l'extérieur, offrant ainsi le potentiel de susciter une véritable expérience dialogique et « intersubjective » (Gadamer, 1996) liée aux

16 *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (Chaney, 2011) est un ouvrage collectif entièrement dédié à la bande dessinée autobiographique.

17 À l'intérieur de son introduction, Chaney explique les origines étymologiques de la notion autographique, se référant aux écrits de Whitlock et Poletti : « [...] between 'auto' [self] and 'graph' [writing] in the rapidly changing visual and textual cultures of autobiography » (Chaney, 2011 : 5; Whitlock et Poletti, 2008). L'article de Whitlock et Poletti, tout comme celui de Gardner cité précédemment, font notamment partie d'une publication du journal *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* de l'Université d'Hawaii s'intéressant tout spécialement à l'autographie (Whitlock et Poletti, 2008; Gardner, 2008).

courants herméneutiques. À titre d'exemple, au Canada et au Québec, les bandes dessinées *Payer la terre de Joe Sacco* (2020)<sup>18</sup>, la BD *Nunavik* de Michel Hellman, le corpus Guy Delisle<sup>19</sup> (2000; 2003; 2007; 2011) et la BD *Le film* de Sarah (Lavergne, 2022) ont permis le partage d'expériences réflexives et de perspectives transculturelles inusitées, tout en privilégiant une distanciation formelle et éthique propre au support graphique (Mak, 2012). Ainsi que le soulignent respectivement Joseph Witek (2011), professeur d'arts créatifs à l'Université Stetson et membre de comités éditoriaux de plusieurs revues spécialisées dans le domaine de la bande dessinée, ainsi que Rachel Bailey Jones, professeure et autrice de *(Re)thinking Orientalism: Using Graphic Narratives to Teach Critical Visual Literacy* (2015), le roman graphique transculturel permet notamment de favoriser la rencontre avec l'altérité :

*As postmodernism recasts human subjectivity from a privileged unity to a site of discursive conflict, cartoonists have found ready to hand an art form long accustomed to rendering time as space, characters as multiplicities, and the disputed frontier between self and not-self as a permeable zone open for exploration. (Witek, 2011 : 230)*

Plusieurs auteurs ou auteures et dessinateurs ou dessinatrices ont d'ailleurs fait la démonstration que la création de bandes dessinées peut aussi être utilisée pour présenter des réalités collectives ou des mémoires traumatiques associées à l'altérité. La pertinence de ces représentations dépend notamment du processus de rencontre et de réalisation dans lequel il s'inscrit. En d'autres mots, la BD transculturelle devrait impérativement s'appuyer sur un rigoureux travail de documentation et une authentique rencontre immersive prévoyant, d'une part, la définition d'une positionnalité claire et assumée et, d'autre part, l'établissement d'authentiques relations de confiance avec les principaux intéressés, soit les sujets représentés eux-mêmes. De nombreuses chercheuses et de nombreux chercheurs se sont d'ailleurs intéressés à la vocation transculturelle de bandes dessinées visant à favoriser la rencontre avec l'altérité afin de contrer les effets pernicieux d'une représentation stéréotypée véhiculée notamment par les médias de masse ou le système d'éducation (Campbell-Galman, 2009; Boukala, 2010; Bailey Jones, 2015) :

En effet, la bande dessinée peut être envisagée par la capacité de déplacement et d'agissement qu'elle exerce sur l'auteur et sur les lecteurs en leur permettant de partager et d'éprouver des mondes possibles : une capacité à devenir autre. Elle s'initie par une insertion subjective dans un monde et s'accompagne – dans le meilleur des cas – d'une sortie altérée de celui-ci (Boukala, 2015-2016 : 2).

Utilisée dans un cadre universitaire, la mobilisation de connaissances transculturelles se trouve alors maximisée par la grande accessibilité du support graphique, ce qui permet de favoriser le potentiel transformateur de la recherche au sein de la société (*Ibid.*; Boukala, 2010). Si la dimension participative du neuvième art évoquée par Mouloud Boukala, anthropologue et professeur en communication à l'Université du Québec à Montréal, s'explique, selon plusieurs

18 Bien que Joe Sacco soit Américain d'origine maltaise, *Payer la terre* (2020) est le récit d'une rencontre avec les réalités du peuple Dene des Territoires du Nord-Ouest et a été d'abord éditée par la maison d'édition française XXI.

19 Guy Delisle est un bédéiste et animateur d'origine québécoise qui vit maintenant en France. Il est notamment connu pour l'illustration de ses expériences d'expatrié contractuel dans plusieurs aires culturelles telles que *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) et *Chroniques de Jérusalem* (2011). Son album *Chronique de jeunesse* (2021), qui s'intéresse à l'expérience de jeunesse de l'auteur dans les usines de pâtes et papier québécoises, pourrait s'inscrire comme une autographie de la découverte.

théoriciens de la BD, par la dimension séquentielle, elliptique, voire intericonique de la bande dessinée (McCloud, 1993; Groensteen, 2007; Sousanis, 2015), elle n'est néanmoins pas sans rappeler la tension ambiguïté-clarté interprétative associée à la recherche-crédation à l'intérieur du modèle d'Eisner (2008). Il est alors à penser que le potentiel dialogique de la bande dessinée pourrait être perçu comme un enjeu représentationnel au sein de la recherche qualitative. En revanche, il semble important de rappeler que les textes analytiques et argumentatifs sont également construits à partir des choix méthodologiques et interprétatifs du chercheur ou de la chercheuse, et sont donc en soi aussi porteurs de partialité, d'exclusions sélectives, d'omissions volontaires et de déductions fragmentaires (*Ibid.*). Ces fragments représentationnels seront, par la suite, traduits en mots, puis soumis à la subjectivité et aux biais interprétatifs du lectorat en vue de la construction d'un tout nouveau récit. On conviendra ici que la question de la subjectivité inhérente au chercheur ou à la chercheuse, tout comme la remise en question du monopole du texte argumentatif en tant qu'unique vecteur représentationnel en recherche qualitative, n'a rien de nouveau. Il a notamment été largement discuté et débattu à l'intérieur des courants postmodernes et critiques explorés plus tôt (Said, 1978; Clifford et Marcus, 1986; Marcus et Fischer, 1986; Smith 1999). Si l'adoption de postures (auto-)réflexives s'est alors présentée comme une alternative au discours omniscient pour l'atteinte d'une meilleure transparence, et donc, d'une meilleure rigueur analytique, il semble que l'empreinte personnalisée inhérente au dessin présente néanmoins l'avantage d'ancrer la partialité dans une franche réflexivité, capable de défier la prétention d'objectivité associée à certaines postures positivistes (Said, 2001; Sacco dans Wilson and Jaycote, 2012; Mak, 2012; Boukala, 2015-2016).

Dans un article précédent (Dufour, 2016), j'ai d'ailleurs tenté de faire la démonstration que la BD *Palestine* (Sacco, 2001) pouvait être envisagée comme une ethnographie critique, entrant en résonance avec la notion de la conscience du soi mise de l'avant par Edward Said (1978) que Sacco cite d'ailleurs abondamment dans son œuvre, et qui signe la préface de son premier BD reportage (Said, 2001). L'approche hautement réflexive du géant Sacco a eu d'ailleurs une incidence marquée sur ma manière de concevoir la BD documentaire. Elle m'a permis de comprendre que le recours à un protagoniste culturellement familier à l'intérieur d'une approche ouvertement réflexive et relationnelle facilitait la rencontre avec l'altérité (*Ibid.*). À l'intérieur des terrains de rencontre de Sacco, qu'il s'agisse des territoires occupés de Palestine (2001), de la Bosnie (2000; 2009), des États-Unis et la réserve Lakota de Pine Ridge (Hedges et Sacco, 2012) ou du Canada (2016; 2020), la figure omniprésente de Sacco agit inévitablement à titre de médiatrice culturelle pour l'abord d'expériences collectives, ethnographiques ou ethnohistoriques des populations rencontrées. Les méthodes réflexives, voire autographiques et dialogiques du bédéiste américain permettent à la fois de camper sa posture, de légitimer sa voix et d'esquiver certains écueils associés à l'appropriation de mémoires culturelles. Conjugué à la première personne, il présente une posture critique qui n'est pas sans rappeler les questionnements réflexifs et représentationnels d'Art Spiegelman dans son célèbre album *Maus* (1986) et que Rosemary Hathaway, professeure émérite de la West Virginia University, propose d'ailleurs de lire comme « une ethnographie postmoderne » (2011). Le corpus de Joe Sacco s'intéresse, lui aussi, autant à la posture de la population observée qu'à celle de l'observateur lui-même (Dufour, 2016).

Ce procédé narratif, propice à l'identification spontanée, s'apparente également à celui mobilisé par le prolifique auteur cri des marais, David Alexander Robertson, au sein

de plusieurs de ses bandes dessinées telles que *7 Generations: A Plan Cree Saga*, *Sugar Falls: A Residential School Story*, *Betty: The Helen Betty Osborne Story*, *Tales from Big Spirit* (Robertson et Henderson, 2012a; 2012b; 2015; Robertson *et al.*, 2014-2016)<sup>20</sup>. En effet, à l'intérieur de chacune des œuvres citées, Robertson mobilise un ou une protagoniste passible d'identification par le public ciblé (du même groupe d'âge ou du même groupe culturel), dans le but de faciliter la rencontre au sein du *storytelling* relatant expériences historiques et contemporaines des Premières Nations. Il est également à noter qu'un nombre important de bandes dessinées (auto)graphiques produites du côté des auteurs des Premières Nations du Canada visent également la transmission d'expériences collectives directes ou indirectes, tout en ouvrant sur ce qui pourrait être perçu comme la dimension communautaire et collective du mouvement des autographies de la découverte discuté plus tôt. C'est donc dire que plusieurs de ces bandes dessinées mobilisent le vecteur individuel (fictif, romancé ou non) pour se réapproprier et communiquer des expériences collectives et communautaires partagées, qu'il s'agisse d'événements traumatiques, de savoirs expérientiels ou d'histoires culturelles. En plus du corpus de David Alexander Robertson, nous pourrions également appuyer cette analyse par la citation de la version bonifiée, éditée et traduite de *The 500 Years of Resistance Comic Book* (Hill, 2010), *500 ans de résistance autochtone* (Hill, 2023) de l'auteur Kwakwaka'wakw Gord Hill, de la BD *Odibi : voyage dans l'histoire anicinabe de Lac Simon* du Groupe Miaji (2022) et des bandes dessinées multilingues de l'Institut de développement durable des Premières Nations Québec-Labrador (IDDPQL, 2019-2024)<sup>21</sup>. Si l'expérience cathartique associée aux autographies de la découverte est d'abord orientée vers l'auteur ou l'auteure (ou, par identification, au groupe familial ou culturel directement concerné par les bandes dessinées), il n'en reste pas moins que le lectorat sera aussi appelé à examiner sa propre posture à travers un processus d'identification et de différenciation. Comme l'expliquent à leur tour Nicola I. Campbell, autrice nê?kepmx, syilx et métisse et la professeure Margaret Kovach, ce potentiel d'identification empathique permet d'envisager le partage de mémoires (sous toutes ses formes) comme vecteur de transformation et de guérison individuelle et collective :

*As a student, my family, my children and our future generations have been my greatest sources of inspiration. I wanted to contribute somehow to the healing of our communities. As an author of children's books, I can help awaken the hearts and minds of children with the knowledge that as parents, our children are our greatest teachers.* (Campbell, 2015)

*Narratives give space for transformative possibilities in teaching and learning, and story is implied in research discoveries. This includes quantitative research where we know, that behind every statistic there is a story. Story is a powerful communicative event. It is the sharing of story, the witnessing of story, and the learning from story that the Indigenous Elders know hold the potential for shifts in consciousness. This is a transformative shift that first happens in a performative testimonial space that is viscerally known in the relationships that embrace story. For me, as a critical educator, this is where social justice starts. Story is how we will decolonize teaching and research. Story is how we will decolonize the academy...* (Kovach, 2018 : 50)

20 Plusieurs de ces BD sont maintenant disponibles en version française.

21 Cette série constitue à ce jour la seule série de bandes dessinées créées au Québec par, pour et avec les Premières Nations et disponibles en différentes langues autochtones.

Ce dispositif peut également être associé à la démarche graphique de la docteure métisse (du Traité n° 6 en Alberta) Patti LaBoucane-Benson citée en introduction. Bien que la trame narrative et les personnages de ses bandes dessinées de *The Outside Circle: A Graphic Novel* (LaBoucane-Benson et Mellings, 2015) relèvent de la fiction, ils sont néanmoins porteurs de mémoires individuelles et collectives documentées dans un processus hybride se situant entre l'autographie et la rencontre. Mais comment cette rencontre s'est-elle articulée à l'intérieur de ma propre expérience autographique ?

### **Le bricolage méthodologique du projet doctoral *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna***

Afin d'incarner les prémisses argumentatives, méthodologiques et théoriques avancées jusqu'ici, je propose, en terminant, un bref retour analytique sur le processus de recherche-(co)création doctorale de la BD *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* (Dufour, 2021a) articulé autour d'une ethnographie des relations autochtones et allochtones. Si plusieurs des analyses synthèses présentées ont été réalisées à l'occasion de la rédaction du manuscrit accompagnant la version doctorale de la bande dessinée, il importe de rappeler que les savoirs réflexifs et relationnels déployés au cours du processus de (co)création avec plus d'une cinquantaine de contributeurs et contributrices autochtones et allochtones, tout comme par le lectorat de ladite BD, doivent être vus comme le véritable cœur argumentatif de ce projet. En d'autres mots, bien que j'aie tenté ici de résumer le processus de création, les questionnements et les pistes de réponse qui en ont résulté, ce n'est qu'à travers l'expérience de la pratique en soi que peut véritablement s'incarner la pertinence méthodologique et épistémologique d'un projet de recherche-création. Le processus inductif et intuitif employé dans le cadre des cinq années sur lesquelles s'est échelonnée la réalisation du projet, a grandement différé de celui proposé pour l'accompagnement d'autres projets BD que j'ai eu le plaisir de réaliser simultanément ou a posteriori, pour ne citer que la série BD de l'IDDNPQL (2019-2024)<sup>22</sup> et les albums *Odibi* (Groupe Miaji, 2022) ou *Quand les élèves se révoltaient* (Dupuis-Déri et Dufour, 2025). Il va sans dire que les méthodes de travail doivent nécessairement être adaptées aux contextes, aux objectifs et aux particularités de chaque projet. Le processus de ma propre expérience de collaboration s'est généralement inscrit dans un modèle de production représentant grosso modo cinq ou six étapes communicantes (voir tableau 1)<sup>23</sup> :

22 Bien que cette série de BD ne s'inscrive pas au sein de la recherche académique, mais plutôt dans une approche s'apparentant à la BD documentaire, elle a néanmoins été conduite par une approche de terrain et un rigoureux travail de recherche pour sa transposition en BD.

23 Ces étapes excluent le travail réalisé par la suite avec une éventuelle maison d'édition.

**Tableau 1 :**  
**Étapes de travail**

	<b>Autres projets BD de vulgarisation graphique</b>	<b>Projet doctoral</b> <i>Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna</i>	
Étapes de travail	1. Recherche qualitative	1. Exploration stylistique et conceptualisation graphique 2. Travail d'écriture réflexive	
	2. Coécriture d'un scénario de travail	3. Recherche archivistique et illustration du matériel	
	2. Découpage en scénarimage	4. Écriture d'une ébauche de scénario de travail	
	3. Illustration	5. Création de différents scénarimages de travail	
	4. Validation des participants et des participantes	6. Production de la maquette de travail	
	5. Actualisation		7. Sollicitation des contributrices et contributeurs, partage de la maquette de travail, entrevues semi-dirigées, sélection des citations et représentations visuelles
			8. Validation des représentations et des citations des contributrices et contributeurs et ajustements au besoin
			9. Intégration graduelle de nouvelles contributions
			10. Analyse de l'objet graphique par l'artiste-chercheuse et les personnes contributrices
			11. Actualisation

Ces étapes sont aussi représentatives de la manière dont j'ai d'abord amorcé le travail de création dans le cadre de mon projet doctoral, puisque celui-ci avait été initialement conçu de manière à vulgariser mes résultats de recherche sur la sécurisation culturelle et l'histoire de la réappropriation des instances éducatives par les Premières Nations (voir Dufour, 2017). Or, à un stade assez précoce du projet, la volonté de développer un outil réflexif, relationnel et conversationnel pour aborder la question de la sécurisation culturelle s'est avérée centrale à ma démarche. Il m'a alors fallu tenter de réinventer mon processus méthodologique, de manière à positionner la cocréation de la bande dessinée en tant que moteur de production de nouveaux savoirs relationnels. Il va sans dire que le bricolage méthodologique expérimentale, inductive et intuitive, tout comme son étalonnage temporel sur presque cinq années, ont eu l'effet de multiplier, voire de complexifier les étapes de réalisation (voir colonne 2). L'éclatement de la méthode au profit de l'adoption d'une construction méthodologique caractérisée par de nombreuses allées et venues entre chacune des étapes a néanmoins permis d'ouvrir sur l'exploration d'une tout autre dimension réflexive et relationnelle, donnant lieu à de nouveaux questionnements, à mi-chemin entre l'autographie de la découverte et la rencontre transculturelle. La vulnérabilité méthodologique ainsi encourue a permis de propulser l'expérimentation inductive et créative dans un décloisonnement disciplinaire qui

est à l'origine de l'une des plus grandes valeurs contributives du projet. Pour reprendre l'artiste-chercheuse Loveless (2015) citée plus tôt, les différentes méthodes de recherche-crédation qui ont été bricolées en cours de processus ont permis d'ouvrir sur différentes pistes de recherche et, ultimement, d'approfondir l'analyse et la représentation de la question relationnelle. Il est à rappeler que les méthodologies de recherche-crédation et autochtones n'entrevoyent pas tellement la production de réponses argumentatives, mais plutôt la proposition de réflexions qualitatives résultant d'un processus. Ce projet de recherche-crédation s'inscrit simultanément dans les quatre catégories de recherche-crédation identifiées par Chapman et Sawchuk (2012; 2015), soit la représentation créative des résultats de recherche, la recherche pour la création, la recherche par la création et, surtout, la création en tant que recherche.

Au cours des entrevues consultatives avec les contributeurs et contributrices autochtones, certaines personnes ont comparé leur expérience de lecture de la maquette de travail *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* à celle d'un scénarimage (ou storyboard) filmique auquel serait convié des brides de leur propre mémoire. Ce processus de résonance semble appuyer le postulat théorique voulant que la bande dessinée constitue un support à la fois didactique et participatif (Groensteen, 2007; Mak, 2012; McCloud, 1993; Sousanis, 2015). À son tour, la documentation de certaines de ces données expérientielles et leur mise en dialogue au sein du récit polyphonique a permis d'activer un modèle de triangulation épistémologique entre l'artiste-chercheuse, les personnes contributrices et le lectorat. L'inclusion a posteriori du dessin au cœur de mes recherches portant sur l'éducation pour, par, au sujet et avec les peuples autochtones, m'a permis de déployer (*unfolding* – Sousanis, 2015), d'incarner (*embody*) et de réorganiser de nouvelles dimensions relationnelles non négligeables pour traiter de la sécurisation culturelle en contextes autochtones. Ces nouveaux savoirs ont d'abord émergé de l'observation et de l'illustration, puis de l'intégration de dimensions réflexive et relationnelle associées à l'introspection, à la positionnalité, à l'intersubjectivité, à la vulnérabilité et à l'inconfort : « *Through its multiplicity of approaches for constituting experience, this form can provide an elevated perspective from which to illuminate the traps of our own making and offers a mean to step out from this vantage point outside the boundaries of a single mode* » (*Ibid.* : 66-67). D'une certaine façon, l'expérience de création a permis d'étendre « la palette d'outils » disponibles pour conceptualiser mes expériences personnelles et professionnelles, qui ont, à leur tour, été revisitées par celles des contributrices et éventuellement, recodifiées par le lectorat.

## Conclusion

Si l'objectif initial du projet *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* s'est d'abord inscrit dans un processus de vulgarisation graphique (ou de représentation créative des résultats) de mes recherches de maîtrise sur la sécurisation culturelle, il est vite apparu en cours de création que la question de la positionnalité, voire du renversement depuis la perspective transculturelle vers une approche autographique, s'avérerait une étape indispensable afin de positionner ma posture, mes biais et mon analyse. Ainsi, il n'était plus tellement question de faciliter la diffusion de mes résultats de recherche, mais plutôt d'ouvrir un dialogue avec les contributeurs et contributrices à partir de nos propres savoirs expérientiels respectifs et de produire ainsi de nouvelles données d'analyse sur les relations entre les populations autochtones et allochtones

à l'intérieur des différents systèmes étatiques du Québec (tels l'éducation, la politique, les médias). L'inclusion de la dimension graphique à l'intérieur du projet *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* a permis d'explorer la production de connaissances à partir de différentes formules de recherche-création transposables aux *comics-based research*. Ainsi, quelque part entre l'ethnographie dessinée (Ramos, 2004), la sociologie dessinée (Mazé et Nocerino, 2017), le dessin-entretien (Lavoie et Joncas, 2015), l'autoethnographie (Ellis et Bochner, 2016) et le récit d'album de famille (Kuhn, 2002), la création des bandes dessinées autographiques et transculturelles peut s'illustrer à son tour comme un outil de rencontre, de (ré)conciliation des perspectives, de dialogue et de production de nouvelles connaissances introspectives et relationnelles, voire sur la construction d'un éventuel « nous inclusif » (*tshinanu, kina8it, kiona*, etc.).

La contribution du projet aux disciplines qu'il mobilise, principalement l'éducation par les arts et l'anthropologie, se traduit probablement par un rapprochement méthodologique, épistémologique et relationnel entre la recherche-création, les *comics-based research* et les méthodologies autochtones. La mise en dialogue du *storytelling* illustré (BD) avec la littérature ethnographique et argumentative à l'intérieur de son document analyse a permis de « déployer » une troisième dimension propre aux *comics-based research*, soit celle de l'incarnation des réalités étudiées. Tel que je l'ai mentionné à plusieurs reprises, il convient ainsi d'approcher la bande dessinée *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* comme le principal vecteur épistémologique du projet.

En somme, l'expérience méthodologique du projet appuie les postulats théoriques de Tabachnick (2011), de Chaney (2011) et de Sousanis (2015), selon lesquels le dessin favorise la conversation avec sa propre intériorité, tout en favorisant la création de nouvelles structures cognitives (*Ibid.*), expérientielles et même relationnelles. Ces structures ont par la suite été mobilisées à travers l'assemblage d'un système visuel de référents inscrit dans un processus analytique pouvant satisfaire la quête de sens individuelle, collective et même systémique. En ce sens, la recherche-création doctorale *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna* (et sa version éditée « *C'est le Québec qui est né dans mon pays!* » : *carnet de rencontres, d'Ani Kuni à Kiuna*) se présentent à la fois comme un outil réflexif et conversationnel de préparation à la rencontre, mais également comme une incarnation des nombreuses possibilités offertes par l'inclusion de la BD, au cœur de la recherche qualitative. C'est d'ailleurs portée par un profond enthousiasme méthodologique que je poursuis, depuis mai 2024, mon exploration de la méthode, à travers la cocréation d'une nouvelle BD qui interroge, cette fois-ci, la relation au non humain et à la forêt.

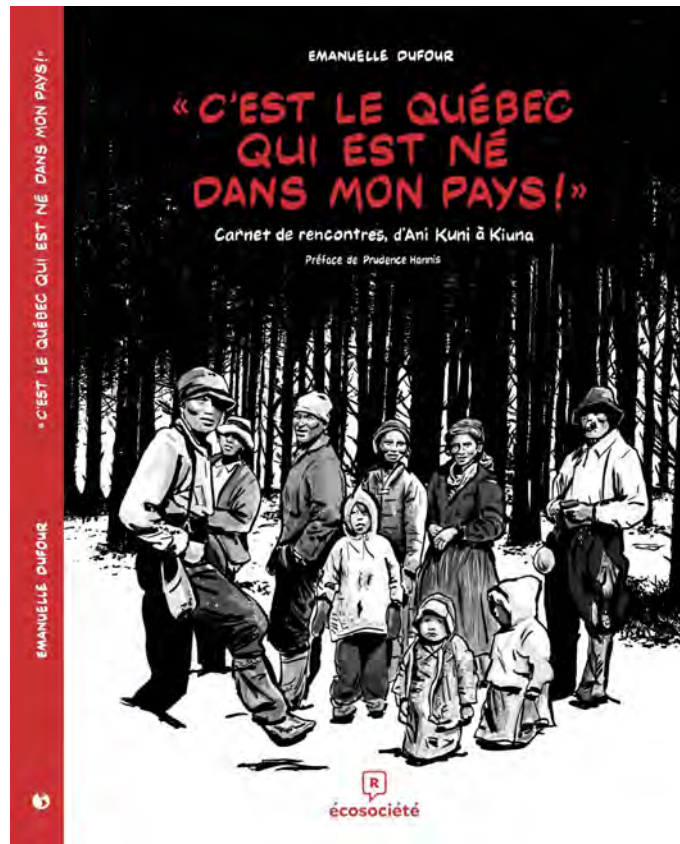


FIGURE 1 – Couverture de « *C'est le Québec qui est né dans mon pays!* » : carnet de rencontres, d'Ani Kuni à Kiuna d'Emanuelle Dufour.

### Bibliographie

- ABBOT, Edwin A. (1884). *Flatland: A Romance in Many Dimensions*, Londres, Seeley and Co.
- AMIRAUX, Valérie (2015). *Salomé et les hommes en noir*, Montréal, Bayard Canada.
- AUBERT, Nicole, et Claudine HAROCHE (dir.) (2011). *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister?*, Paris, Éditions Ères.
- B., David. (1996). *L'Ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association.
- BAILEY JONES, Rachel (2015). *(Re)thinking Orientalism: Using Graphic Narratives to Teach Critical Visual Literacy*, New York, Peter Lang.
- BARONE, Tom (2001). *Touching Eternity: The Enduring Outcomes of Teaching*, New York, Teachers College Press.

- BARONE, Tom (2008). « How arts-based research can change minds », dans Melisa Cahnmann et Richard Siegesmund (dir.), *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, New York, Routledge, p. 28-49.
- BARONE, Tom, et Elliot EISNER (1997). « Art-based educational research », dans Richard M. Jaeger (dir.), *Complementary Methods for Research in Education*, Washington, American Educational Research Association, p. 72-116.
- BEHAR, Ruth (1997). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press.
- BENEDICT, Ruth (1934). *Patterns of Culture*, Boston, Houghton Mifflin Co.
- BÉRUBÉ, Jean-Sébastien (2021). *Vers la tempête*, Paris, Futuropolis.
- BOUKALA, Mouloud (2010). « Autoreprésentation et hétérostigmatisation en bandes dessinées : La vie de Pahé de Bitam à Panam », *Ethnologies*, vol. 31, n° 2, p. 219-239.
- BOUKALA, Mouloud (2015-2016). « Le dessin ou la vie : parcours d'un deuil dans la bande dessinée Catharsis (Luz, 2015) », *Frontières*, vol. 27, n°s 1-2, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1037084ar>] (consulté le 7 juillet 2025).
- BOUKALA, Mouloud, et Emanuelle DUFOUR (2017). « Marine au Québec », sur le site *Dessinons les élections. Un blogue dessiné sur les élections présidentielles françaises de 2017*, [[http://www.emanuelledufour.com/uploads/1/1/0/8/110898763/marine\\_au\\_quebec\\_\\_1\\_.pdf](http://www.emanuelledufour.com/uploads/1/1/0/8/110898763/marine_au_quebec__1_.pdf)] (consulté le 2 mars 2025).
- BOUSQUET, Marie-Pierre, Sébastien BRODEUR-GIRARD et Emmanuelle DUFOUR (2017). « Ils en ont parlé... », *Acfas Magazine*, 18 avril, [En ligne], [<https://www.acfas.ca/publications/magazine/2017/04/dessinons-elections-sciences-sociales-bd>] (consulté le 2 mars 2025).
- CAHNMANN-TAYLOR, Melisa, et Richard SIEGESMUND (dir.) (2008a). *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, New York, Routledge.
- CAHNMANN-TAYLOR, Melisa, et Richard SIEGESMUND (2008b). « The Tensions of Art-Based Research in Education Reconsidered: The Promise for Practice », dans Melisa Cahnmann et Richard Siegesmund (dir.), *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, New York, Routledge, p. 231-245.
- CAMPBELL, Nicola I. (2015). « Nicola. I. Campbell Author », [En ligne], [<http://nicolacampbellauthor.blogspot.com>] (consulté le 10 juillet 2025).
- CAMPBELL-GALMAN, Sally A. C. (2009). « The Truthful Messenger: Visual Methods and Representation in Qualitative Research in Education », *Qualitative Research*, vol. 9, n° 2, p. 197-217.

- CANADA. CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES (2020). « Définitions », sur le site *Conseil de recherches en sciences humaines*, [https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-fra.aspx] (consulté le 2 mars 2025).
- CASTERMAN, (2020). « Sociorama », sur le site *Casterman*, [En ligne], [https://www.casterman.com/Bande-dessinee/Collections-series/sociorama] (consulté le 10 juillet 2025).
- CHANEY, Michael A. (dir.) (2011). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press.
- CHAPMAN, Owen, et Kim SAWCHUK (2012). « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n° 1, p. 5-26.
- CHAPMAN, Owen, et Kim SAWCHUK (2015). « Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments », *RACAR : Revue d’art canadienne = Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, p. 49-52.
- CHASE, Susan. (2005). « Narrative Inquiry: Multiple Lenses, Approaches, Voices », dans *The Sage Handbook of Qualitative Research*, vol. 3, Thousand Oaks, Sage Publications, p. 651-679.
- CLIFFORD, James, et George E. MARCUS (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
- CONNELLY, F. Michael, et D. Jean CLANDININ (1990). « Stories of Experience and Narrative Inquiry », *Educational Researcher*, vol. 19, n° 5 (juin-juillet), p. 2-14.
- DELISLE, Guy (2000). *Shenzhen*, Paris, L’Association.
- DELISLE, Guy (2003). *Pyongyang*, Paris, L’Association.
- DELISLE, Guy (2007). *Chroniques birmanes*, Paris, Éditions Delcourt.
- DELISLE, Guy (2011). *Chronique de Jérusalem*, Paris, Éditions Delcourt.
- DELISLE, Guy (2021). *Chronique de jeunesse*, Paris, Éditions Delcourt.
- DRAWSON, Alexandra S., Elaine TOOMBS et Christopher J. MUSHQUASH (2017). « Indigenous Research Methods: A Systematic Review », *International Indigenous Policy Journal*, vol. 8, n° 2 (avril), p. 1-25.
- DUFOUR, Emanuelle (2015). « “Une école où tu réapprends à être fier de ce que tu es...” : l’Institution Kiuna et le programme Sciences humaines – Premières Nations », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 45, nos 2-3, p. 163-176.
- DUFOUR, Emanuelle (2016). « Étranger de l’intérieur, étranger d’ailleurs : les mémoires graphiques de Spiegelman et de Sacco », *Altérité : revue d’anthropologie du quotidien*, vol. 9, n° 1, p. 56-82.

- DUFOUR, Emanuelle (2017). « Une histoire à raconter : « ... une école faite pour nous autres... », *Les cahiers du CIÉRA*, n° 15, [En ligne], [<https://ciera-recherches.ca/publications/publications-des-membres/73/>] (consulté le 10 juillet 2025).
- DUFOUR, Emanuelle (2021a). *Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna. Les mémoires graphiques en tant qu'outils de rencontre réflexive et conversationnelle avec les réalités autochtones et allochtones du Québec*, thèse de doctorat (éducation artistique), Montréal, Université Concordia.
- DUFOUR, Emanuelle (2021b). « *C'est le Québec qui est né dans mon pays!* » : carnet de rencontres, *d'Ani Kuni à Kiuna*, Montréal, Éditions Écosociété.
- DUFOUR, Emanuelle (2023). « Des histoires à raconter : d'Ani Kuni à Kiuna : une BD doctorale comme outil de préparation à la rencontre entre les populations autochtones et allochtones du Québec », *American Review of Canadian Studies*, vol. 53, n° 3, p. 377-405.
- DUFOUR, Emanuelle (2025). « *Québec Was Born in My Country!* » : *A Diary of Encounters between Indigenous and Québécois Peoples*, traduit du français par Sarah Henzi, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- DUFOUR, Emanuelle, et Dahlia NAMIAN (2025). « La recherche-création comme outil de rencontre », dans Isabelle Perreault et Dahlia Namian (dir.), *Fragments d'images : entre histoire(s), arts et sociétés*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- DUPUIS-DÉRI, Francis, et Emanuelle DUFOUR (2025). *Quand les élèves se révoltaient : manuel d'histoire avant l'Effondrement*, Montréal, Éditions Écosociété.
- EID, Jean-Paul (2021). *Le petit astronaute*, Montréal, La Pastèque.
- EISNER, Elliot (2002). *The Arts and the Creation of Mind*, New Haven, Yale University Press.
- EISNER, Elliot (2008). « Persistent Tensions in Arts-Based Research », dans Melisa Cahnmann-Taylor et Richard Siegesmund (dir.), *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*, New York, Routledge, p. 16-27.
- ELLIS, Carolyn, Tony E. ADAMS et Arthur P. BOCHNER (2011). « Autoethnography: An Overview », *Forum Qualitative Sozialforschung = Forum: Qualitative Social Research*, vol. 12, n° 1, [En ligne], [<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>] (consulté le 7 juillet 2025).
- ELLIS, Carolyn, et Arthur P. BOCHNER (2016). *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, New York, Routledge.
- FISHER, Caitlin (2015). « Mentoring Research-Creation: Secrets, Strategies, and Beautiful Failures », *RACAR : Revue d'art canadienne = Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, p. 46-49.

- FORTIN, Sylvie (2006). « Apports possibles de l'ethnographie et l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 97-110.
- GADAMER, Hans-Georg (1996). *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- GARDNER, Jared (2008). « Autography's Biography, 1972–2007 », *Biography*, vol. 31, n° 1 (hiver), p. 1-26.
- GLORIS BARDIAUX-VAÏENTE, Marie, et Nicolas LABARRE (2019). « La bande dessinée, langage pour la recherche (dossier) », *Essais : revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors-série, p. 7-20.
- GOSSELIN, Pierre (2006). « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, p. 21-32.
- GROENSTEEN, Thierry (2007). *The System of Comics*, Jackson, University Press of Mississippi.
- GROUPE MIAJI (2022). *Odibi : voyage dans l'histoire anicinabe de Lac Simon*, Wendake, Éditions Hannenorak.
- HATHAWAY, Rosemary (2011). « Reading Art Spiegelman's Maus as Postmodern Ethnography », *Journal of Folklore Research*, vol. 48, no 3 (septembre-décembre), p. 249-267.
- HEDGES, Chris, et Joe SACCO (2012). *Days of Destruction, Days of Revolt*, New Delhi (Inde), Navayana Publishing.
- HILL, Gord (2010). *The 500 Years of Resistance Comic Book*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- HILL, Gord (2023). *500 ans de résistance autochtone*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- HOWARTH, William L. (1974). « Some Principles of Autobiography », *New Literary History*, vol. 5, n° 2 (hiver), p. 363-381.
- INSTITUT DE DÉVELOPPEMENT DURABLE DES PREMIÈRES NATIONS DU QUÉBEC ET DU LABRADOR [IDDPNQL] (2019-2024). Série BD *Wendake*, [En ligne], [<https://iddpnql.ca/livres/>] (consulté le 10 juillet 2025).
- KOVACH, Margaret (2010). « Conversational Method in Indigenous Research », *First Peoples Child & Family Review*, vol. 5, n° 1, p. 40-48.
- KOVACH, Margaret (2018). « A Story in the Telling », *LEARNing Landscapes Journal*, vol. 11, n° 2 (printemps), p. 49-54.
- KUHN, Annette (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Montréal, Verso.

- KUTTNER, Paul J., Nick SOUSANIS et Marcus B. WEAVER-HIGHTOWER (2017). « How to Draw Comics the Scholarly Way: Creating Comics-Based Research in the Academy », dans Patricia Leavy (dir.), *Handbook of Arts-Based Research*, New York, Guilford Publications.
- LABOUCANE-BENSON, Patti, et Kelly MELLINGS (2015). *The Outside Circle: A Graphic Novel*, Toronto, House of Anansi Press.
- LAKOFF, George, et Mark JOHNSON (1980). *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAVERGNE, Caroline (2022). *Le film de Sarah*, Montréal, Nouvelle adresse.
- LAVOIE, Constance, et Jo-Anni JONCAS (2015). « Le dessin-entretien : un outil de collecte de données innovateur et approprié auprès des communautés culturelles et linguistiques minoritaires », *Recherches qualitatives*, vol. 34, n° 1 (printemps), p. 97-121.
- LIAMPUTTONG, Liam, et Jean RUMBOLD (2008). *Knowing Differently: Arts-Based and Collaborative Research Methods*, New York, Nova Science Publishers.
- LINCOLN, Yvonna S., et Egon G. GUBA (1985). *Naturalistic Inquiry*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- LOVELESS, Nathalie S. (2015). « Towards a Manifesto on Research-Creation », *RACAR : Revue d'art canadienne = Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, p. 52-54.
- LOWRY, Glen (2015). « Props to Bad Artists: On Research-Creation and a Cultural Politics of University-Based Art », *RACAR : Revue d'art canadienne = Canadian Art Review*, vol. 40, n° 1, p. 42-46.
- MACDONALD, Isabel (2018). *Picturing Aid in Haiti: Reflections on the Making of a Work of Graphic Reportage*, thèse de doctorat (communication), Montréal, Université Concordia.
- MAK, Joël (2012). « Histoire culturelle et bande dessinée : pistes méthodologiques et propositions pédagogiques pour questionner la BD en tant que document historique », dans Nicolas Rouvière (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble (ELLUG), p. 257-280.
- MARCUS, George E., et Michael M. J. FISCHER (1986). *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, University of Chicago Press.
- MAZÉ, Léa, et Pierre NOCÉRINO (2017). « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », *ethnographiques.org*, n° 35 (décembre), [En ligne], [[https://www.ethnographiques.org/2017/Maze\\_Nocerino](https://www.ethnographiques.org/2017/Maze_Nocerino)] (consulté le 7 juillet 2025).
- MCCLLOUD, Scott (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, HarperCollins.

- McGLOTHLIN, Erin (2011). « Art Spiegelman and Autobiographical Re-Vision », dans Michael A. Chaney (dir.), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 45-50.
- NOCÉRINO, Pierre (2023). « Dessiner les sciences sociales : esquisse d'analyse sociologique de l'écriture comme pratique professionnelle », *Socio-logos*, n° 18, [En ligne], [[https://journals.openedition.org/socio-logos/6226?fbclid=IwAR3EJBbok4zDOd5s5BHTb4caOJLfVUZ6r00uG325K71W7\\_bgcm145-jzU](https://journals.openedition.org/socio-logos/6226?fbclid=IwAR3EJBbok4zDOd5s5BHTb4caOJLfVUZ6r00uG325K71W7_bgcm145-jzU)] (consulté le 7 juillet 2025).
- NOUVÈNE, Fabien (2020). « Premier docteur en bande dessinée au monde », *Charente libre*, 18 juillet, p. 13.
- O'DONOGHUE, Dónal. 2009. « Are We Asking the Wrong Questions in Arts-Based Research? », *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, vol. 4, n° 50, p. 352-368.
- PERREAULT, Isabelle, et al. (2020). *Vous avez détruit la beauté du monde : le suicide scénarisé au Québec depuis 1763*, Québec, Moëlle Graphik.
- PIIRTO, Jane (2002). « The Question of Quality and Qualifications: Writing Inferior Poems as Qualitative Research », *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 15, n° 4 (juillet), p. 431-445.
- PM, Martin (2020). *Portfolio sur le site Martin PM – Illustration et bande dessinée*, [En ligne], [<http://www.martinpm.info>] (consulté le 7 juillet 2025).
- RABAGLIATI, Michel (2019). *Paul à la maison*, Montréal, La Pastèque.
- RAMOS, Manuel João (2004). « Drawing the Lines: The Limitations of Intercultural Ekphrasis », dans Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti et Sarah Pink (dir.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, Londres, Routledge, p. 135-155.
- RANNOU, Maël (2022). « Depuis la table à dessin : transmettre la science du côté des auteurs », *Alternative francophone*, vol. 3, n° 1, p. 7-22, [En ligne], [<https://doi.org/10.29173/af29445>] (consulté le 7 juillet 2025).
- RIESSMAN, Catherine Kohler (2007). *Narrative Methods for the Human Sciences*, Los Angeles, Sage Publications.
- ROBERTSON, David Alexander. (2014-2016). *Tales from Big Spirit Series*, Winnipeg HighWater Press.
- ROBERTSON, David Alexander, et Scott B. HENDERSON (2012a). *7 Generations: A Plan Cree Saga*, Winnipeg, HighWater Press.
- ROBERTSON, David Alexander, et Scott B. HENDERSON (2012b). *Sugar Falls: A Residential School Story*, Winnipeg, HighWater Press.
- ROBERTSON, David Alexander, et Scott B. HENDERSON (2015). *Betty: The Helen Betty Osborne Story*, Winnipeg, HighWater Press.

- SACCO, Joe (2000). *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, Seattle, Fantagraphics Books.
- SACCO, Joe (2001). *Palestine*, Seattle, Fantagraphics Books.
- SACCO, Joe (2009). *Footnotes in Gaza*, New York, Henry Holt and Company.
- SACCO, Joe (2016). « Canada, les terres fracturées », *XXI*, vol. 35-36 (été-automne), p. 164-197.
- SACCO, Joe (2020). *Payer la Terre : à la rencontre des premières nations des Territoires du Nord-Ouest canadien*, Paris, Futuropolis.
- SAID, Edward W. (1978). *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- SAID, Edward W. (2001). « Introduction », dans Joe Sacco, *Palestine*, Seattle, Fantagraphics Books.
- SALLÉE, Nicolas, et Alexandra DION-FORTIN (2021). *Se battre contre les murs : un sociologue en centre jeunesse*, Montréal, Atelier 10.
- SANDELOWSKI, Margarete (1991). « Telling Stories: Narrative Approaches in Qualitative Research », *Image: Journal of Nursing Scholarship*, vol. 23, n° 3 (septembre), p. 161-166.
- SMITH, Linda Tuhiwai (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous People*, Londres, Zeb Books Ltd.
- SOUSANIS, Nick (2014). *Unflattening: A Visual-Verbal Inquiry into Learning in Many Dimensions*, thèse de doctorat (éducation), New York, Université Columbia.
- SOUSANIS, Nick (2015). *Unflattening*, Cambridge, Harvard University Press.
- SOUSANIS, Nick (2016). *Le déploiement*, Arles, Actes Sud.
- SPIEGELMAN, Art (1986). *Maus I: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, New York, Pantheon Books.
- SULLIVAN, Graeme, et Min GU (2017). « The Possibilities of Research – The Promise of Practice », *Art Education*, vol. 70, n° 2, p. 49-57.
- TABACHNICK, Stephen (2011). « Autobiography as Discovery in Epileptic », dans *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, The University of Wisconsin Press, p. 10116.
- TISSERON, Serge (1975). *Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique: une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie*, thèse de doctorat (médecine), Lyon, Université Claude-Bernard, Lyon I, [En ligne], [<https://sergetisseron.com/wp-content/uploads/2018/03/histmed-asclepiades-pdf-tisseron.pdf>] (consulté le 7 juillet 2025).

- TRUCHON, Karoline (2016). « Le Digital Storytelling : pratique de visibilité et de reconnaissance, méthode et posture de recherche », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n° 1, p. 125-152.
- WHITLOCK, Gillian, et Anna POLETTI (2008). « Self-Regarding Art », *Biography*, vol. 31, n° 1 (hiver), p. v-xxiii.
- WILSON, Jeff, et Jay JAYCOT (2012). « Interview with Joe Sacco- Comic Strip », [En ligne], [<https://pccanthro112.files.wordpress.com/2012/08/saccointervi%20ew>] (consulté le 2 mars 2025).
- WITEK, Joseph (2011). « Justin Green: Autobiography Meets the Comics », dans Michael A. Chaney (dir.), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 227-230.

### Notice biobibliographique

**Emanuelle DUFOUR** est titulaire d'une maîtrise en anthropologie de l'Université de Montréal et d'un doctorat en éducation par les arts de l'Université Concordia, où elle a été honorée de la Médaille d'or du gouverneur général. Bédéciste et facilitatrice graphique, elle est également professeure régulière au Département de sciences humaines et sociales, profil autochtone et territoire à l'Université du Québec à Chicoutimi, et mène présentement un projet de recherche-(co)création relationnelle et contributive visant à rendre visible l'écologie relationnelle avec la forêt et à mobiliser des savoirs sensibles et systémiques.

## « Si j'étais un homme »... La transtextualité dans l'œuvre de Julie Doucet

Isabelle Boisclair  
Université de Sherbrooke

**Résumé :** Cet article se concentre sur le sexe, le genre et la sexualité dans l'œuvre de Julie Doucet, plus précisément sur divers phénomènes liés à ce que j'appelle la transtextualité, qui désigne les changements de sexe/genre survenant par la seule magie du texte. En effet, l'œuvre doucettienne est peuplée de personnages féminins qui perdent leurs seins, d'autres qui se voient pousser un pénis, qui deviennent parfois des hommes mais pas toujours, et de personnages masculins qui se font couper la verge ou qui se voient attribuer un sexe féminin. Cela parfois dans un contexte de violence, que le monde caricatural, grotesque et onirique de Doucet dédramatise cependant. Aussi peut-on lire ces effets transtextuels comme un commentaire sur les multiples troubles dans le genre que nos sociétés connaissent.

**Abstract:** *This article focuses on sex, gender and sexuality in Julie Doucet's work, and more specifically on various phenomena linked to transtextuality, which refers to changes in sex/gender occurring through the magic of the text alone. Doucet's work is populated by female characters who lose their breasts, others who grow penises, who sometimes but not always become men, and male characters who have their penises cut off or are given female genitalia. This is sometimes done against a backdrop of violence, but Doucet's caricatured, dreamlike world plays it down. These transtextual effects can also be read as a commentary on the multiple gender disorders our societies are experiencing.*

« Tu changes de corps et tout change. »  
Matsuura ([1993] 2002)

Que faire avec pénis quand on est une femme<sup>1</sup> ? Que faire avec un vagin quand on est un homme cis ? Depuis quelques années, le trouble jeté dans le genre conduit plusieurs auteurices à multiplier ces attributions. La bédéiste Julie Doucet s'en amuse particulièrement. L'article que je propose puise dans les productions de Doucet rassemblées dans *Maxiplotte*<sup>2</sup>, un genre de *Dirty Plotte*<sup>3</sup> remastérisé et augmenté publié en 2021, qui

1 Une femme cis, je précise.

2 « Cette anthologie de 400 pages comporte, outre la totalité des histoires issues des recueils *Ciboire de Cris!* (L'Association, 1996), *Monkey and the Living Dead* (L'Association, 1999), tous deux épuisés, et quelques récits extraits de *Changements d'adresses* (L'Association, 1998), des pages de carnet extraites de son journal intime au tournant des années 80 et 90 ainsi que des reproductions des couvertures du légendaire *Dirty Plotte*, de divers fanzines et éditions internationales. » (Site Web de L'Association : <https://www.lassociation.fr/catalogue/maxiplotte/>) Comme je citerai souvent cette œuvre, j'y référerai en indiquant simplement le sigle *M*, suivi du numéro de page.

3 *Dirty Plotte* est une série de zines par lesquels Julie Doucet est entrée en BD. « [D]'abord une série de 16 fanzines publiés de 1988 à 1990, ensuite republiés et poursuivis sous la forme d'un *comic book* en 12 numéros édités par Drawn & Quarterly de janvier 1991 à décembre 1998. » (Legendre, 2022a)

renferme des *comics* issus de ses zines aussi bien que des œuvres publiées dans divers numéros de revue. La publication de cette anthologie nous incite à revisiter un large empan de l'œuvre, puis à nous pencher sur un échantillon choisi, sous l'angle de la transtextualité<sup>4</sup>. J'appelle transtextualité le fait, pour un·e personnage, de changer de sexe/genre (Rubin<sup>5</sup>) par la simple magie du texte<sup>6</sup>. Cela ne concerne donc pas les récits mettant en scène des personnages en transition de genre. La transtextualité relève plutôt d'une espèce de réalisme magique, qui affecte strictement les changements de sexe/genre. La transtextualité est également spécifique au texte littéraire. En effet, nulle part ailleurs qu'en littérature l'assignation de sexe/genre n'apparaît-elle plus artificielle et arbitraire. Alors qu'au théâtre ou au cinéma par exemple, pèse la contrainte de recourir à des personnes sexuées et genrées pour incarner les personnages<sup>7</sup>, il n'y a aucune implication de ce type en littérature. On baptise les personnages « Paul » ou « Marie »; on écrit « il » ou « elle » et les personnages se voient ainsi genrés. Or, de la même façon, Paul peut devenir Marie par n'importe quelle justification avancée – ou pas – par le récit, sans qu'il n'y ait besoin de rationaliser, sans qu'il n'y ait besoin donc de recourir à des *binders* (camisoles de compression), des *packers* (prothèses péniennes) ou tout autre article d'assignation de genre, sans qu'il n'y ait non plus de prise d'hormones ou de chirurgies. Les personnages transtextuel·les sont donc purement imaginaires<sup>8</sup> et à cet égard, iels supportent clairement des visées défamiliarisantes à l'égard du dispositif normatif du genre.

Selon cette proposition, *Orlando* de Virginia Woolf (1928), *Orlanda* de Jaqueline Harpman (1996), *Vice-versa* de Will Self (1993) et *Self* de Yann Martel (1998) sont des œuvres présentant des personnages transtextuel·e·s<sup>9</sup>. Parfois, le devenir homme ou l'apparition du pénis est justifiée, dans l'univers du récit, par une condition intersexe; c'est le cas par exemple dans *Viande* de Claire Legendre (1999), où l'accent reste néanmoins mis sur la fantasmagorie. Dans certains cas, l'apparition d'attributs sexuels « autres » n'affecte pas le genre. Des personnages féminines peuvent se voir dotées de pénis et des personnages masculins de vagins sans que cela n'affecte leur identité de genre. Dans d'autres, l'apparition du pénis détermine le genre; la personnage jadis féminine est désormais un homme et le personnage masculin se voit transformé en femme. Dans tous les cas, il s'agit d'un jeu.

Ainsi, dans le roman dyptique *Vice versa* de Will Self (1993), une femme voit un pénis se développer entre ses jambes (« Roman bref »), et un homme se découvre pourvu d'un vagin

4 On peut également parler de trans/sex/textualité dans certains contextes, pour éviter de confondre avec la notion de transtextualité qui, chez Gérard Genette (1982) englobe diverses modalités intertextuelles, c'est-à-dire liant un texte à un autre texte.

5 La notion de « système de sexe/genre » a été conceptualisée par la théoricienne Gayle Rubin dans le but de révéler l'amalgame à l'origine de la conception dominante du « sexe », avant que la dimension du genre en soit distinguée puis détachée. Il renvoie à « un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles » (Rubin, 1998 : 14).

6 Mes premières réflexions sur cette transtextualité remontent à Boisclair, 2008.

7 On peut certainement travestir les actrices, mais le modèle réaliste dominant du mode de représentation de ces formes y recourt très rarement.

8 Je précise qu'il s'agit de « corps imaginés », car il est bien sûr des représentations « réalistes » du corps hors entre deux genres, de corps non-binaires, ou de corps trans. Il en est ainsi des récits de personnes intersexuées, du *Journal d'Herculine Barbin* jusqu'à *Middlesex* de Jeffrey Eugenides, et des romans figurant des personnes trans, autofictionnels ou non.

9 On pourrait tout aussi bien remonter à l'Antiquité (voir par exemple « Salmacis et Hermaphrodite », de même que « Cénis et Cénée » des *Métamorphoses* d'Ovide), jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, avec *Les mamelles de Tirésias* d'Apollinaire (1917).

dans le pli de son genou (« Farce »). Dans *Pénis d'orteil* de Rieko Matsuura ([1993] 2002), un pénis prend la place du gros orteil d'une jeune fille. Dans *Viande* de Legendre, un appendice pénien apparaît entre les jambes d'une femme. Que font chacune de ces personnages avec leur pénis? Chez Self, la femme finit par violer puis tuer son mari. Elle réserve le même sort au meilleur ami de ce dernier, se travestit en homme et viole un autre homme, le narrateur à qui elle vient de confier son histoire. Chez Matsuura, la personnage équipée d'un pénis au bout du pied se voit répudiée par son amoureux et trouve refuge auprès d'un pianiste aveugle qui lui fait d'emblée une fellation et l'invite à se joindre à lui et sa bande d'artistes qui présentent des *freak-shows* sexuels. Chez Legendre, le pénis apparaît après que la jeune femme, excédée que son amant se plaigne du sang menstruel, le tue, puis mord ses fesses, sa cuisse et son pénis. Plus tard dans le récit, elle viole une jeune fille<sup>10</sup>. Ce bilan partiel n'est pas très réjouissant, convenons-en; hormis chez la romancière japonaise, avoir un pénis conduit au viol. Qu'en est-il des manifestations transtextuelles chez Doucet, qui promettent d'être d'autant plus saillantes qu'elles sont illustrées? Mais que les personnages transtextuel·les soient illustré·es ou pas, je soutiens que ce procédé dédramatise aussi bien la sexualité que le sexe/genre<sup>11</sup> et que, par là, iels participent de la mise en doute de la naturalité du genre, mythe sur lequel notre imaginaire des sexes est construit et se bute – jusqu'à ce que des œuvres s'y attaquent. Je situerai d'abord Doucet pour ensuite me pencher sur les fantasmes dessinés qu'elle nous offre, aussi bien des femmes avec des pénis que des hommes qui arborent des vagins.

### Julie Doucet : une femme chez les hommes

Dans un entretien récent, Julie Doucet rapporte avoir retrouvé dans ses archives un travail universitaire qu'elle avait réalisé sur la bande dessinée (BD) des femmes dans un cours sur la littérature des femmes. Sur la couverture, un commentaire de sa professeure, nulle autre que Suzanne Lamy<sup>12</sup> : « Quand est-ce que tu te mets à la bande dessinée? ». Cette question relançait l'autrice qui avait écrit, dans son travail : « *Peut-être que je vais m'y mettre moi-même pour leur montrer, à tous ces gars* » (Brunner, 2023). Doucet avait alors 19 ans : c'était quatre ans avant qu'elle produise le premier numéro de son zine<sup>13</sup> *Dirty Plotte*, en 1988. Que voulait-elle *montrer*,

10 Ces trois œuvres sont étudiées plus en profondeur dans Boisclair, 2023.

11 J'entends « dédramatisation » au sens aristotélicien du terme. Chez Aristote, le drame naît du caractère chronologique et causal d'une intrigue : la tension naît de la temporalité inéluctable (exposition-action-dénouement). Ainsi, les formes qui tendent à la dédramatisation évitent de construire un arc dramatique destiné à faire naître la tension. En Occident, la sexualité a longtemps été pensée selon cette structure (voir le classique excitation-orgasme-plateau). Quant à l'identité sexuelle et de genre, si elle ne naît d'aucune tension provoquée par le temps qui passe, elle n'en demeure pas moins l'enjeu de débats dramatiques dans nos sociétés, dans l'autre sens du terme : « Dont la situation est grave » (Antidote).

12 Suzanne Lamy (1929-1987) est une pionnière de la critique féministe au Québec.

13 « [L]es zines sont de petits magazines produits, publiés et distribués par leurs auteurs. Ils sont [...] non professionnels, produits à petit tirage et considérés en dehors des relations marchandes. [Stephen Duncombe (2008 : 10-11)] », dans Pagé, 2015 : § 7. Pagé ajoute qu'« on associe la production de zines féministes aux jeunes femmes (de 14 à 35 ans), habituellement blanches, venant de différentes classes économiques, participant souvent à une certaine sous-culture (musicale, politique, etc.) et cherchant un espace alternatif pour s'exprimer et partager leurs analyses (Piepmieier, 2009; Zolb, 2009) » (Pagé, 2015 : § 9), ce qui correspond tout à fait au profil de Julie Doucet. Même si au début de sa carrière Doucet prenait ses distances avec l'étiquette féministe, elle la récupère volontiers aujourd'hui. Et si les zines féministes « sont emblématiques de la figure de la jeune fille qui résiste autant à l'hypersexualisation qu'à la surconsommation » (Pagé, 2015, § 35), les œuvres de Doucet en sont bel et bien.

à tous ces gars? Aujourd'hui, on est tentée de répondre qu'elle voulait leur montrer comment dessinent les femmes, voire comment les femmes dessinent les femmes et les hommes.



FIGURE 1 – Couverture de *Dirty Plotte* de Julie Doucet.

L'édition de l'anthologie *Maxiplotte* qui regroupe l'essentiel de ses bandes dessinées produites entre les années 1988 et 1999 offre l'occasion de revenir sur l'œuvre doucettienne. Une première lecture révèle la pertinence de la lire à l'aune des questions liées au sexe, au genre et à la sexualité. Les dimensions genrées et sexuelles de l'œuvre placent l'autrice dans le sillage des *comix* et de la BD *undeground* américaine dominée par les hommes dans les années 1970 et 1980. Or, il semble que sa façon de jouer avec le genre ait d'abord été difficile à appréhender : « [...] sometimes Doucet's work depicted no women whatsoever. It has been described as distinctly unladylike, downright unfeminine, and, even, at moments, antifeminist » (Moore, 2018 : 13). On comprend ce qui déconcerte chez elle : « it was thought to pander to masculine desire » (*Ibid.* : 12). Pourtant, les textes de Doucet mettent indubitablement de l'avant une subjectivité féminine, cependant certainement oxymorique en regard des connotations traditionnelles de ce terme :

[...] je ne me sentais pas comme une « vraie fille ». C'était ça que j'exprimais le plus. J'étais loin de m'imaginer qu'une autre fille pourrait s'identifier au personnage que j'étais. Dans

ce sens-là, j'avais pas l'impression d'avoir un message féministe. C'était moi qui essayais d'exprimer comment je me sentais, finalement (Doucet, citée dans Santerre, 2017 : 92).

La subjectivité féminine exprimée dans l'œuvre relève du *trash*, une esthétique des marges associée à la monstration de la saleté, du déchet, à l'expression de la vulgarité (Kirouac Massicotte, 2023) et au punk, plus souvent conjuguée au masculin (Moore, 2021 : 3). L'esthétique est à l'avenant : les cases, saturées de hachures, viennent surdéterminer le désordre qu'elles dépeignent; d'où probablement la difficulté éprouvée par certains à bien saisir l'œuvre lors de l'arrivée de Doucet dans le champ de la BD. Ce n'est que quelques années plus tard que son œuvre est qualifiée de féministe; probablement parce qu'entretiens s'est constitué un sous-champ<sup>14</sup> spécialisé en BD féministe, donnant lieu à une critique féministe apte à la nommer ainsi.

*Dirty Plotte* est la série qui l'a fait connaître au monde (figure 1). L'édition des zines par Drawn & Quarterly ouvre à Doucet aussi bien les portes du marché des *comics* anglophones, avec lesquelles ses productions underground sont plus en phase<sup>15</sup>, que celles de la bédé francophone qui l'accueille par la suite : son nom figure au sommaire de *Logique de guerre comix*, premier numéro publié par L'Association en 1990, ainsi que dans d'autres collectifs, comme *S2 L'Art ?*, qui lui consacre son 14<sup>e</sup> numéro la même année. Malgré ses succès, elle se désintéresse peu à peu de la BD; elle tourne le dos à la production de *comics* dans la première moitié des années 2000, délaissant la narration pour privilégier des objets culturels propres au *word art*<sup>16</sup>. Elle fonde Le Pantaltaire, « une maison d'édition dirigée par Julie Doucet et qui ne publie que des affaires de Julie Doucet » ([juliedoucet.net](http://juliedoucet.net)). En 2012, elle convenait « qu'un peu plus de reconnaissance ne ferait pas de mal. Mais pas trop, s'il vous plaît » (Isaacs, 2012). Son vœu sera entendu l'année suivant la publication de *Maxiplotte*, alors qu'elle remporte le Grand Prix du Festival d'Angoulême. Cette reconnaissance précède son retour sur la scène : L'Association publie, en 2023, un nouvel opus, *Suicide total*<sup>17</sup>, qui raconte une relation par correspondance vécue avec un lecteur français dans les années 1980.

La série *Dirty Plotte* ainsi que d'autres bandes dessinées mettent le plus souvent en scène Julie, alter ego de l'autrice, sans pour autant s'inscrire dans la veine autobiographique : pour cela, on se tournera plutôt vers le *Journal* (2004). La distinction est franche : alors que dans ce dernier Doucet raconte son quotidien, ce qui est projeté dans *Dirty Plotte* et autres bédés (qu'il s'agisse d'histoires uniques ou de courtes séries) relève le plus souvent de pures fabulations. L'autrice se projette, en tant que personnage, dans des contextes tantôt inspirés du réel, tantôt oniriques, surréalistes, psychédéliques, absurdes : elle dessine ses cauchemars tout comme ses flashes les plus

14 Sur la notion de « sous-champ littéraire » féministe, voir Boisclair, 2004.

15 Doucet est très tôt accueillie par Aline Kominsky Crumb dans l'anthologie *Weirdo* en 1989. La même année, elle est du 15<sup>e</sup> numéro de *Wimmen's Comix*, revue fondée par Trina Robbins dans un dossier édité par Phoebe Gloeckner et Angela Bocage et participe au recueil d'art-comique *Raw* d'Art Spiegelman et Françoise Mouly de 1989-1990 (Moore, 2018 : 6-7). Legendre et Lefort-Favreau (2023) situent plutôt sa participation à *Raw* en 1995.

16 Sur la trajectoire éditoriale de Julie Doucet, on lira Legendre et Lefort-Favreau (2023), qui présentent en outre une bibliographie des ouvrages autoédités (zines, livres, livres d'artiste) et des livres, magazines ou *comic books* édités par diverses maisons d'édition. De très nombreuses précisions bibliographiques proviennent de cet article; je salue leur travail. Pour avoir une bonne idée de la production de Doucet, voir aussi sa fiche sur le site Grave Zone : <https://gravezone.fr/auteur-es/doucet-julie>.

17 Désormais disponible en version brochée, ce texte a d'abord été publié en leporello. Le choix de ce format s'explique simplement par le fait qu'elle se soit « [...] achetée des carnets accordéons », ajoutant qu'elle se plaît à y « dessin[er] juste du monde. Du monde, du monde, du monde. Il n'y a rien de mieux que de dessiner du monde. C'est des univers sur deux pattes à chaque fois » (Doucet, citée dans Létourneau, 2019 : 87).

fulgurants. À l’instar de beaucoup d’écrivaines, Doucet s’est saisi de l’autofiction pour inscrire des réalités du féminin relevant de l’univers intime, tenues jusque-là au silence. Vincent Brunner parle d’une « autobiographie désinhibée » (2023). Lorsqu’on lui demande de commenter sa personnage, Doucet la décrit ainsi :

[...] une jeune femme qui a plein de doutes dans la vie, qui se pose beaucoup de questions, sur sa sexualité, sa place en tant que femme, [...] sur les questions de genre par exemple, toutes ces questions de genre qui n’étaient pas nommées à l’époque parce qu’il n’y avait pas de vocabulaire pour nommer ce genre des choses-là mais à l’époque par exemple moi [...] j’étais tellement pas à l’aise avec ce que représentait le modèle féminin qu’on m’imposait, j’arrivais pas à entrer dans le moule du tout et c’est ce que je voulais exprimer, c’est ce que j’exprimais dans toutes mes bandes dessinées (Richeux, 2022 : 17 min. 15 – 18 min. 25).

Aussi, parmi ces cauchemars et ces flashes, un motif parcourt l’œuvre : le changement de genre.

### Si j’étais un homme...

« Les mecs ne se gênent pas avec le corps des femmes. Pourquoi est-ce que je me gênerais? »  
(Doucet, citée dans Potet, 2023)

Plusieurs épisodes où la personnage devient un homme (dans certains cas, elle reste une femme tout en étant munie d’un pénis) sont issus de récits de rêves, lieu où le genre est particulièrement travaillé dans l’univers doucettien. Nombre de ces récits oniriques concernent le binarisme du genre, multipliant les renversements de genres dans une perspective qui relève de la subversion carnavalesque (Køhlert, 2012). En effet, le devenir-homme qui affecte Julie à plusieurs occasions est moins explicitement politique qu’il ne semble ressortir au surréalisme ou à l’onirisme. Ses diverses mises en scène n’en bouleversent pas moins les codes du genre qu’elles contribuent à déconstruire et à dédramatiser. Après tout, si comme le soutient Teresa De Lauretis, « la représentation du genre est sa construction » (2007 : 41), « la construction du genre est aussi affectée par sa déconstruction » (*Ibid.* : 42).

Dans une série intitulée « Si j’étais un homme » se déclinant en trois épisodes, tous parus dans le même numéro de *Dirty Plotte* (n° 6, janvier 1993), Julie s’imagine en homme. Dans le premier des trois, Julie termine la phrase ainsi : « J’aurais une femme avec des gros lolos... », « ... Parce que j’ai un très gros pénis » (*M* : 172). Dans les deux cases qui accompagnent ce texte on voit Julie happer une femme par la taille – « Viens ici poupée » – puis arborer son pénis pour prouver ses dires et s’adonner, dans la case suivante, à une branlette espagnole, ayant couché la femme aux « gros lolos » sur le coffre arrière d’une voiture<sup>18</sup> : « Frott frott frott » (*M* : 172). Dans cet ordre des choses, l’homme-Julie éjacule sur le visage de sa partenaire (« Huh huh huhuaaaaa » [*M* : 172]). De son côté, cette dernière n’a pas du tout de plaisir. Après qu’il ait éjaculé en cinquième case, elle a le dernier mot d’une BD qui tient sur une planche de six cases : « Maudit!!! » (*M* : 172). Ce que la bande dit, c’est *Si j’étais un homme, je violerais une femme*. Ce premier épisode critique

18 Lorsqu’elles ne se passent pas dans son appartement, de nombreuses aventures se déroulent dans la rue, en milieu urbain.

par l'absurde le machisme viril. « Si j'étais un homme [2] » annonce, dans le même format, un programme beaucoup moins violent. « J'aurais à me raser la barbe »; « J'adore me raser », dit l'homme-Julie. « Pour moi, c'est une des choses que je préfère d'être un homme », affirme-t-il en étendant sa crème à barbe, suivi de quatre cases où on le voit, très concentré, déployer une technique fine de rasage, avec force grimaces et contorsions, pour finir – encore une fois – avec un « Haaaaaaaaaaaaa !!!! » paroxystique de satisfaction (*M* : 176). Dans le troisième et dernier épisode de la série, « Si j'étais un homme [3] », toujours sur le mode « j'aurais un pénis », Julie garçon nous apprend que ce dernier serait « très utile », tout en nous invitant à regarder. Alors que le personnage est assis sur un chaise, son pénis semble énorme; le tenant de sa main droite, il en dévisse le gland de sa main gauche. Il entreprend alors de le vider « des tas de trucs » qu'il y a « rang[és] [...] à l'intérieur : brosse à dents, crayon, slip, condom hé hé... magazines... » (*M* : 208) – au sol, un magazine intitulé *Tits*. Voilà le pénis devenu récipient, avatar masculin du très féminin sac à main. Poursuivant, ses projections, il en ferait un « pénis romantique » : surgit alors de son urètre une fleur à offrir à sa partenaire (« Oooh Adoraaable! »); un « pénis marrant », lui fournissant une troisième jambe (« Hé! Ho! J'ai trois pattes! »), puis, l'ayant harnaché, il nous annonce, le tenant par les rênes, que le nom de son pénis serait « Mustang!! » (*M* : 208), ravivant par là le très masculine figure du cowboy.

Le devenir-homme est explicitement énoncé dans « Le Double », un autre « rêve illustré » (*M* : 251-254). Cherchant à quitter un « party [...] plate », Julie peine à trouver la sortie de l'appartement et débouche dans une pièce où trône un grand miroir. Celui-ci, dans un esprit tout à fait carrollien, la happe pour la transporter dans un espace-temps hallucinogène – illustré par un image non encadrée qui reprend, sur deux cases en bas de planche, des motifs psychédéliques – puis la restituer dans la même pièce, mais déshabillée, ne portant que ses dessous. Pressentant qu'elle a le pouvoir de décider ce qui se passera dans ce qu'elle croit être un rêve, elle se retourne vers le miroir en clamant : « dans ce rêve je veux être un homme! » (*M* : 253). « Pop! », la voici transformée en homme, parfaitement nu. Celui-ci invite alors Julie, qui se trouve de l'autre côté du miroir toujours revêtue de ses dessous, à venir le rejoindre. Julie fille et Julie garçon engagent alors un rapport sexuel<sup>19</sup>. Se dessine ici une bivalence non pas psychique mais bien physique, où la personnage a le pouvoir de se dédoubler de manière à être à la fois homme et femme, façon de nier toute réduction bicatégorique, et, en un sens, de célébrer le plaisir que l'on se fait à soi-même.

Jouant avec le genre, Doucet met en exergue les scripts sociaux distribuant des partitions distinctes aux hommes et aux femmes, tout en déconstruisant certains stéréotypes. Elle ne fait pas seulement pousser des pénis aux personnages féminines; elle leur enlève également l'attribut féminin par excellence, les seins. Il est ainsi des atteintes au corps qui, pour être perçues comme dramatiques dans l'espace social du fait qu'elles affectent le corps genré, sont dédramatisées dans l'univers doucettien. Dans un strip de cinq cases, attablée devant un verre de Pernod, Julie s'adresse aux lecteurices en racontant qu'elle n'a « pas peur du cancer du sein » (*M* : 151). Si ça lui arrivait, affirme-t-elle, elle demanderait « aux docteurs » de lui « coupe[r] les deux ». « [U]ne vie nouvelle » s'ouvrirait alors à elle, tel qu'illustré par deux images sur le mode

19 Ce motif du rapport idyllique avec soi-même est également suggéré dans « Je n'ai pas la conscience tranquille » (*M* : 79-83), où Julie et sa « mauvaise conscience », toutes deux incarnées, se promènent en ville. Si au départ Julie est fâchée contre son double qui, déshinibé, interpelle les hommes qu'elle trouve beaux sur la rue, à la fin, se retrouvant à l'appartement, elles se réconcilient. Sa conscience l'embrasse, lui fait des câlins, s'assoie sur ses genoux, puis elles se cajolent.

« avant/après » (*M* : 151). Le strip se clôt sur une projection réjouissante : « Je me poserais des anneaux dorés au bout des seins », ce qui excite l'homme qui lui suce les mamelons, retournant le cliché voulant que les femmes aux seins plats ne soient ni femmes ni désirables.

Dans un registre plus dramatique, une de ses premières BD intitulée « Dans la série L'Artiste cet inconnu, nous vous présentons *Dulie Joucet* [*sic*] "*Les tripes à l'air...*"<sup>20</sup> » (*M* : 24-25), la personnage perd réellement ses seins. L'« artiste », qui se présente en première case est revêtu d'un costume masculin. Entretenant de se dévêtir, il se retrouve, à la sixième case d'une bande qui en compte dix-huit, en sous-vêtements féminins puis complètement nue, révélant le travestissement. Depuis le début du numéro, un guéridon est à ses côtés et sur celui-ci, un couteau. S'arrachant d'abord les deux seins l'un après l'autre à mains nues, elle se saisit de l'instrument et s'éventre, de la vulve jusqu'aux seins. Si on rencontre plusieurs pénis coupés dans l'œuvre de Doucet ainsi qu'on le verra, cela ne résulte jamais sur des scènes aussi dramatiques que celle-ci, où la déféminisation du corps coûte sa vie à la personnage. Qu'il s'agisse finalement d'une artiste peut être lu comme une critique de la façon dont les institutions artistiques (muséales notamment) traitent les femmes.

« Regret. A Dream » (*M* : 203-207), une BD en 5 planches, synthétise ces pertes (de seins) et ces dotations (de pénis), laissant « Julie » angoissée. Se réveillant à l'hôpital, elle réalise qu'elle a deux cicatrices à la place des seins; intriguée, elle glisse sa main dans son pyjama, baisse son pantalon et constate la présence d'un pénis, qu'elle s'empresse de masturber (« Frotte! Frotte! Frotte! »). « Ça fonctionne! », constate-t-elle; aussi sort-elle de l'hôpital pour combler sa curiosité. Elle aperçoit une copine à qui elle confie son secret; aussitôt, cette dernière l'invite chez elle le soir même. Entretemps, un ami lui annonce qu'il sait tout de son opération et lui rappelle que « deux hommes ensemble, c'est possible » (*M* : 207). Il et elle se promettent de se retrouver bientôt. D'abord heureuse des possibilités qui s'offrent à elle, les trois dernières cases nous montrent l'angoisse monter en elle : « Mais... / ... Et si j'aime pas ça avec ce machin? / « GLP!!! Et si mon vagin me manquait???! ». Le drame semble bien se terrer de ce côté : ne pas savoir qui l'on veut être dans cette vision bicatégorique qui nous prive forcément d'une potentialité existentielle.

### Si les hommes étaient des femmes...

De la même façon que les attributs sexuels que sont les seins sont la cible d'attaque chez les femmes, il est des personnages masculins dont le pénis est maltraité; et si Julie prend à plusieurs reprises les attributs masculins, il arrive que les hommes expérimentent le parcours inverse. Dans « Avez-vous votre plotte? » (*M* : 213-216), un homme au profil ésotérique dit avoir découvert qu'il était trop « yin » et qu'il devait par conséquent travailler son « moi féminin ». Partageant ses réflexions avec un homme baraqué rencontré au gym, celui-ci lui montre que sous son pénis, il a une vulve; précisant que « ça a changé [sa] vie » (*M* : 213), il lui tend la carte de la clinique où il a subi son opération. Cette nuit-là, le zigoto rêve qu'il a un troisième œil, lequel se transforme

20 Initialement publiée dans *Tchiize (bis)*, n° 3 (automne 1986-hiver 1987), Montréal, Les Éditions du Phylactère, p. 38-39 (Legendre et Lefort-Favreau, 2023). Le titre répertorié dans la bibliographie de Legendre et Lefort-Favreau est écrit *nous vous présentons* plutôt que *nous vous présentions* et le mot *tripes* est orthographié avec deux p. La table des matières de l'Anthologie indique simplement « L'Artiste cet inconnu ». Je reprends pour ma part le titre qui apparaît dans la vignette de la dernière case.

bientôt en vulve. Y voyant un « message [...] clair », il prend rendez-vous dès le lendemain. Mais il y a « une longue liste d'attente : la plotte est très populaire »; au bout de six mois, il a enfin son rendez-vous. Revenant chez lui, il montre à ses co-locataires la « plotte » qu'il a au front, mais nul n'est impressionné, puisque dans l'intervalle, c'est devenu la mode. Il enseigne alors à son nouvel organe frontal de quoi impressionner tout un chacun. Puis, il sort le mettre à l'épreuve. Croisant un ami, il le salue. Lorsque celui-ci découvre que c'est par la voix de sa « plotte » que son ami l'a salué, il s'exclame : « une plotte parlante???? » (*M* : 216) et l'invite à boire un verre. Le nouvel homme est « maintenant [...] le gars le plus populaire en ville », concluant « Oui, une plotte peut changer ta vie! » (*M* : 216). Tout se passe comme s'il y avait un désir de dépasser les genres. Dans cet esprit, plusieurs années plus tard, dans *Suicide total*, une personnage demande à un-e autre : fille ou garçon? ». La réponse : « Je suis moi » (Doucet, 2023, [s. p.]

Dans certains cas, la violence est simplement projetée. Dans une planche de quatre cases, « Autoportrait dans une situation vraisemblable », une artiste se dessine dans différentes positions en train de se lacérer les seins et le ventre avec une lame de rasoir. La dernière case, regardant les lecteurs dans les yeux, elle lance : « Hey écoutez les gars j'ai besoin d'un modèle pour faire des jolies dessins » (*M* : 40). Il s'agit d'art, bien sûr (« Hé hé hé »). Mais voilà que la projection est mise en œuvre : une illustratrice reçoit des propositions de ses lecteurs. L'un d'eux lui envoie une photo où il apparaît nu avec l'inscription « Mon corps t'appartient. Steve », insertion parodique du slogan féministe des années 1970 dédié à la réclamation du droit à l'avortement. Le sous-titre<sup>21</sup> nous informe : « Ce mois-ci, Steve pose pour moi ». Celui-ci demande « La totale », aussi se voit-il assommé à la tête à coup de hache, le torse découpé, le corps lacéré puis le pénis tranché. Le bout sanguinolent du pénis sert alors de pinceau à l'artiste pour signer « Fin ». Parfois, ce sont les hommes eux-mêmes qui se coupent l'organe. Ainsi dans « L'offrande » (p. 209-211), où la protagoniste rejoint dans une ville inconnue un homme qu'elle ne connaît que par correspondance. Alors qu'ils cheminent côte à côte, l'homme ouvre sa braguette, sort son pénis et le tranche au couteau. Se tournant vers elle, il le lui offre. « Julie, c'est pour toi! / Waaah Merci!! ». Poursuivant leur promenade, Julie le porte à sa bouche, le suçant d'abord, puis le croquant : « Mm ça a un goût de saucisse! Miam Miam ». Bientôt elle s'inquiète : « Ton pénis, il va repousser, n'est-ce pas? ». Comme il lui répond qu'il n'en est pas certain, Julie est atterrée, et, penaude, lui offre le petit morceau de « viande » qui reste de son goûter. Pourtant, pour l'homme, il ne semble pas y avoir de problème; nulle angoisse liée à la castration. Belle manière de moquer ce topos psychanalytique. Mais ceci est contredit par un « Interlude » de six cases ainsi construit : première case, un personnage masculin entre en scène; deuxième, il se positionne de face, ouvre sa braguette; troisième, se tenant le pénis, il s'adresse aux lectrices : « Ça c'est mon pénis pis son nom c'est Pierre »; quatrième, le tenant toujours : « C'est mon ami, ok là! »; cinquième « Fait que fais-y pas mal!!! » et, en dernière case : « Sinon... Gare à toi », nous lance-t-il en nous montrant son poing. Pendant ce temps, des gens passent derrière lui sur le trottoir, insensibles à ce qui se passe entre lui et son auditoire.

Les pénis ne sont pas toujours coupés; parfois, ils sont simplement rendus inopérants... Trois strips sont titrés « Kirk And Spock In A New Spot ». Dans la première, les personnages bien connus du titre débarquent sur un astre et, en bon colonisateur de l'espace, Kirk proclame « Prenons possession de cette planète<sup>22</sup> ». Les deux hommes tiennent alors leur pénis pour

21 « Le Striptease du lecteur » (*M* : 134-136).

22 Ce motif est rédupliqué dans un épisode de « Monkey and The Living dead ». Le « mort-vivant chat dégoûtant » qu'est *The Living Dead* arrive sur le toit jouxtant l'appartement de la chatte Monkey; aussitôt trace-t-il un X sur le sol : « Ici », pour ensuite sortir son pénis et uriner sur le X : « C'est moi le proprio » (*M* : 119).

uriner, question de bien marquer leur possession, mais ceux-ci ainsi que leurs mains deviennent mous, flasques et collants. Dans la deuxième, même rengaine, sur un autre astre : « Possédons cette planète »; cette fois, leur urine coule sans fin, et la planète est si petite qu'ils en ont bientôt jusqu'aux genoux, bientôt jusqu'aux cuisses, dans un autre clin d'œil à l'univers absurde de Lewis Carroll. Dans la dernière des trois bandes de cette série, leur urine coule... par en haut. « Fuckin pisse! », de lancer Kirk.

Il n'y a pas que les femmes et les hommes qui sont affectés par de telles incongruités; les animaux et les objets aussi. Autour d'une vignette sur laquelle on peut lire « On dit que les chiens sont heureux y s'font branler la queue » (*M* : 11), six chiens en érection dont les pénis ressemblent beaucoup aux pénis humains se masturbent joyeusement. Et dans « Alcoholic Romance », la protagoniste, une artiste, aperçoit deux bouteilles marcher sur la rue<sup>23</sup>, une bouteille de ketchup et une grosse bouteille de bière, enveloppée dans un voile. Bien que ce soit une bouteille, la personnage la genre au masculin : « Il est sexy dans ce drapé ». Elle entreprend de le séduire, aussi l'invite-t-elle à poser pour elle. Iels ne sont pas aussitôt arrivés chez l'artiste qu'il se dévêt, elle le débouchonne, puis entrent alors tous deux en action : elle lui lèche le goulot; il lui enlève son short et la doigte pendant qu'elle poursuit sa fellation. Bientôt il éjacule, arrosant l'appartement de sperme-mousse.

Enfin, autoreprésentation oblige, dans « Casper le gentil fantôme alternatif » (*M* : 287-292), le motif des pénis coupés est rédupliqué. Julie arrive chez elle pour découvrir que Casper, son nouveau colocataire, a invité des ami-es pour une fête. Un de ces derniers vient de mettre la main sur ses dessins. Se sentant envahie, Julie lui demande de lui les rendre, et lui de s'exclamer : « 'sont mortels [tes comics]! Les pénis coupés qui traînent partout wow j'hallucine!!!! » (*M* : 291).

### Transtextualité doucettienne

Des femmes dont les seins sont coupés, qui se voient dotées d'un pénis<sup>24</sup>, des hommes qui perdent leur pénis, qui se voient pourvus d'une vulve... Il y a beaucoup de sexe chez Doucet, de violences sexuelles aussi, mais rappelons-le, le style ramène ces faits sur le plan de la caricature. Il n'y a pas de tragédie : le cadre n'est nullement réaliste, plutôt parodique et fantasmagorique, d'où la dédramatisation. On ne peut pas affirmer pour autant que les violences sexuelles soient dénuées de portée politique. J'y vois une critique acerbe et cynique des scripts propres à la violence sexuelle (Gagnon). Pas que Doucet cherche à soutenir un propos politique. À la fin de la BD « Avez-vous votre plotte? » où un homme se fait greffer une vulve au milieu du front, un récitatif annonce « Quelques mots de l'artiste ». Or malgré cette interpellation, celle-ci reste coite : « Euh... je n'ai rien à vous dire, moi! Désolée. » (*M* : 216)<sup>25</sup> Aussi nous appartient-il de proposer des pistes d'interprétation. Pour ma part, j'y vois un jeu. En transcrivant ses rêves, en illustrant ses *flashes*, Doucet nous invite à jouer avec elle et son imaginaire; or celui-ci est formé

23 Il est fréquent que les objets soient personnifiés et animés chez Doucet.

24 Dans une BD qui met en scène un homme à l'hôpital (« Fièvre. Un autre rêve illustré par Julie Doucet » [p. 335-346]), une cartouche désignant le personnage indique : « Lecteur, je dois te dire que ce souffrant personnage ci-dessus, c'est... moi! Dans la peau d'un homme » (*M* : 337). La docteure qui s'occupe de lui l'appelle « M. Doucet ».

25 Une BD entière de deux planches est consacrée à l'exposition de cette posture. On découvre l'illustratrice tranquillement occupée à lire. Elle lève les yeux, aperçoit l'instance dessinatrice et, regardant les lectrices et lecteurs dans les yeux, répétant « non », elle fuit, cherchant une cachette dans son appartement. N'en trouvant pas, elle implore : « Allez vous-en! / Laissez-moi tranquille!!! / Je n'ai rien à dire!... » (« Laissez-moi tranquille », *M* : 350-351).

du même que le nôtre. Un imaginaire des sexes et des genres qui culturellement catégorise deux sexes/genres dits tantôt contraires, tantôt complémentaires. De nouvelles propositions nous invitent à les voir comme des « arrangements » (Gofmann, 2002), des constructions socioculturelles qui nous sont imposées par convention. Certaines et certains y dérogent, et l'on voit bien, alors, que l'édifice du sexe/genre ne s'écroule pas.

## Bibliographie

- (2025). *Antidote 12*, version 2 [Logiciel], Montréal, Druide informatique.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004). *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene.
- BOISCLAIR, Isabelle (2008). « Le personnage intersexué : voie de renouvellement de l'imaginaire des sexes/genres? », *Nouvelles Questions Féministes. Revue internationale francophone*, vol. 27, n° 1, p. 63-78.
- BOISCLAIR, Isabelle (2023). « Femmes avec pénis », dans Laurent Demanze et Marinella Termite (dir.), *Le prisme des anomalies*, Macerata, Quodlibet, p. 99-111, coll. « Ultracontemporanea ».
- BRUNNER, Vincent (2023). « Julie Doucet : “À force d'être entourée par des hommes, je devenais schizophrène” », *Les Inrockuptibles*, 25 janvier, [En ligne], [<https://www.lesinrocks.com/livres/julie-doucet-a-force-detre-entouree-par-des-hommes-je-devenais-schizophrène-532077-25-01-2023/>] (consulté le 17 juillet 2025).
- DE LAURETIS, Teresa (2007). « La technologie du genre », dans *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, p. 37-94, coll. « Le genre du monde ».
- DOUCET, Julie (1996). « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », *Neuvième Art : les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, n° 1, p. 77, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/textyles/1426#ftn16>] (consulté le 17 juillet 2025).
- DOUCET, Julie (1998). *Changements d'adresses*, Paris, L'Association.
- DOUCET, Julie (2004). *Journal*, Paris, L'Association, coll. « Côtelette ».
- DOUCET, Julie (2021). *Maxiplotte*, Paris, L'Association.
- DOUCET, Julie (2023). *Suicide total*, Paris, L'Association.
- DUNCOMBE, Stephen ([1997] 2008). *Notes from the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- HARPMAN, Jacqueline (1996). *Orlanda*, Paris, Grasset.
- ISAACS, Paul (2012). « A Brief Interview With Julie Doucet: Optimism, Slowness, and Why Comic Books Still Pay Better than Contemporary Art », *The Walrus*, 12 septembre, [En ligne], [<https://thewalrus.ca/2008-02-online-exclusive-5/>] (consulté le 17 juillet 2025).

- KIROUAC MASSICOTTE, Isabelle (2023). *Trash : une esthétique des marges dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Éditions Prise de parole, coll. « Agora ».
- KØHLERT, Frederik Byrn (2012). « Female Grotesques: Carnavalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 3, n° 1, p. 19-38.
- LEGENBRE, Claire (1999), *Viande*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- LEGENBRE, Izabeau (2022). « Allers et retours dans le fanzinat : de *Dirty plotte* au Pantalitaire », *Neuvième art : la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, novembre, [En ligne], [<https://www.citebd.org/neuvieme-art/allers-et-retours-dans-le-fanzinat-de-dirty-plotte-au-pantalitaire>] (consulté le 17 juillet 2025).
- LEGENBRE, Izabeau, et Julien LEFORT-FAVREAU (2023). « Des centres et des marges : la trajectoire de Julie Doucet », *Mémoires du livre = Studies in Book Culture*, vol. 14, n° 1 (printemps), p. 1-59, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1104236ar>] (consulté le 17 juillet 2025).
- LE PANTALITAIRE ([s. d.]). [En ligne], [<https://lepantalitaire.bigcartel.com/le-pantalitaire>] (consulté le 17 juillet 2025).
- LÉTOURNEAU, Sophie (2019). « Écriture du réel : on ne casera pas Julie Doucet », *Lettres québécoises*, n° 175 (automne), p. 84-87.
- MARTEL, Yann (1998). *Self*, Montréal, Éditions XYZ.
- MATSUURA, Rieko ([1993] 2002). *Pénis d'orteil*, traduit du japonais par Jean Campignon, Arles, Éditions Picquier poche.
- MOORE, Anne Elizabeth (2018). *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Minneapolis, Uncivilized Books.
- MOORE, Anne Elizabeth (2021). « Préface », dans Julie Doucet, *Maxiplotte*, Paris, L'Association, p. 3.
- PAGÉ, Geneviève (2014). « L'art de conquérir le contrepúblic : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 191-215.
- POTET, Frédéric (propos recueillis par) (2023). « Les mecs ne se gênent pas avec le corps des femmes. Pourquoi est-ce que je me gênerais ? », *Le Monde*, 29 janvier.
- RUBIN, Gayle ([1975] 1998). « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les Cahiers du CEDREF*, n° 7, p. 3-81.
- SANTERRE, Hugo (2017). *La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outil d'appropriation des représentations*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SELF, Will (1993), *Vice-versa*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Points ».
- WOOLF, Virginia ([1928] 2018). *Orlando*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».

### Notice biobibliographique

**Isabelle Boisclair** est professeure en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent sur l'écriture du sexe, du genre et des sexualités dans les textes littéraires contemporains ainsi que sur la place des femmes dans le monde du livre. Elle a dirigé ou codirigé plusieurs collectifs, dont *QuébeQueer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* (PUM, 2020, en collaboration avec Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard) et *Nelly Arcan : trajectoires fulgurantes*, en collaboration avec Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (remue-ménage, 2017). Elle est membre du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), du Centre de recherche interuniversitaire en littérature et culture québécoises (CRILCQ) et du comité international de la revue *Nouvelles Questions Féministes*.



## Le corpus Ébullition, un outil de patrimonialisation littéraire, culturelle et linguistique

Anna Giaufret  
Université de Gènes

Wim Remysen  
Université de Sherbrooke

Philippe Rioux  
Université du Québec en Outaouais

**Résumé :** Cet article a pour objectif de réfléchir au rôle que peut jouer la constitution d'un corpus numérique dans le processus de patrimonialisation de la bande dessinée québécoise (BDQ), et ce, sur les plans littéraire, culturel et linguistique. Nous considérons que la BD québécoise mérite une double réflexion concernant sa valeur patrimoniale. D'une part, compte tenu de la place qu'elle s'est taillée dans le domaine littéraire québécois, la BD québécoise nécessite un regard critique sur les pratiques de conservation qui faciliteront la recherche sur ce genre littéraire; d'autre part, la BDQ possède une mémoire dont l'étendue dépasse les frontières du médium pour atteindre des lieux, des objets culturels, des pratiques sociales, des usages langagiers d'intérêt pour l'histoire du Québec. Autrement dit, la bande dessinée québécoise se souvient d'autre chose que d'elle-même. Ce sont ces deux rapports au patrimoine – la bande dessinée en tant qu'objet patrimonial, d'une part, et comme agent de patrimonialisation, d'autre part – que nous explorerons. Nous prendrons à témoin quelques albums qui ont été versés au corpus Ébullition, actuellement en préparation à l'Université de Sherbrooke dans le but de faciliter la recherche sur la production bédéique québécoise.

**Abstract:** *This paper aims to explore the role that the creation of a digital corpus can play in the process of making Québécois comics part of our literary, cultural and linguistic heritage. We believe that Québécois comics deserve a twofold reflection on their patrimonial value. On the one hand, given the place it has carved out for itself in Québec's literary domain, Québécois comics require a critical look at the conservation practices that will facilitate research into this medium; on the other hand, Québécois comics possess a memory whose scope extends beyond the boundaries of the medium to include places, cultural objects, social and linguistic practices of interest to Québec's history. In other words, Québécois comics remember more than just themselves. It is these two relationships to heritage – comics as heritage objects, and as agents of heritage – that we will explore. We will be taking a look at some of the books that have been included in the Ébullition corpus, currently being prepared by the Université de Sherbrooke to facilitate research into Québécois comics.*

En postulant que la bande dessinée est un « art qui cultive volontiers l’amnésie et n’a pas grand souci de son patrimoine », dans le livre-pamphlet *Un objet culturel non identifié* (2006 : 67-69), Thierry Groensteen amorçait une réflexion sur la mémoire de la bande dessinée, sujet dont la recherche s’est emparée ensuite avec vigueur. En réponse à Groensteen, la revue numérique *Comicalités* a, par exemple, dédié son numéro inaugural à cette question : « La bande dessinée : “un art sans mémoire” ? » (« Contribuer à un dossier », 2011). En lisant les neuf articles qui figurent au sommaire du dossier, on constate que la mémoire du médium est bien active et fonctionnelle, mais qu’elle demeure fragile, notamment pour des raisons d’ordre symbolique et commercial, les marchés privilégiant, par exemple, le renouvellement accéléré de l’offre plutôt que la réimpression des tirages épuisés. Si « [l]e passé de la bande dessinée est désormais mieux valorisé », comme le constate Groensteen lui-même (2017 : 20), il reste que l’histoire de la bande dessinée échappe encore bien souvent aux entreprises de conservation et de réactualisation.

La production québécoise est aussi soumise à ce principe : il ne survit de la vaste majorité des œuvres qui la composent – en particulier celles parues dans la presse et les magazines – que quelques exemplaires conservés dans les bibliothèques universitaires (pensons à la Bédéthèque de l’Université du Québec en Outaouais), les collections privées et les différents édifices de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). En tenant compte de cette situation problématique, nous avons entrepris en 2020 la création du corpus Ébullition<sup>1</sup>. Cette initiative entend contribuer à l’effort de conservation de la bande dessinée québécoise en consignait ses traces – principalement textuelles<sup>2</sup> – dans une banque de données numériques disponible en libre accès. En effet, le corpus Ébullition souscrit à l’affirmation de Sylvain Lesage selon laquelle « [...] le numérique permet d’exhumer des corpus inédits, de les valoriser autrement, et d’envisager d’un œil neuf les passés de la bande dessinée » (Lesage, 2022a : en ligne). Par ailleurs, dans la mesure où la création de ce nouveau corpus s’inscrit dans le cadre de la constitution du Fonds de données linguistiques du Québec (FDLQ)<sup>3</sup>, il est aussi conçu comme un outil permettant d’enrichir la recherche sur les usages du français au Québec et non seulement sur la bande dessinée comme pratique artistique, littéraire et éditoriale.

Cet article vise à montrer que les nombreuses données compilées dans le corpus Ébullition, qui incluent les unités visuelles ou « spatio-topiques », pour reprendre la terminologie issue du système de Groensteen ([1999] 2011), constituent une matière riche qui pourra nourrir des recherches aux ancrages disciplinaires variés (communication, histoire de l’art, littérature, sciences du langage, etc.). Si la langue est au cœur du projet, nous postulons effectivement que celui-ci a le potentiel de contribuer plus largement à l’histoire culturelle du médium. Plus encore, ces données montrent que la bande dessinée québécoise possède une

1 Une capsule de présentation du corpus est disponible à l’adresse suivante : [https://www.youtube.com/watch?v=udjrMlcGeBw&tab\\_channel=Universit%C3%A9deSherbrooke](https://www.youtube.com/watch?v=udjrMlcGeBw&tab_channel=Universit%C3%A9deSherbrooke).

2 Toutes les bandes dessinées intégrées au corpus sont numérisées, ce qui facilite aussi la recherche sur des aspects non linguistiques de la BD, comme le découpage, la typographie ou l’échelle de plans employés. Pour des raisons de droits d’auteur, ces numérisations ne sont toutefois pas accessibles au grand public.

3 Le Fonds de données linguistiques du Québec poursuit le double objectif de pérenniser et de rendre accessibles des corpus d’intérêt pour l’étude du français en contexte québécois, dans une perspective à la fois contemporaine et historique. Ce fonds documentaire contient essentiellement des corpus écrits – dont trois corpus littéraires : le corpus Ébullition, le Corpus de littérature québécoise (CLIQ) ainsi que le Corpus de littérature jeunesse québécoise (CLIQ-Jeunesse) – ainsi que des corpus oraux – essentiellement des entrevues sociolinguistiques menées au Québec à partir des années 1970. Le fonds, réalisé au Centre de recherche interuniversitaire sur le français en usage au Québec (CRIFUQ) de l’Université de Sherbrooke, est disponible à l’adresse : <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca>.

mémoire dont l'étendue dépasse les frontières du médium pour atteindre des lieux, des objets culturels, des pratiques sociales, des usages langagiers, bref, un patrimoine culturel compris ici sous l'acception délibérément large que lui confère l'UNESCO<sup>4</sup>. Autrement dit, la bande dessinée québécoise se souvient d'autre chose que d'elle-même. Ce sont ces deux rapports au patrimoine – la bande dessinée en tant qu'objet patrimonial, d'une part, et comme agent de patrimonialisation, d'autre part – que nous explorerons dans le présent article à partir de quelques œuvres que le corpus Ébullition permettra de pérenniser.

### La BDQ comme objet de patrimonialisation et la constitution du corpus Ébullition

Considérer la bande dessinée québécoise sous l'angle de sa patrimonialisation, c'est constater immédiatement les difficultés posées par ses caractéristiques matérielles et formelles. Sur le plan matériel, il faut par exemple attendre les années 1970 pour que le support livresque, c'est-à-dire l'album, soit plus largement adopté par les éditeurs, avant de s'imposer au tournant des années 2000. C'est donc dire que les œuvres parues avant cette période logeaient à une enseigne beaucoup moins propice à la conservation : celle de la presse, longtemps sauvegardée sur des microfilms que BAnQ a commencé à numériser à partir du début des années 2000 (Baillargeon, 2015 : en ligne), du fascicule ou encore de l'imprimé autoédité. La recherche sur ce corpus implique un dépouillement long et minutieux de séries souvent morcelées, incomplètes et disponibles uniquement sous forme de reproductions à la qualité variable (microfilms, numérisations). Elle dépend aussi du repérage préalable des dites séries, tâche néanmoins facilitée par le travail méticuleux que les historiens de la bande dessinée québécoise, comme Mira Falardeau (2008) et Michel Viau (1999; 2021; 2022), ont accompli au cours du dernier quart de siècle.

Le rôle primordial de l'image dans les œuvres de bandes dessinées complique aussi leur intégration dans une banque de données numériques reposant sur des marqueurs d'identification textuels, comme le remarque Sylvain Lesage : « Contrairement à la numérisation des textes, reposant sur les protocoles OCR et TEI, permettant de détacher le texte originel de sa forme matérielle, la bande dessinée est rétive à la numérisation » (Lesage, 2022a : en ligne). Le défi est double puisqu'il est, d'une part, impossible d'extraire le texte de la BD avec les outils d'ocrisation disponibles sur le marché, aussi puissants soient-ils, en raison de l'écriture manuscrite, et, d'autre part, incongru d'ignorer la dimension visuelle des œuvres et d'en traiter le texte comme un élément autonome : la narration séquentielle se construit à partir de l'entrelacement de ces deux systèmes de représentation, qui sont coproducteurs de sens. Le protocole CBML (*Comic Book Markup Language*), que nous avons adopté pour le traitement des œuvres versées au corpus Ébullition, propose un compromis intéressant en permettant de

4 La définition exacte que l'on retrouve sur le site de l'Institut de la statistique de l'UNESCO est la suivante : « [L]e patrimoine culturel désigne les artefacts, les monuments, les groupes de bâtiments et sites, les musées qui se distinguent par leurs valeurs diverses, y compris leurs significations symboliques, historiques, artistiques, esthétiques, ethnologiques ou anthropologiques, scientifiques et sociales. Il comprend le patrimoine matériel (mobilier, immobilier et immergé), le patrimoine culturel immatériel (PCI) intégré dans la culture et les artefacts, sites ou monuments du patrimoine naturel. Cette définition exclut le patrimoine immatériel relatif à d'autres domaines culturels comme les festivals, les célébrations, etc. Elle inclut le patrimoine industriel et les peintures rupestres » (UNESCO, 2009 : en ligne).

signaler la présence d'unités graphiques et spatiotopiques significatives (symboles, figures, cases, bandes...), sans imposer la transposition intégrale des planches dans la banque de données<sup>5</sup>. Cette méthode garantit un accès facilité au texte, puisqu'il peut être indexé et interrogé, tout en restituant ce dernier dans son contexte plus large et en fournissant de l'information concernant le texte extrait. S'agit-il d'un récitatif ou d'un dialogue? Est-il émis par un personnage principal ou secondaire? Traduit-il une réflexion intérieure ou une interaction réelle?

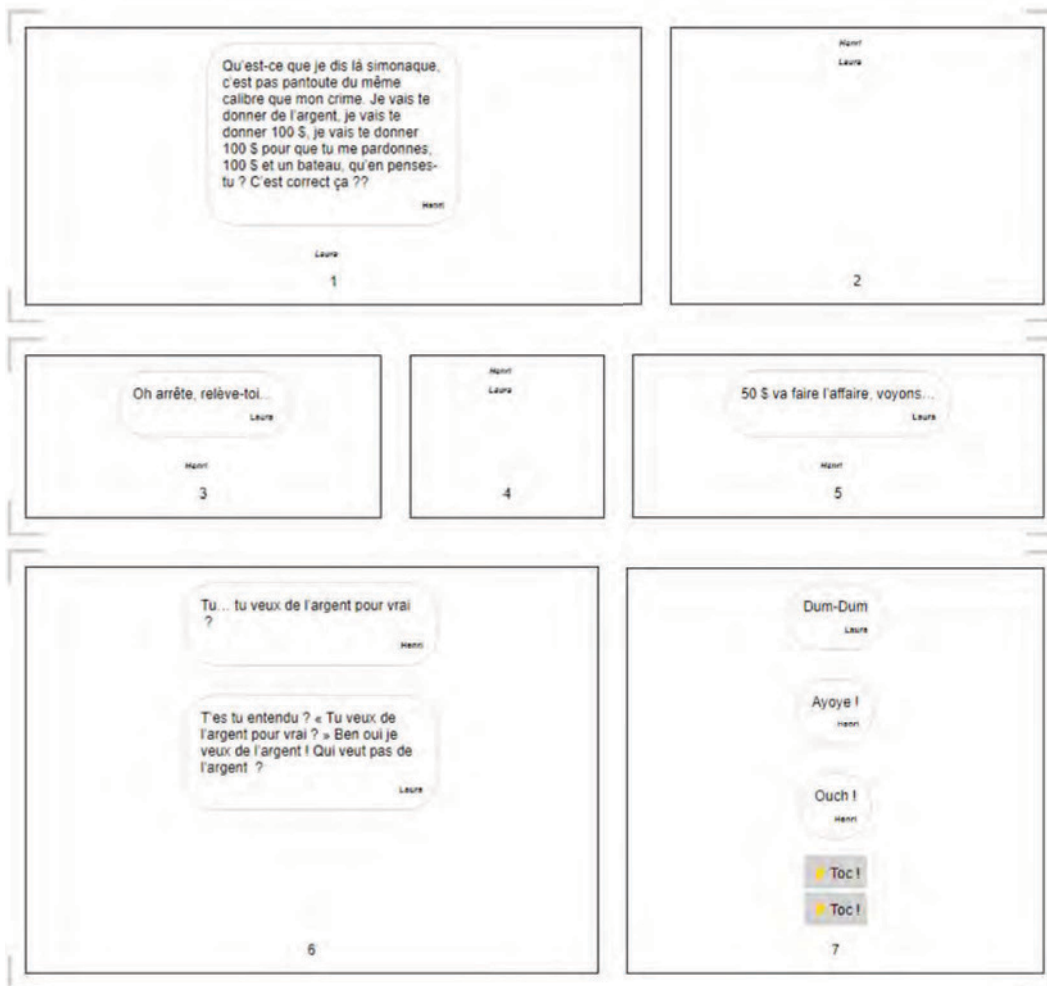


FIGURE 1 – Transcription de la page 89 de *Whitehorse* (Cantin, 2015) convertie au format HTML.

Le corpus Ébullition compile ainsi des informations sur la forme et le contenu d'un vaste ensemble de spécimens, ce qui rend possible l'observation des singularités auctoriales et de tendances plus larges, qui touchent aux courants esthétiques, aux pratiques éditoriales, aux thèmes récurrents, etc.

<sup>5</sup> Afin de protéger les ayant droit contre un usage frauduleux de leurs œuvres, les droits de reproduction cédés ne concernent que le texte des bandes dessinées. Cela dit, l'accès aux images sera possible pour toute œuvre qui se trouve dans le domaine public.

Pour que le corpus Ébullition puisse contribuer à la patrimonialisation de la BD québécoise, il a fallu mener une réflexion sur les œuvres devant être incluses lors de sa constitution. Un premier dépouillement fait en s'appuyant sur les ouvrages de référence de Viau (1999; 2021; 2022) et Falardeau (2008; 2020) a permis d'isoler 520 albums et 100 séries de presse. De ce vaste ensemble, nous avons retenu un corpus qui totalise, à l'heure actuelle, approximativement 140 albums et 20 séries de presse<sup>6</sup> sélectionnés après un tri motivé par différents critères de représentativité. Acceptant une définition inclusive de la « québécoité », le corpus contient des titres par des autrices ou auteurs vivant au Québec, sans égard à leur lieu de naissance, et publiés majoritairement au Québec<sup>7</sup>. Puisqu'il s'agit d'un corpus de langue française, les œuvres en anglais n'y sont pas incluses, ce qui ne les exclut pas, bien évidemment, de la production bédéique québécoise. Le corpus contient en revanche des bandes dessinées qui présentent des exemples d'alternance codique français/anglais.

L'objectif, ensuite, était de rendre justice aux différentes « saisons » de la bande dessinée québécoise en témoignant du foisonnement de la production contemporaine, sans négliger pour autant les œuvres parues avant le boum de l'édition spécialisée qui a eu cours au XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'agissait, en d'autres mots, de réunir le patrimoine passé (un tiers du corpus) et actuel (deux tiers du corpus)<sup>8</sup>. De plus, nous souhaitons mettre en lumière le travail des autrices de bande dessinée, plus visible depuis le XXI<sup>e</sup> siècle, bien qu'on en trouve des traces dès la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (pensons seulement à Odette Vincent Fumet, représentée dans notre corpus par sa série *Pluck*). Nous avons aussi tâché d'inclure dans Ébullition une variété de genres narratifs et de régimes discursifs (humour, journal intime, adaptation d'œuvres littéraires, science-fiction, biographie) pour offrir un portrait aussi nuancé que possible de l'ensemble de la production.

Ultimement, l'effort de patrimonialisation déployé à travers le corpus Ébullition, qui met côte à côte des publications aux thèmes et aux formats variés, aspire à niveler les hiérarchies symboliques et à abaisser les obstacles posés par l'inaccessibilité de certains titres. La liste des publications déjà interrogeables sur la plateforme du FDLQ peut être consultée sur le site Web du projet<sup>9</sup>. Cette liste est dynamique et se met automatiquement à jour dès l'ajout de nouvelles œuvres. Il faut noter qu'un long processus précède la diffusion des œuvres sur le Web, lequel inclut la numérisation, la transcription et l'encodage des œuvres suivant le protocole CBML, puis leur révision finale. Le protocole de transcription assure le respect de l'original, tant sur le plan de la typographie et de la disposition du texte que sur le plan de la langue utilisée. Seules les coquilles évidentes sont corrigées – et encore, chaque intervention de notre part est signalée par une balise, ce qui permet de repérer au besoin toute intervention faite lors de l'étape de la transcription – et les mots incomplets sont restitués, qu'ils aient été escamotés pour des raisons strictement matérielles ou non : il arrive parfois qu'une illustration cache une partie du texte.

6 Ces chiffres sont appelés à changer selon les accords qui sont continuellement conclus avec les éditeurs. En outre, l'équipe d'Ébullition effectue une veille afin de garder la base de données à jour au fil des nouvelles parutions de bandes dessinées.

7 Nous avons, à l'occasion, inclus des albums d'autrices et d'auteurs québécois publiés ailleurs dans la francophonie.

8 À propos de l'historiographie et de la périodisation de la bande dessinée québécoise, voir Falardeau, 2008, Lemay, 2016 ainsi que Viau, 2021 et 2022. Sur le « patrimoine actuel » de la bande dessinée et l'importance de préparer son éventuelle transmission, voir Lesage, 2022b : en ligne.

9 Ce site Web peut être consulté ici : <https://fdlq.criufq.usherbrooke.ca/corpus/ad724067-4915-4296-b679-329380e0c87b>.



FIGURE 2 – Exemple de texte incomplet (Eid et Paiement, 2016 : 20).

```

697 <cbml:panel n="4">
698   <floatingText type="affiche">
699     <body>
700       <p><hi rend="bold">CHAMBRE À LOU<suplied>ER</suplied></hi></p>
701     </body>
702   </floatingText>
703 </cbml:panel>

```

Évaluation = Eid\_2016\_Femme = CHAYER Café RIGO B E ONTARIO RESTAURANT RESTAURANT SNACK BAR TÉLÉPHONE CHAMBRE À LOUER LOUER P. CITER

FIGURE 3 – Restitution du texte incomplet (« LOUER ») en langage CBML et sur la plateforme Web du FDLQ.

Le moteur de recherche de la plateforme permet d’interroger la totalité des éléments textuels ainsi retranscrits et d’afficher les résultats d’une recherche sous forme de concordancier. Les titres qui sont dans le domaine public, ce qui est le cas de quelques séries de presse, sont par ailleurs disponibles dans leur intégralité, contrairement aux œuvres protégées, qui ne peuvent être consultées que partiellement.

### Le patrimoine culturel adapté et représenté en bande dessinée

Au-delà de leur propre dimension patrimoniale, les bandes dessinées elles-mêmes sont d’importants vecteurs de valorisation du patrimoine culturel et linguistique québécois. Les cas les plus évidents concernent les adaptations de textes littéraires canadiens-français, soumis à un processus adaptatif motivé par un grand souci de fidélité. Cette approche, remarque Benoît Berthou en s’intéressant aux transpositions des classiques français du XIX<sup>e</sup> siècle en bande dessinée, confie au médium la double mission suivante : « se mettre au service d’un patrimoine et perpétuer la mémoire

d'œuvres susceptibles de traverser espaces et temps » (Berthou, 2010 : en ligne). Plus encore, il s'agit, pour ce type d'adaptations, de se mettre « au service de l'œuvre originale au point de viser une forme d'invisibilité en tant que média spécifique » (Dürrenmatt, 2013 : 73). Au Québec sont concernées, par exemple, les séries produites par l'Association catholique des voyageurs de commerce de Trois-Rivières (ACVC) et publiées dans *L'Action catholique*, entre autres journaux, à partir de juin 1935<sup>10</sup>. Ces dernières offrent une seconde vie à des textes qui, estime-t-on, méritent une dissémination élargie et une réactivation dans la mémoire collective. La note éditoriale qui présente *La terre conquérante* (adaptation d'*Au Cap Blomidon*, de Lionel Groulx) s'assure d'ailleurs de préserver les racines littéraires de l'œuvre en la présentant d'abord comme un « roman en images », puis simplement comme un « roman », estompant du même coup les effets de remédiation induits par l'apparition de la dimension visuelle (« Note de l'éditeur », 1935 : 6). Les entreprises de ce genre s'avèrent particulièrement intéressantes parce qu'elles sont conçues pour remplacer, du moins pour le jeune lectorat, les hypotextes. Leur fonction est essentiellement patrimoniale en ce qu'elle fait des bandes dessinées un exercice de préservation du patrimoine littéraire qui, déjà rare étant donné la courte histoire de la littérature canadienne-française, est menacé à cette époque par l'entrée massive des imprimés populaires français et américains sur le territoire. C'est autour de cet argument que l'abbé Albert Tessier articule justement la présentation de l'album *Au Cap Blomidon*, rare réédition, dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, d'une bande dessinée de presse sous forme d'album :

Les âmes jeunes ont besoin de féerie, de panache. Les illustrés ineptes que la plupart de nos grands journaux diffusent à des milliers d'exemplaires peuvent amuser, provoquer le rire; ils ne font aucun bien. Les contorsions burlesques des personnages, leurs grimaces, leurs culbutes et leurs tours de clowns ont une valeur éducative néfaste. D'inspiration étrangère, ces illustrés soi-disant comiques ajoutent à leurs méfaits une influence déracinante qui inquiète les patriotes soucieux d'une éducation nationale au moins rudimentaire. (Tessier, 1936-1937 : 1)

Environ deux années se sont écoulées entre la parution en bandes hebdomadaires de « La terre conquérante » et sa reprise en album sous le titre *Au Cap Blomidon*, période durant laquelle un changement de rhétorique s'est opéré. Si l'album récupère le titre original du roman de Groulx, il voit par ailleurs sa dimension visuelle affirmée et célébrée. « L'imagerie populaire » est ainsi décrite comme un atout qui ravira les plus jeunes lecteurs, « dont l'âme a besoin des yeux pour comprendre et aimer » (*Ibid.*). Ce constat résigné semble suggérer que la valeur patrimoniale de l'œuvre originale dépasse désormais ses contours matériels et génériques. Ce n'est pas tant le roman stricto sensu qu'il importe de préserver que la trame narrative globale et les thèses qui la sous-tendent, quitte à concéder au lectorat contemporain un changement de médium et de support.

Bien qu'elles connaissent leur heure de gloire durant la deuxième moitié des années 1930, les adaptations de classiques littéraires canadiens-français réapparaissent sporadiquement dans notre corpus jusqu'en 1980, sans que survienne un grand changement d'approche. À preuve, l'adaptation de *Maria Chapdelaine* réalisée par Clermont Duval et Laurent Brault à l'occasion du centenaire de la naissance de Louis Hémon (1980), et rééditée lors du centenaire de sa mort (2013), aborde son sujet avec révérence : des passages du texte original sont récupérés intégralement ou écourtés seulement par contrainte d'espace. La démarche s'avère

10 Notre corpus comprend à ce jour cinq séries produites par l'ACVC – toutes des adaptations de romans canadiens : *L'appel de la race*, *La terre conquérante*, *Les anciens Canadiens*, *Une de perdue*, *deux de trouvées* et *Jean Rivard*.

clairement commémorative, ce que la postface à l'édition de 2013 confirme en situant le cadre d'interprétation de l'œuvre sur le terrain de la langue et de la mémoire : « Or, à l'occasion du centenaire du décès de l'écrivain, un vœu singulier mérite d'être lancé : la sauvegarde de notre langue dont Louis Hémon fut, sans conteste, témoin et "Pionnier de la Francophonie", en terre d'Amérique. JE ME SOUVIENS! » (Duval, dans Hémon, 2013 : 62).

En somme, ces cas illustrent que la patrimonialisation des classiques de la littérature canadienne-française par la bande dessinée agit comme une réincarnation qui suppose, à tort ou à raison, la disparition imminente de l'œuvre originale dans la mémoire collective. L'adaptation en bande dessinée répond aussi à une vision « instrumentale » et « utilitaire » de la littérature, qui est mise ici au service d'une fonction idéologique : la BD étant un médium considéré comme populaire, avec une grande diffusion surtout parmi les jeunes, les textes adaptés sont choisis en fonction d'une propagande, essentiellement catholique. Cette remédiation imprime ainsi un nouveau cadrage aux œuvres littéraires, qui en fait ressortir le contenu « pédagogique » en les simplifiant. Il s'agit souvent de fascicules dont la présentation (mise en page, orthographe, ponctuation) est parfois peu soignée.

D'un semblable élan, les associations et congrégations religieuses entreprennent de raconter en images les exploits de leurs membres les plus illustres. Signalons par exemple l'opuscule *Chez les démons de l'Outaouais*, scénarisé par le père Laurent Tremblay de l'ordre des Oblats de Marie Immaculée et illustré par Santiago Colmenero, dédié à la mission du père Reboul dans les chantiers de l'Outaouais. Pensons aussi au *Frère André*, de Marcel Plamondon et Jacques Grenier, propulsé par l'imposante machine éditoriale de Fides (Michon, 1998). Publiées sous la forme de fascicules, pour imiter les *comic books* américains contre lesquels on tente de lutter à coups d'illustrés jugés moralement acceptables<sup>11</sup>, ces bandes dessinées ont souffert d'une confection matérielle et d'une distribution qui les destinaient à connaître un cycle de vie très court et, partant, à devenir des objets rares ou abimés. Leur inclusion dans le corpus *Ébullition*, en plus de participer à leur pérennisation, permet d'esquisser un portrait plus juste de la production bédéique québécoise, dont les itérations les plus éphémères échappent généralement à la recherche académique, en plus d'enrichir notre compréhension de l'imaginaire religieux.

Les études sur la littérature folklorique et populaire canadienne-française ont déjà montré que la figure du prêtre y est investie d'une fonction héroïque et munie d'une puissance quasi divine (voir Martin, 2008 : f. 54-79; Luneau et Warren, 2019). Or, ce portrait est magnifié par les biographies de prêtres en bandes dessinées que comportent notre corpus : il suffit de voir le père Louis Reboul vaincre un draveur au bras de fer ou lever un bagarreur de terre (Tremblay et Colmenero, 1960 : case 88) pour se convaincre qu'il appartient non seulement à la lignée des prêtres-héros de la culture populaire, mais aussi à celles des aventuriers omnipotents qui peuplent les comics. N'est-il pas présenté, après tout, comme l'égal de Vital Potvin, compagnon du célèbre Jos Montferrand (cases 5-16), un homme à la force surhumaine ? Moins enclin aux prouesses physiques, le Frère André est rendu tout aussi exceptionnel par sa ténacité face à ses adversaires (« le démon », le père Dion) et ses talents surnaturels, que le texte et l'image rappellent constamment avec un certain mysticisme : guérisons, faveurs, conversions et miracles stupéfient quotidiennement son entourage (Plamondon et Gagnier, 1955 : 29). Dans ces cas, l'effet patrimonialisant du corpus s'étend au-delà du sujet traité par les œuvres biographiques – c'est-

11 Les principales actions entreprises par les hommes de foi et les intellectuels du Québec afin de purger la province des *comics* obscènes sont répertoriées, entre autres, dans Hébert, Lever et Landry, 2015.

à-dire les figures historiques qu'elles mettent en valeur – pour recouvrir aussi des représentations qui nous informent sur une conception de l'héroïsme qui transcende les genres narratifs. Par le fait même, il devient évident que la bande dessinée d'avant la Révolution tranquille peut difficilement faire l'économie des codes empruntés aux comics d'aventure sans diminuer l'effet sensationnel des récits.

Il ressort de ces exemples que l'apport réel ou souhaité de la bande dessinée au patrimoine religieux est peut-être plus important que ce que l'histoire du médium a retenu. Ce dernier semble effectivement proposer une esthétique du récit religieux qui s'articule autour de sujets convergents (les frères aux habiletés extraordinaires) et d'éléments génériques communs. Parce qu'il facilite la mise en relation de ces œuvres (à l'aide de recherches par mots-clés, par exemple), le corpus Ébullition peut contribuer à une meilleure connaissance de ces représentations partagées qui, tel le mythe entourant le frère André, imprègnent durablement la culture.

### Entre le patrimoine culturel, linguistique et onomastique : le texte flottant

Le texte flottant, plus communément désigné par la dénomination anglaise *floating text* en langage CBML, est l'ensemble des éléments textuels qui ne se trouvent ni dans les dialogues ni dans les récitatifs. Ces éléments textuels correspondent en partie à ce qu'on appelle en sociolinguistique le « paysage linguistique » (notion introduite par Landry et Bourhis, 1997 : 25) : « *The language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs, and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region, or urban agglomeration*<sup>12</sup> ». De plus, à ce paysage linguistique, que l'on pourrait dénommer « extérieur », s'ajoute, dans la bande dessinée, un paysage « intérieur », à savoir la reconstruction de l'environnement domestique, commercial ou de tout autre lieu dans lequel évoluent les personnages (*Ibid.*).

Tous ces éléments linguistiques ont été dûment répertoriés dans le corpus Ébullition, qui constitue ainsi un précieux outil pour l'identification et le classement du patrimoine matériel représenté (noms de rues, publicités, graffitis, mais aussi disques, revues, affiches, bannières, etc.). Alors que la plateforme publique permet d'effectuer des recherches par mot ou groupes de mots dans tout le texte des bandes dessinées, la plateforme Comet, réservée aux chercheuses et chercheurs, permet des recherches plus fines, par exemple en sélectionnant seulement le *floating text*. Nous nous limiterons ici à quelques exemples permettant d'illustrer l'apport de ces éléments textuels à la dimension patrimoniale de la BD. Ces exemples concernent les catégories des noms de rue, des lieux notoires montréalais et de la musique pop et rock.

Une requête avec le mot-clé « rue » affiche les occurrences de ce mot dans le *floating text* des BD et wn fait le nettoyage en éliminant les occurrences dans lesquelles il n'est pas suivi d'un toponyme. Cela permet de reconstruire une topographie de la BD québécoise, selon les époques, les auteurs, voire les quartiers. Même si la numérisation du corpus n'en est encore qu'à ses débuts, on peut remarquer que les rues et les quartiers qui constituent le décor des BD évoluent au fil du temps et que si dans les années 1950 l'action se passe devant l'oratoire Saint-

12 « Le langage des panneaux de signalisation des voies publiques, sur les panneaux indicateurs des noms de rue, dans les noms de lieux, l'affichage commercial, les panneaux publicitaires et les panneaux publics, dans les bâtiments publics se conjuguent [*sic*] pour former le paysage linguistique d'un territoire, d'une région ou d'une agglomération urbaine donnée » (traduction de Leizaola et Egaña, 2012 : 100).

Joseph (Plamondon et Gagnier, 1955), à partir des années 2000 il est surtout question du Plateau-Mont-Royal, du centre-ville, voire de certains quartiers qui constituent une « périphérie imaginaire » (dans la mesure où ils sont enclavés par des obstacles physiques ou perçus comme différents en raison des caractéristiques sociales de leur population) de Montréal, comme le Centre-Sud ou Lachine.

Un exemple particulièrement éclairant est celui de *La Femme aux cartes postales*, de Jean-Paul Eid et Claude Paiement (2016), qui reconstruit le Montréal jazz de la fin des années 1950 : non seulement on y retrouve un grand nombre de noms de rues (Hutchinson, Saint-Dominique, Beaubien, Dorchester, Hôtel-de-Ville, Saint-Hubert, Ontario, Saint-Joseph Est, Demers, Van Horne, Lajoie, Drolet, Place d'Armes, Craig, de la Montagne, Sainte-Élisabeth, boulevard Saint-Laurent), mais aussi de lieux notoires de la gastronomie montréalaise qui ont aujourd'hui disparu : la biscuiterie Viau et Ben's Deli. Puisque l'album est basé sur une recherche fouillée dans les archives de la ville, la plateforme Ébullition peut en faire ressortir une véritable photographie à une certaine époque et contribuer ainsi à la reconstruction de l'histoire des lieux.



FIGURE 4 – Devanture de Ben's Deli (Eid et Paiement, 2016 : 36).

La série « Paul » de Michel Rabagliati fonctionne aussi comme un recueil patrimonial par son attention aux détails de l'environnement, qu'il s'agisse des noms de rues, des événements marquants de l'histoire du Québec ou encore des marques et des devantures de magasins, sans oublier la musique.

Par exemple, dans *Paul dans le Nord*, l'action se passe en 1975, ce qui est clairement identifié par la référence à la mort du pianiste russe Dmitri Chostakovitch au tout début de l'album. Le lecteur est donc en mesure de situer à cette époque le succès des groupes Offenbach (fig. 5) et Beau Dommage (fig. 6), ainsi que celle du magazine *Spirou* au Québec (fig. 6).



FIGURE 5 – Référence à Offenbach (Rabagliati, 2015 : 43).



FIGURE 6 – Références à Beau Dommage et Spirou (Rabagliati, 2015 : 49).

La page 92 montre la devanture des magasins Tosca (instruments de musique) et Plaza Kawasaki qui se trouvaient autrefois sur la rue Saint-Hubert

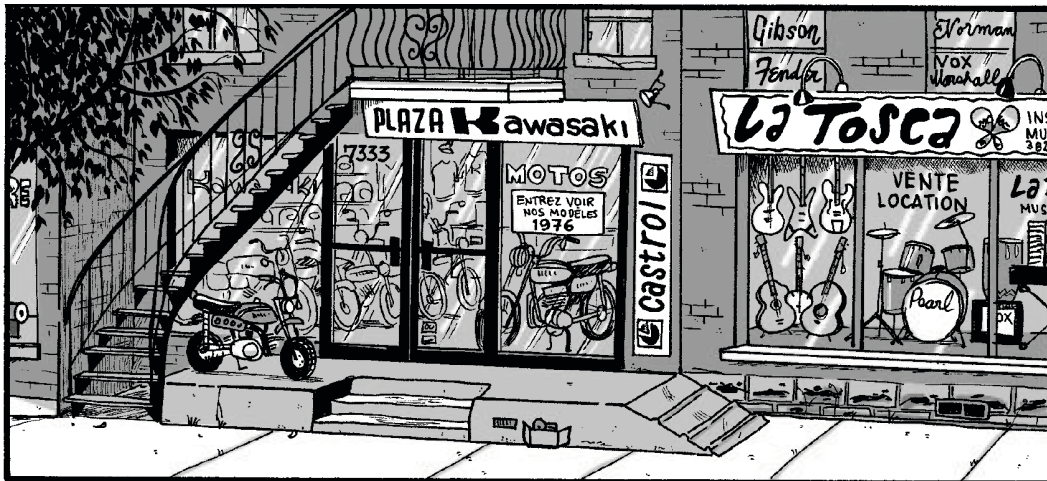


FIGURE 7 – Représentation de la rue Saint-Hubert et de ses commerces (Rabagliati, 2015 : 92).

De même, à la page 6 des *Chroniques du Centre-Sud* de Richard Suicide et William Parano ([2014] 2020), on reconnaît parfaitement le coin de Dorion et Ontario et le récitatif précise le moment dont relève cette représentation (vingt ans avant la publication de l'album, c'est-à-dire en 1994 environ).



FIGURE 8 – Représentation de l'intersection des rues Dorion et Ontario (Suicide et Parano, 2020 : 7).

Le *floating text* constitue donc un précieux outil de patrimonialisation de l'histoire matérielle du Québec.

### La langue et le patrimoine linguistique dans la production bédéique

La littérature québécoise est intimement marquée par le contexte sociolinguistique particulier qui prévaut au Québec, une société majoritairement francophone établie sur un continent majoritairement anglophone, et dont la langue diffère à maints égards de celle utilisée en Europe ou ailleurs dans la francophonie. Si les rapports complexes entre langue, autrices/auteurs et production littéraire ont fait l'objet de nombreuses recherches dans le champ de recherche littéraire en général (on soulignera ici les travaux pionniers de Lise Gauvin et de Marie-Andrée Beaudet), les travaux s'intéressant aux aspects proprement linguistiques et sociolinguistiques de la bande dessinée sont encore relativement limités (mis à part ceux d'Anna Giaufret dont on trouvera une synthèse dans *Montréal dans les bulles*, paru en 2021). La constitution du corpus *Ébullition* est de nature à faciliter et à encourager ce type de recherches.

De la même façon que les bandes dessinées sont des vecteurs du patrimoine culturel, ces œuvres jouent un rôle dans la transmission d'une certaine représentation de la langue bien ancrée dans l'imaginaire linguistique québécois. Elles ouvrent par ailleurs souvent une fenêtre sur certaines pratiques linguistiques, actuelles et passées, qui sont parfois peu présentes ou peu documentées dans d'autres sources. Nous faisons référence ici à une conceptualisation de la notion de patrimoine linguistique en tant qu'ensemble des usages linguistiques (lexicaux, syntaxiques, morphologiques, phraséologiques, phonétiques, etc.) ayant cours dans une communauté linguistique s'identifiant comme telle. En particulier, la notion de patrimoine linguistique implique une attention spécifique aux usages susceptibles de disparaître et qu'il est nécessaire de documenter et de conserver dans les archives. Le patrimoine linguistique est fortement relié au patrimoine culturel. Toutefois, l'intérêt patrimonial de la BD ne devrait pas escamoter son potentiel en matière de documentation de nouvelles pratiques linguistiques émergentes.

#### *Représentation de l'oral et du vernaculaire*

La langue de la bande dessinée constitue une représentation stylisée de l'oral, un « oral scripturisé » (Giaufret, 2021), qui permet d'avoir accès à nombre de formes vernaculaires, souvent peu attestées dans d'autres corpus écrits (et même dans les corpus oraux, sachant que ceux-ci comprennent majoritairement des entrevues semi-dirigées, moins souvent des enregistrements dits « écologiques », sans la présence de linguiste). Une fois la constitution du corpus terminée, il sera possible de suivre l'évolution de ces formes en microdiachronie et de vérifier le moment dans lequel elles apparaissent dans la bande dessinée, mais aussi dans les autres corpus écrits et oraux. Il sera également possible de suivre les graphies que prennent ces mots, habituellement employés surtout à l'oral, d'autant plus intéressantes qu'elles nous renseignent parfois sur certains aspects de leur prononciation (Giaufret parle de *néographies phonétisantes* [2021]).

La recherche textuelle permet de vérifier non seulement l'attestation des unités, mais aussi leur emploi en discours (syntagmatique, collocations, etc.) ainsi que leur contextualisation par l'image : il s'agit d'un grand avantage de la représentation écrite de l'oral, beaucoup plus facile

à manier que l'oral proprement dit, à l'intérieur d'une représentation iconique qui nous fournit des informations précieuses sur les locuteurs mis en scène et la situation de communication imaginée par les créateurs. De plus, Ébullition et les autres corpus du FDLQ permettent de suivre en diachronie l'apparition, l'implantation et l'éventuelle disparition de différents usages, en comparant la présence de telle ou telle expression dans la BD, à l'écrit et à l'oral, afin de vérifier la proximité entre la langue de la BD, le canal oral et le canal écrit. Par exemple, à l'état actuel, le corpus Ébullition nous révèle que l'anglicisme *vedge* au sens d'« amorphe, inactif, apathique » est attesté dans la BD en 2012 et nous fournit trois contextes d'emploi, provenant tous les trois de *Glorieux printemps* de Sophie Bédard.



J'suis tellement **vedge**. Mais j'suis ben trop **vedge**. J'suis juste trop **vedge**.

FIGURE 9 – Trois cases avec l'anglicisme *vedge* (Bédard, 2012 : 75-76).

La recherche dans les autres corpus disponibles sur la plateforme du FDLQ nous permet de repérer 12 occurrences en tout, avec la distribution suivante :

**Tableau 1 :**  
**Occurrences de l'anglicisme *vedge* dans le FDLQ**

Corpus	Occurrences
BDTS [Base de données textuelles de Sherbrooke]	1 (2000)
Ébullition	3 (2012)
CLIQ [Corpus de littérature québécoise]	4 (2014)
CLIQ-Jeunesse [Corpus de littérature de jeunesse québécoise]	2 (2015)
Montréal 2016 [Corpus d'entrevues sociolinguistiques]	2 (2016)
<i>Total</i>	<i>12</i>

Si *vedge* avait déjà fait son apparition dans un texte journalistique dès 2000 (cette apparition est attestée dans la BDTS), la BD est le premier médium à attester cet usage, que l'on retrouve essentiellement chez les jeunes (CLIQ-Jeunesse et un roman mettant en scène des adolescents dans le corpus CLIQ) et à l'oral, dans le corpus Montréal 2016. Cet exemple

donne à penser que le français utilisé dans la BD anticipe parfois l'inclusion de certains usages de la langue informelle, peut-être en particulier chez les jeunes, ce qui peut en faire un support particulièrement précieux pour l'analyse du changement linguistique. Cette hypothèse mériterait des analyses plus poussées en vue d'évaluer la diffusion d'expressions orales dans des productions écrites variées.

Ainsi encore, l'exemple de la distribution du paradigme *froid* et *frette* – qui est une prononciation courante de *froid* dans la langue spontanée – dans les différents corpus montre que la BD se démarque. Si *frette* représente 20 % des attestations du paradigme dans Ébullition, il ne constitue que 10 % dans les corpus oraux et 2 % dans les autres corpus écrits. Ces données permettent de postuler une plus grande proximité du français de la BD avec l'oral que les autres sources écrites. Si la différence avec les corpus oraux peut surprendre, c'est sans doute la plus grande spontanéité des personnages des BD par rapport au contexte dans lequel se trouvent les locutrices/locuteurs enregistrés lors d'entretiens sociolinguistiques qui est en jeu ici<sup>13</sup>, voire la volonté de certains auteurs ou de certaines autrices de BD de surcaractériser leurs personnages. Quoi qu'il en soit, la question est linguistiquement très intéressante.

Enfin, pour ce qui est des aspects morphosyntaxiques de la langue, le corpus Ébullition permet d'établir des comparaisons avec des études sur la langue parlée afin de mieux comprendre les choix qui orientent la représentation de l'oral telle qu'on le trouve dans la BD et les facteurs qui orientent ces choix. Par exemple, dans sa recherche consacrée aux structures interrogatives totales utilisées dans la BD québécoise, Beaulieu conclut que la particule *-tu*, comme dans « *Ça fait-tu mal?* » (Doucet, 2000 : 39), est moins fréquente dans la BD que dans les corpus oraux, mais que les mêmes facteurs linguistiques en orientent l'usage. Ou encore, tout comme Blondeau, qui s'intéresse à l'emploi du pronom personnel composé (*nous/vous/eux autres* pour *nous/vous/ils/elles*), nous observons que les formes composées connaissent une tendance à la baisse dans le corpus Ébullition. Dans l'état actuel du corpus, si *nous autres* (9 occurrences entre 2009 et 2017) connaît encore une certaine vitalité, et que *vous autres* (17 occurrences entre 1955 et 2019) est la forme la plus persistante, le pronom *eux autres* (3 occurrences entre 1999 et 2016) est probablement en train de succomber face à la progression de la forme simple, de plus en plus courante à l'oral, ce qui rappelle les conclusions de Blondeau (2011). Nous pouvons aussi signaler la structure *malgré que*, suivi de l'indicatif, pour exprimer une concession. Cette construction, peu attestée dans les corpus écrits et parfois critiquée, est bien attestée dans Ébullition comme dans les corpus oraux : « Malgré que son visage était encore bouffi et bleu, elle était de très bonne humeur » (Rabagliati, 2015 : 49).

Enfin, un dernier exemple relevant de la morphosyntaxe concerne le connecteur de conséquence *faque*, avec ces différentes graphies plus ou moins néophonétisantes *ça fait quel fait que/faique*, parfois même *fek*, dont une analyse dans Blondeau et Tremblay (2022) confirme l'implantation et la progression dans le français de Montréal, au détriment des formes *alors* et *donc*. Les différentes variantes de (*ça*) *fait que* sont aussi bien représentées dans le corpus Ébullition. Et encore une fois, à part la BDTS, c'est ce corpus qui offre l'attestation la plus ancienne à l'écrit (Rabagliati, 1999). La forme n'apparaît qu'en 2014 à l'écrit dans le domaine théâtral.

13 Il faut noter par ailleurs que tous les corpus oraux ne transcrivent pas nécessairement les phénomènes de prononciation de la même façon. Une analyse plus fouillée permettrait de connaître la fréquence de *frette* dans les corpus sociolinguistiques avec plus de précision.



FIGURE 10 – Usage de faque dans l’album *Paul à la campagne* (Rabagliati, 1999 : 40).

Ces exemples montrent bien que le corpus Ébullition atteste des traits qui inscrivent le français de la BD dans le champ de l’oralité, ce qui le rend particulièrement utile et riche pour mener des recherches sur le patrimoine linguistique oral vernaculaire, et notamment sur les représentations qu’on a pu en faire à l’écrit.

#### *Utilisation de glossaires/lexiques*

En terminant, soulignons la présence, dans certains albums, de glossaires d’accompagnement destinés à expliquer certaines spécificités québécoises en matière de langue. On trouve entre autres de tels glossaires dans *L’esprit du camp* de Michel Falardeau et Cab (2017), qui insèrent des lexiques à chaque début de chapitre, ou encore dans *La petite Russie* de Francis Desharnais (2018), qui contient une liste de mots glosés en fin d’ouvrage. Les auteurs et autrices précisent que ces lexiques servent essentiellement à mieux faire comprendre la langue qui est utilisée dans leurs albums et, dans le cas de *L’esprit du camp*, c’est explicitement au lectorat non québécois que ce lexique s’adresse :

Parce que c’est bien de garder l’accent d’origine du récit, mais que c’est encore mieux de le comprendre, on a cru bon faire un mini lexique pour vous, lecteurs francophones d’outre-mer. Voici les quelques mots et expressions qui pourraient donc vous causer problèmes, ou vous faire rire. Mais riez pas trop car on est bin susceptibles au Québec... (Falardeau et Cab, 2017 : 4)

Les bédéistes reprennent ainsi, sans nécessairement l’innover, une pratique observée dans certaines autres productions littéraires québécoises, notamment dans des pièces de théâtre ou dans des romans, où l’ajout de glossaires est parfois considéré comme un outil de décodage permettant à l’œuvre d’être diffusée en dehors du Québec, tout en gardant son originalité sur le plan de la langue. Cela dit, malgré la « coloration » québécoise souvent assez forte de la langue utilisée dans la bande dessinée, où les mots et les expressions de la langue familière foisonnent, comme nous l’avons souligné plus haut, la pratique qui consiste à fournir « des

traductions de français à français » (*Ibid.* : 34) pour expliquer certains usages québécois n'est pas nécessairement très courante dans les BD qui constituent le corpus Ébullition.

La nature des mots glosés est très variable, mais les lexiques sont particulièrement riches en mots marqués sur le plan sociostylistique : on trouve par exemple, dans *L'esprit du camp*, des locutions ou des mots hautement expressifs, courants dans la langue spontanée<sup>14</sup> (*se fermer la trappe* « se taire », *boules* « seins », *quétaine* « kitsch mais un peu plus quétaine... oh c'est dur à expliquer », *capoter* « flipper, perdre les pédales, péter un câble »), y compris de très nombreux sacres (*calvaire* « juron utilisé comme une interjection de surprise », *tabarnak* « juron d'origine religieuse, le meilleur qui existe »), des marqueurs discursifs (*là là* « peut s'utiliser comme "écoutez" en début de phrase ou pour mettre de l'emphase sur une exclamation en fin de phrase ») et des emprunts à l'anglais (*truck* « camion », *bum* « voyou », *cash* « argent »), plus rarement des mots plus neutres (*biscuit soda* « biscuit apéritif », *tantôt* « utilisé autant comme "plus tard" ou "il y a peu", au Québec »). Certaines formes glosées dénotent des phénomènes qui relèvent davantage de la prononciation (*pis* « contraction de "puis" », *bin* « bien », *din* « dans les ») que du lexique à proprement parler, ce qui n'est pas inhabituel dans ce genre de listes, où le français québécois est souvent présenté de manière somme toute assez stéréotypée.

Cela dit, les glossaires contiennent parfois des entrées qui semblent avoir été retenues parce qu'il s'agit de mots sortis de l'usage ou témoignant du passé. On trouve ainsi dans le glossaire qui clôt *La petite Russie* les mots *bagosse* « alcool fait maison » ou *vue* « film » (tous les deux marqués « vieilliss » dans le dictionnaire *Usito*) ou encore *peddleurs* « vendeurs itinérants ». Dans ce cas, les entrées du glossaire ne servent pas seulement le public non québécois, mais peuvent aussi être jugées utiles pour des lecteurs et des lectrices plus jeunes, un choix qui n'est pas étranger à l'orientation en partie pédagogique de *La petite Russie*, qui met en scène l'histoire de la colonisation de l'Abitibi à travers le récit de la famille Desharnais, installée à Guyenne. Par ailleurs, le glossaire montre ici son utilité non seulement linguistique, mais aussi plus largement encyclopédique, ce qui explique que l'auteur de l'album ressente aussi le besoin d'expliquer dans le glossaire *Cercle Lacordaire* « ligue de tempérance, ancêtre des AA », J.A.C. « Jeunesse agricole catholique, regroupement jeunesse religieux » ou *jaciste* « membre de la J.A.C. ». La présence de tels mots vieilliss rappelle une observation faite par Guillaume Lachapelle dans le cadre d'une recherche consacrée aux glossaires d'accompagnement dans la littérature québécoise. Les éditeurs et l'auteur rencontrés par Lachapelle affirment « trouv[er] intéressante l'idée de joindre un glossaire à une œuvre plus âgée en vue de garder vivants certains mots du patrimoine linguistique québécois » (Lachapelle, 2018 : 64). Une telle intention s'observe aussi dans certains albums qui, sans nécessairement contenir des lexiques à proprement parler, contiennent des commentaires métalinguistiques destinés à expliquer ou à évoquer des mots vieillissants ou des mots qui désignent des réalités appartenant au passé. Ainsi, dans *La pitoune et la poutine* d'Alexandre Fontaine-Rousseau et Xavier Cadieux (2019), un album dont l'action se déroule à l'époque de la drave, le castor-narrateur prend bien soin de justifier son emploi du mot drave : « Moi, j'appelle juste ça la drave parce que c'est le nom traditionnel d'la patente pis qu'c'est important, la tradition. C'est ce qui fait qu'un peuple, c't'un peuple, pis qu'les gens savent d'oussé qu'c'est qui viennent... » (p. 12).

Si la fonction de décodage est souvent invoquée comme principal argument justifiant la présence de glossaires, d'autres intentions peuvent expliquer la présence de ce type de paratexte dont les visées sont multiples.

14 Nous reprenons ici les définitions telles qu'elles apparaissent dans le glossaire cité.

\* \* \*

Ce panorama du potentiel patrimonial du corpus *Ébullition* n'épuise aucunement les emplois possibles de ce précieux outil. Nous n'avons pas mentionné ici son intérêt pour l'histoire de la langue et les terminologies spécialisées (de la drave à l'institution cléricale), accru bien évidemment par la présence des images qui peuvent en suggérer un emploi pédagogique. Nous n'avons pas non plus mené une réflexion sur le rapport (normatif, identitaire, etc.) à la langue chez les bédéistes qui commentent les usages, le rapport aux anglicismes et à l'anglais, les différents accents régionaux et la relation avec les Français, la langue de la télévision et de Radio-Canada, pour ne citer que quelques exemples.

Lorsque le FDLQ et *Ébullition* auront été complétés, ils constitueront une ressource indispensable et unique en son genre pour tous ceux et celles qui souhaiteront y explorer le patrimoine linguistique, culturel et artistique du Québec.

### Bibliographie

- BAILLARGEON, Stéphane (2015). « BAnQ de données », *Le Devoir*, 6 juin, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/culture/442051/banq-de-donnees] (consulté le 18 janvier 2023).
- BEAUDET, Marie-Andrée (1991). *Langue et littérature au Québec, 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires ».
- BEAULIEU, Andréanne (2024). *Quand la BDQ questionne le français québécois : analyse des structures interrogatives totales dans les bandes dessinées québécoises après 1978*, mémoire de maîtrise (linguistique), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BÉDARD, Sophie (2012). *Glorieux printemps*, t. 1, Montréal, Éditions Pow Pow.
- BERTHOU, Benoît (2010). « Adaptations : une certaine littérature », sur le site *Du9*, [https://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/] (consulté le 18 janvier 2023).
- BLONDEAU, Hélène (2011). *Cet « autres » qui nous distingue : tendances communautaires et parcours individuels dans le système des pronoms en français québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les voies du français ».
- BLONDEAU, Hélène, et Mireille TREMBLAY (2022). « The Hidden Dimensions of a Change from Below: Consequence Markers in Montreal French », *Canadian Journal of Linguistics = Revue canadienne de linguistique*, vol. 67, n<sup>os</sup>1-2 (juin), p. 22-52.
- « Contribuer à un dossier » (2011). *Comicalités*, « La bande dessinée : un “art sans mémoire” ? », sous la direction de Benoît Berthou, 31 août, [En ligne], [https://journals.openedition.org/comicalites/518] (consulté le 18 janvier 2023).
- DESHARNAIS, Francis (2018). *La petite Russie*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- DOUCET, Julie (2000). *L'affaire Madama Paul*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette ».

- DÜRRENMATT, Jacques (2013). *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier.
- CANTIN, Samuel (2015). *Whitehorse*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- EID, Jean-Paul, et Claude PAIEMENT (2016). *La Femme aux cartes postales*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- FALARDEAU, Michel, et CAB [pseud. Caroline BREAU] (2017). *L'esprit du camp*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- FALARDEAU, Mira (2008). *La bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises ».
- FALARDEAU, Mira (2020). *L'art de la bande dessinée actuelle*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- FONTAINE-ROUSSEAU, Alexandre, et Xavier CADIEUX (2019). *La pitoune et la poutine*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.
- GIAUFRET, Anna (2021). *Montréal dans les bulles : représentation de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GROENSTEEN, Thierry (2006). *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2.
- GROENSTEEN, Thierry ([1999] 2011). *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- GROENSTEEN, Thierry (2017). *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY (2015). *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Montréal, Éditions Fides.
- HÉMON, Louis (1980). *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, illustré par Clermont Duval et adapté par Laurent Brault, Saint-Lambert, Les éditions Héritage.
- HÉMON, Louis (2013). *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, illustré par Clermont Duval et adapté par Laurent Brault, Montréal, Les éditions Roman-Cinéma.
- LACHAPPELLE, Guillaume (2018). *Analyse paratextuelle, linguistique et sociolinguistique des glossaires d'accompagnement de L'enfrouapé et de L'entourloupé d'Yves Beauchemin*, mémoire de maîtrise (études françaises), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LANDRY, Richard, et Richard Y. BOURHIS (1997). « Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study », *Journal of Language and Social Psychology*, vol. 16, n° 1 (mars), p. 23-49.
- LEIZAOLA, Aitzpea, et Miren EGAÑA (2012). « Le paysage linguistique dans l'Eurocité basque : la signalétique routière dans une région plurilingue et transfrontalière », dans Sergio Dalla Bernardina (dir.), *Analyse culturelle du paysage : le paysage comme enjeu. Actes du 135e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, « Paysages », Neuchâtel, 2010, Paris, Éditions du CTHS, p. 98-112.
- LEMAV, Sylvain (2016). *Du Chientent dans le Printemps : une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire.

- LESAGE, Sylvain (2022a). « Le canon et l'écran : le patrimoine de la bande dessinée et les archives numérisées », *Comicalités*, « Ce que le numérique fait à la bande dessinée », 1<sup>er</sup> décembre, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/comicalites/7723>] (consulté le 18 janvier 2023).
- LESAGE, Sylvain (2022b). « Patrimoine : l'ombre du neuvième art », *neuviemeart2.0*, janvier, [En ligne], [<https://www.citebd.org/neuvieme-art/spip.php?article1380>] (consulté le 18 janvier 2023).
- LUNEAU, Marie-Pier, et Jean-Philippe WARREN (2019). « Ce que le roman catholique fait au roman sentimental : le cas de la collection "Amour et aventure" », *CONTEXTES*, « Les disparitions, silences et réinventions de l'écrivain-e catholique (1945-2015) », vol. 23, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/contextes/7903#:~:text=Le%20r%C3%A9cit%20respecte%20en%20surface,selon%20le%20titre%20du%20roman>] (consulté le 18 janvier 2023).
- MARTIN, François (2008). *Entre le dogme et le doute : figures religieuses et dimension cognitive dans la nouvelle fantastique québécoise avant et après la Révolution tranquille*, mémoire de maîtrise (lettres), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières.
- MICHON, Jacques (1998). *Fides : la grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Éditions Fides.
- « Note de l'éditeur » (1935). *L'Action catholique*, bande produite par le Cercle catholique des voyageurs de commerce de Trois-Rivières, 10 août, p. 6.
- PLAMONDON, Marcel, et Jacques GAGNIER (1955). *Le Frère André*, Montréal, Éditions Fides.
- RABAGLIATI, Michel (1999). *Paul à la campagne*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2015). *Paul dans le Nord*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- SUICIDE, Richard, et William PARANO [pseud. Richard BEAULIEU] ([2014] 2020). *Chroniques du Centre-Sud*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- TESSIER, Albert (1936-1937). « À l'âme par les yeux », dans Alonié de Lestres [pseud. Lionel GROULX], *Au Cap Blomidon*, légendes de Victor Barrette et illustrations de James McIsaac, Trois-Rivières, La section Lafèche des Trois-Rivières de l'Association catholique des voyageurs de commerce, p. 1.
- TREMBLAY, Laurent, et Santiago COLMENERO (1960). *Chez les démons de l'Outaouais : le père Louis Reboul, o.m.i., 1827-1877*, Montréal, Éditions du Rayonnement.
- UNESCO (2009). « Patrimoine culturel », sur le site *Institut de la statistique de l'UNESCO*, [<https://uis.unesco.org/fr/glossary-term/patrimoine-culturel>] (consulté le 18 janvier 2023).
- VIAU, Michel (1999). *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec, des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, coll. « Argus ».
- VIAU, Michel (2021). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : Les pionniers de la bulle : des origines à 1968, Montréal, Station T.
- VIAU, Michel (2022). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 2 : Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968-1979, Montréal, Station T.

### Notices biobibliographiques

**Anna GIAUFRET** est professeure de langue et traduction françaises à l'Université de Gênes, en Italie, où elle enseigne la sociolinguistique et la traduction de différents médias (bande dessinée, sous-titrage pour le cinéma, théâtre, etc.). Elle est titulaire d'un doctorat en études francophones de l'Université de Bologne. Ses principaux intérêts de recherche sont le français québécois, la bande dessinée, la sociolinguistique francophone, la terminologie, l'analyse du discours, les humanités numériques et les études mémorielles. Elle travaille depuis plusieurs années sur le français québécois et sur la bande dessinée montréalaise, sujets sur lesquels elle a publié plusieurs articles et ouvrages, dont *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée* (2021). Elle a co-organisé l'exposition « Vicoli et ruelles : représentations de l'espace urbain entre l'Italie et le Québec » (2022-2023). Elle est co-responsable du corpus Ébullition.

**Wim REMYSEN** est professeur de linguistique française à l'Université de Sherbrooke et directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur le français en usage au Québec (CRIFUQ). Ses travaux portent, entre autres, sur la variation sociale, générationnelle et régionale du français au Québec, sur l'histoire du français québécois et sur l'imaginaire linguistique des Québécoises et Québécois. En 2022, il a publié, avec France Martineau et André Thibault, l'ouvrage *Le français au Québec et en Amérique du Nord* (Ophrys). Il dirige depuis 2020 le Fonds de données linguistiques du Québec (FDLQ), une plateforme numérique qui regroupe une sélection de corpus oraux et textuels, patrimoniaux et récents, servant à l'analyse et à la description du français au Québec. Ses travaux les plus récents portent sur le concept de patrimoine linguistique francophone du Québec.

**Philippe RIOUX** enseigne l'histoire de la bande dessinée, du livre et des bibliothèques à l'Université du Québec en Outaouais, à l'Université du Québec à Trois-Rivières et à l'Université de Montréal. Il détient un doctorat en études françaises de l'Université de Sherbrooke incluant un cheminement en histoire du livre et de l'édition. Sa thèse, qui porte sur le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée québécoise, lui a valu le Prix de la meilleure thèse de l'Université de Sherbrooke (catégorie des lettres, sciences humaines et sociales). Un ouvrage qui en est tiré est paru en novembre 2022 aux Presses de l'Université de Montréal, *Alter ego : le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*.



## Bandes dessinées et chroniques illustrées : Ladébauche mis en vedette dans l'œuvre d'Albéric Bourgeois au journal *La Presse*

Nancy Perron  
Collège Lionel-Groulx

**Résumé :** Lorsqu'Albéric Bourgeois commence à travailler pour *La Presse* en 1905, il reprend d'abord le modèle d'une bande légendée que Joseph Charlebois (1872-1935) réalise depuis 1904 pour le compte du journal et qui met en scène le Père Ladébauche. Bourgeois s'empare du personnage par la suite. En plus de figurer dans ses chroniques satiriques illustrées et ses caricatures éditoriales, Ladébauche est le protagoniste de six bandes dessinées méconnues, produites entre 1914 et 1920, dont il sera question dans cet article. L'analyse permet de voir les changements stylistiques et thématiques apportés par l'artiste dans ces nouvelles planches par rapport à celles produites en 1905 ainsi que les transformations subies par le personnage. Quelques exemples de sa chronique satirique « En Roulant ma Boule » seront aussi examinés. En démontrant que les stratégies narratives et les codes de la bande dessinée sont repris et véhiculés dans sa chronique et en pointant le caractère narratif et séquentiel des images ainsi que leur relation avec le texte, on peut inscrire la chronique dans une définition élargie de la bande dessinée (McCloud, [1993] 2007; Peeters, 2003).

**Abstract:** When Albéric Bourgeois began working for *La Presse* in 1905, he first took up the model of a captioned strip that Joseph Charlebois (1872-1935) had produced since 1904 for the newspaper, which featured the character of Père Ladébauche. Bourgeois subsequently took over the character. In addition to appearing in his illustrated satirical newspaper columns and editorial caricatures, Ladébauche is the protagonist of six little-known comic strips, produced between 1914 and 1920, which will be discussed in this article. The analysis allows us to see the stylistic and thematic changes made by the artist in these new comics compared to the two strips of 1905 and the transformations undergone by the character. Some examples from his satirical column "En Roulant ma Boule" will also be examined. We will demonstrate that the narrative strategies and codes of the comic strip are taken up and conveyed in his column and that by pointing out the narrative and sequential character of the images as well as their relationship with the text, we can include the column in a broader definition of comics (McCloud, [1993] 2007; Peeters, 2003).

Àu début de l'année 1905, Albéric Bourgeois (1876-1962) est engagé par le quotidien *La Presse* comme artiste dessinateur. Il demeure à l'emploi du journal montréalais jusqu'en 1957. Tout au long de ces 52 années de service, sa production en tant qu'auteur et dessinateur est très variée. Pour *La Presse*, il réalise, entre autres, des bandes dessinées et légendées, des chroniques satiriques illustrées, des dessins humoristiques, des caricatures éditoriales sur la politique ou les mœurs de la société canadienne-française, de même que des publicités. Il est également dessinateur reporter lors d'événements sportifs, culturels ou politiques, en plus de faire des illustrations pour accompagner des articles y compris des portraits artistiques ou caricaturés.

Une grande partie de sa production met en scène le célèbre personnage de Baptiste Ladébauche. En plus de figurer dans la majorité de ses chroniques satiriques illustrées et de nombreuses caricatures éditoriales, Ladébauche est le protagoniste de six bandes dessinées méconnues, produites entre 1914 et 1920, et dont il sera question dans cet article (figures 1 à 6)<sup>1</sup>. Quelques planches de sa chronique « En Roulant ma Boule<sup>2</sup> » seront aussi examinées (figures 7 à 11).

Lorsque Bourgeois commence à travailler pour *La Presse* en février 1905, il reprend d'abord le modèle d'une bande légendée que Joseph Charlebois (1872-1935) réalise depuis 1904 pour le compte du journal et qui met en scène le personnage du Père Ladébauche (figures 12 et 13). Bourgeois fait deux planches de six cases chacune, signées « AB », qui paraissent les samedis 11 et 18 février 1905 (figures 14 et 15). Dans les semaines qui suivent la parution de ces deux premières planches, Bourgeois poursuit avec des bandes dessinées de sa propre invention, mettant en vedette des personnages qu'il a lui-même créés (Danaux, 2012 : 140-141; 2015 : 54). L'historienne de l'art Stéphanie Danaux s'est intéressée aux bandes dessinées signées par Bourgeois au début de sa carrière. Elle souligne que Ladébauche fait quelques rares apparitions dans la série « Toinon » à l'occasion de la fête de Noël ou lors de la Saint-Jean-Baptiste, par exemple (2015 : 71). Cette série prend fin le 26 août 1908 (Viau, 2021 : 65). On pourrait croire que Bourgeois ne met plus en scène le Père Ladébauche dans sa production de bandes dessinées à partir de cette date puisqu'il s'empare rapidement du personnage pour en faire la vedette de ses chroniques satiriques illustrées.

Dès le 12 août 1905, Bourgeois le met en scène dans *La Presse* dans une première série de chroniques intitulée : « Voyages de Ladébauche autour du monde » (figure 16). Il s'agit de textes satiriques signés sous le pseudonyme « LADÉBAUCHE » et dans lesquels le personnage raconte ses voyages entrepris à travers le monde afin de s'entretenir avec les dirigeants politiques. Les textes sont illustrés par des dessins comiques et des caricatures. La série des voyages est publiée durant un an et se termine le 4 août 1906. Elle a depuis donné lieu à des analyses en littérature et en histoire de l'art (Cambron, 2015 : 21-38; Danaux, 2015 : 53-71). Danaux a relevé le caractère séquentiel des dessins en s'intéressant à la relation entre le texte et l'image dans cette série (2015 : 63-66). À travers l'analyse de la mise en page ainsi que des procédés littéraires et graphiques employés par Bourgeois, elle démontre qu'il y a une parenté entre ces chroniques et la bande dessinée en raison de l'utilisation de certains codes propres à cette dernière, comme l'« interdépendance entre les éléments iconiques et textuels » (*Ibid.* : 66).

À la suite de cette série, Bourgeois crée plusieurs autres chroniques satiriques illustrées, publiées dans *La Presse* chaque samedi. Toujours signées sous le pseudonyme de « LABÉBAUCHE », elles continuent de mettre en vedette le personnage en compagnie des politiciens du monde entier (Viau, 2021 : 67; Cambron, 2015 : 35-36). La chronique intitulée « En roulant ma boule » est celle que Bourgeois produit le plus longtemps (figures 7 à 11). Elle paraît pendant plus de 46 ans, d'abord à quelques reprises en 1909, soit du 10 avril au 14 juillet, puis en continu du 18 novembre 1911 au 23 mars 1957<sup>3</sup>. Le succès de la

1 Toutes les figures ont été regroupées à la fin du présent article pour en faciliter la lecture.

2 Cette série est étudiée dans ma thèse de doctorat (Perron, 2025).

3 Les titres des autres chroniques et leurs dates de parution sont répertoriés dans l'ouvrage de Viau (2021 : 67). On peut citer en exemple : « Les mémoires de Ladébauche », une série qui paraît du 30 mars 1907 au 8 février 1908 puis du 16 mai au 1er août 1908; « La revue comique de Ladébauche » du 8 août 1908 au 9 janvier 1909; « L'enquête royale du Père Ladébauche » puis « Le rapport de Ladébauche » du 7 août au 8 décembre 1909. En plus des aventures de Ladébauche vécues en compagnie de son neveu Teddy (Roosevelt), comme « Les chasses de Teddy racontées par Ladébauche » ou « Voyage fantaisiste de Teddy et Ladébauche » du 9 juillet au 16 août

chronique « En roulant ma boule » contribue à la renommée de Bourgeois en tant qu'auteur et dessinateur pour *La Presse*.

Les auteurs s'entendent pour dire que, à partir de 1909, la production de bandes dessinées de Bourgeois diminue considérablement, mais sans cesser complètement (Viau, 2021; Danaux, 2015). En 1910, il conçoit une série de neuf *comics strips* pour le journal américain *The Boston Post* qu'il reprendra dans *La Presse* cinq ans plus tard (Perron, 2022). Il réalise aussi ponctuellement des bandes dessinées circonstancielles pour *La Presse* durant plusieurs années (Viau, 2021 : 71). Ces planches paraissent de manière occasionnelle les samedis et remplacent alors sa chronique « En Roulant ma Boule ». Un dépouillement exhaustif des exemplaires de *La Presse* publiée entre 1910 et 1920 a permis de constater qu'au sein de cette production de bandes dessinées, on peut compter au moins six planches dans lesquelles Ladébauche est mis en vedette, soit une bande légendée datée de 1914 et cinq planches avec bulles qui paraissent en 1917, 1918 et 1920 (figures 1 à 6). Elles ont été choisies aux fins d'une analyse selon deux critères précis : seules les planches possédant une trame narrative et dans laquelle l'image de Baptiste Ladébauche est présente ont été retenues<sup>4</sup>. À ce jour, parmi l'ensemble des ouvrages et des études portant sur l'œuvre de Bourgeois, personne n'avait encore signalé que le personnage de Ladébauche réapparaissait dans des bandes dessinées circonstancielles réalisées après 1908. Ainsi, ces six planches méconnues méritent qu'on leur porte une attention particulière.

L'analyse qui suit permettra de voir les changements apportés par l'artiste dans ces nouvelles planches sur le plan stylistique et thématique par rapport aux deux planches datées de 1905. Les transformations subies par le personnage dans son œuvre durant toutes ces années apparaîtront dans un même temps. Les définitions et les réflexions émises par Thierry Groensteen (2020a et 2020b), Scott McCloud ([1993] 2007) et Benoit Peeters (2003) à propos des codes propres à la bande dessinée serviront de cadre théorique. Ensuite, si la bande dessinée se fait plus rare dans la production de Bourgeois dès la décennie 1910, il est possible de montrer que les stratégies narratives et les codes sont éventuellement repris et véhiculés dans sa chronique satirique « En Roulant ma Boule ». Tout comme la série des voyages, en pointant le caractère narratif et séquentiel des images ainsi que leur relation avec le texte, on peut sans doute inscrire la chronique « En Roulant ma Boule » dans une définition élargie de la bande dessinée telle que l'ont théorisée McCloud ([1993] 2007 : 17) et Peeters (2003 : 7-9).

## Baptiste Ladébauche

Avant toute chose, il faut mentionner que le personnage du Père Ladébauche – qu'on appelle aussi Baptiste Ladébauche – est la version comique du stéréotype de l'habitant canadien-français. Cette

---

1910 et du 29 octobre au 3 décembre 1911, il y a aussi les chroniques de « La chasse galerie, organe de Carotte Ville » à partir du 29 octobre 1910 jusqu'au 4 mars 1911, puis, « Voyage fantaisiste de Ladébauche et de son neveu Baptiste », qui paraît du 10 décembre 1910 au 18 février 1911. Il peut y en avoir d'autres encore qui ne seraient pas répertoriées ici.

4 La production de Bourgeois comprend de nombreuses planches dans lesquelles sont rassemblées des cases uniques placées l'une à la suite de l'autre, mais qui ne sont pas assemblées en séquence narrative. Elles ne font qu'emprunter le vocabulaire visuel de la bande dessinée (McCloud, [1993] 2007 : 28). Voir par exemple : [Albéric Bourgeois], « Devoir de vacances », *La Presse*, 19 juillet 1913, p. 8; Albéric Bourgeois, « Bonne et heureuse », *La Presse*, 29 décembre 1917, p. 24. On trouve aussi des bandes dessinées dans lesquelles Ladébauche est évoqué dans le scénario, mais sans être présent dans la planche. Voir Albéric Bourgeois, « C'est la faute à Baptiste », *La Presse*, 9 mars 1918, p. 8.

figure identitaire est connue dans l'histoire de l'art, notamment par l'intermédiaire du peintre Cornelius Krieghoff ou de l'image du *Patriote* et des variantes du *Vieux de '37* d'Henri Julien (figure 17). Tout comme l'habitant, Ladébauche est reconnaissable à ses attributs. Il est vêtu d'un manteau long cousu dans l'étoffe du pays et noué à la taille avec une ceinture fléchée. Il est chaussé de mukluks, des bottes d'hiver traditionnelles en peau de caribou. Il porte un bonnet de laine rouge et il fume la pipe. Il s'agit d'un vieil homme avec une couronne de cheveux et une barbe blanche.

Brigitte Nadeau (2014) s'est penchée sur l'histoire de la figure de l'habitant canadien-français dans la presse francophone. Elle explique que cette image émerge après la Conquête et qu'elle se développe tout au long du XIX<sup>e</sup> à partir des attributs qui lui sont conférés, pour aboutir sous forme de stéréotype au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les origines de la représentation de l'habitant et de ses attributs remonteraient au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles ont été repérées dans une affiche électorale datée de 1792 (Nadeau, 2014 : 22)<sup>5</sup>, puis dans les représentations du Canadien français faites par les militaires et les artistes anglophones du Bas-Canada au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Nadeau, 2014 : 25-26; Desforges, 2012 : 79)<sup>6</sup>.

Dans les journaux nord-américains, une représentation du Canadien français préfigurant l'habitant avec ses attributs est visible entre 1833 et 1836 dans le cartouche du journal francophone *Le Canadien*. Le personnage est dessiné par Joseph Légaré (1795-1855) et représente un patriote (figure 18). La figure identitaire se trouve ainsi liée à la montée du nationalisme qui précède les rébellions de 1837 (Nadeau, 2014 : 25). Elle se popularise ensuite durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte annexionniste, en même temps que les figures interétatiques Britannia, John Bull, Uncle Sam et Miss Canada. À ce moment, le Québec est représenté en ménagère et le Canadien français par un habitant nommé Baptiste (Mosher et Desbarats, 1979 : 34-35). Ce dernier apparaît notamment dans les caricatures que Jean-Baptiste Côté réalise pour *La Scie* (figure 19). Ainsi, la figure de l'habitant se répand dans la presse satirique en gardant le caractère jovial, simple et passif qui lui est assigné dans la peinture (Nadeau, 2014 : 26).

Le Père Ladébauche, tel qu'il est popularisé dans l'œuvre de Bourgeois, est un personnage comique attribué à Hector Berthelot (1842-1895) (Cambron, 2015 : 21). Initialement, Berthelot signe un texte sous le pseudonyme « Baptiste LaDébauche » le 28 juin 1878 dans le premier numéro du journal satirique *Le Canard*<sup>7</sup>. Le personnage est correspondant outremer et s'intéresse à la politique. Commentateur, témoin et critique, il s'adresse au lecteur par la chronique et s'exprime avec la langue vernaculaire. Représentant des Canadiens français, il défend les valeurs catholiques et reste fidèle à la France, sa Mère Patrie (Nadeau, 2014 : 32-33; Cambron, 2010 : 239-262). L'image de ce LaDébauche dans *Le Canard* apparaît pour la première fois l'année suivante dans une gravure sur bois publiée dans le numéro du mois d'août (figure 20).

Le personnage est repris par la suite par plusieurs dessinateurs et auteurs qui, comme Bourgeois, se sont approprié le personnage. Ladébauche est présent dans les journaux du Québec à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il apparaît un peu partout : dans des bandes dessinées, des caricatures, des chroniques satiriques et de nombreuses publicités. Il se manifeste également sur scène, sur disque et à la radio. Il s'agit d'un personnage intermédiaire récurrent dans l'histoire de la vie culturelle de Montréal (Cambron et Hardy,

5 John Georges Hochstetter (attribution), « À tous les électeurs Messieurs, et Concitoyens de la Haute Ville de Québec », vers 1795.

6 Les autrices citent les dessins et peintures de Robert Auchmuty Sproule (1799-1845), Sempronius Stretton (1781-1842), John Crawford Young (1788 - vers 1859) et James Hope-Wallace (1807-1854).

7 Baptiste LaDébauche, « Correspondance parisienne », *Le Canard*, 28 juin 1878, p. 2.

2015 : 11-13). Tout au long de la carrière de Bourgeois à *La Presse*, Ladébauche se retrouve dans sa production satirique. Autant dans ses chroniques que dans ses caricatures éditoriales, Ladébauche incarne le bon sens et les valeurs du terroir. Il porte un commentaire critique sur le monde, les mœurs et la vie politique. Il est également mis en vedette dans ses bandes dessinées entre 1914 et 1920 (figures 1 à 6).

Dans les médias imprimés, il n'est pas rare de voir Ladébauche représenté en compagnie d'une vieille femme. Dans l'œuvre de Bourgeois, sa compagne se prénomme Catherine<sup>8</sup>. Comme l'indique l'historienne de l'art Julie-Anne Godin-Laverdière dans un chapitre dédié à Catherine Ladébauche, l'image du personnage féminin apparaît une première fois le 16 octobre 1909 dans une page illustrée réalisée par Bourgeois (2015 : 117). Elle précise également que la rencontre entre le jeune Baptiste et sa future épouse Catherine est racontée par Bourgeois le 27 juillet 1907 dans une chronique de la série intitulée « Les mémoires de Ladébauche » (*Ibid.* : 115). On peut ajouter que, avant 1914, Catherine est absente des images de la chronique « En roulant ma boule ». Dans les textes, Ladébauche parle souvent de son épouse, mais chaque fois en faisant allusion à sa défunte Catherine. Puis, sans doute afin de relancer sa chronique à succès, Bourgeois en vient à la faire revivre. Dans tous les sens du terme, Catherine revient d'outre-tombe. Dans la parution du 25 avril 1914, elle est soudainement de retour des États-Unis (figure 8). Furieuse, elle fait irruption dans la maison après avoir lu « dans un numéro de *La Presse* » que son mari prétend être veuf en la faisant passer pour morte. On la voit dans le dessin alors que « la porte s'ouvre avec fracas » et qu'elle surgit « indignée » pour assaillir son époux et lui reprocher son mensonge. À partir de cette date, Catherine prend de plus en plus d'importance et elle devient, au fil des ans, un personnage principal dans l'œuvre de Bourgeois au même titre que Baptiste. Ensemble, les Ladébauche forment un couple de Canadiens français originaires de la campagne québécoise ayant emménagé à Montréal alors que la ville entre dans son processus de modernisation. D'ordinaire, Catherine est vêtue d'une blouse et d'une jupe longue avec un tablier. Elle porte des lunettes et parfois une capine sous laquelle ses cheveux sont ramassés en chignon (figures 8 et 10). Elle partage plusieurs similitudes avec son mari, à commencer par les traits de son visage, dont « le nez anguleux [et] le menton proéminent » (Godin-Laverdière, 2015 : 129). Les deux personnages se ressemblent aussi intellectuellement et dans leur manière de se comporter. Pour reprendre une affirmation de Godin-Laverdière, on peut considérer Catherine comme « le pendant féminin de Baptiste » (2015 : 132). Catherine est mentionnée ou représentée dans quatre des six bandes dessinées retenues pour l'analyse (figures 1, 2, 5 et 6).

### Les bandes légendées de 1905

En comparant les planches réalisées par Bourgeois en 1905 avec celles de 1904 conçues par Charlebois, son prédécesseur à *La Presse*, on peut constater que le personnage de Ladébauche possède les mêmes caractéristiques physiques, morales et matrimoniales (figures 12, 13, 14 et 15). Dans les deux cas, Ladébauche est un habitant de la campagne venu s'installer à Montréal.

8 Avant la création de Catherine, la vieille dame porte différents prénoms. Comme on le verra plus loin dans les bandes légendées de 1905, la défunte épouse de Ladébauche s'appelle Virginie. Dans une caricature éditoriale qui paraît en 1910, la vieille dame qui accompagne Ladébauche se prénomme Françoise. Voir Albéric Bourgeois, « Décorations », *La Presse*, 26 août 1910, p. 2.

Inconvenant, il s'exprime sans réserve et sans contrainte. Son apparence physique est celle d'un vieillard chauve et barbu avec de grands yeux clairs. Seule différence, après quelques semaines, Charlebois remplace ses habits traditionnels par ceux d'un gentleman. Suivant la mode urbaine du début du siècle, Ladébauche porte un costume trois-pièces et un chapeau melon (figure 13). Avec Bourgeois, même quand il se retrouve en pleine ville, le personnage porte ses vêtements traditionnels, tels que Charlebois les avait imaginés au départ (figure 12). Bourgeois fait allusion au statut matrimonial de Ladébauche dès sa première planche, dans la légende inscrite sous l'avant-dernière case (figure 14). On comprend que le personnage est veuf lorsqu'en s'adressant à son interlocuteur, il évoque sa « défunte Virginie ». D'ailleurs, dans les bandes légendées de Charlebois, Ladébauche courtise une certaine madame Brunette (figure 13). Cette dernière apparaît également en compagnie de Ladébauche dans la deuxième planche réalisée par Bourgeois (figure 15). Comme nous l'avons vu précédemment, la situation conjugale de Ladébauche sera modifiée par Bourgeois au cours des années avec l'arrivée du personnage de Catherine.

Au niveau formel, pour réaliser ses premières planches, Bourgeois utilise un trait épais, similaire à celui de Charlebois, en gardant l'aspect caricatural et schématisé du personnage, de même que son allure figée (Danaux, 2015 : 67). Plus tard, dans les bandes dessinées qui paraissent à partir de 1914, on remarque que le trait est plus fin et le corps de Ladébauche est beaucoup moins rigide. Ses mouvements sont plus fluides. De plus, son visage n'est plus celui du personnage de Charlebois. En 1914, on reconnaît Ladébauche tel que Bourgeois le dessine dorénavant dans ses chroniques ou dans ses caricatures éditoriales (figures 1, 7, 8, 10 et 11). Néanmoins, dans les bandes dessinées de 1917, 1918 et 1920, le dessin n'est pas aussi naturaliste que dans le reste de sa production (figures 2 à 6). Les traits du visage sont simplifiés. L'image tend vers « l'universalité du dessin humoristique », comme le dit McCloud ([1993] 2007 : 39), ce qui permettrait au lectorat de s'identifier plus facilement au personnage (*Ibid.* : 50).

Ensuite, la version du personnage présent dans les bandes légendées et dessinées de Bourgeois, autant dans les planches de 1905 que dans celles produites à partir de 1917, possède un aspect caricatural attribuable aux proportions entre la tête et le corps. Ce genre de représentation semble avoir différentes origines selon les auteurs. D'abord, elle pourrait être rangée dans la catégorie des « portraits-charge ». Comme l'explique l'historien de la caricature Bernard Tillier, la charge est une attaque directe qui raille en déformant le sujet (2005 : 21). Le portrait-charge s'applique principalement au visage d'un individu, mais il peut également s'étendre à son corps. On peut dire que le dessin de Ladébauche correspond à ce que Tillier appelle « le portrait-charge à grosse tête sur petit corps » (2005 : 22). Il s'agit d'un procédé mis au point au XIX<sup>e</sup> siècle, par Benjamin Roubaud (1811-1947), peintre, lithographe et caricaturiste notamment pour les journaux satiriques français *Le Charivari* et *La Caricature*. Le procédé a ensuite été repris et popularisé par Félix Tournachon, dit Nadar (1820-1910), Honoré Daumier (1808-1879) et André Gill (1840-1885), notamment. La représentation est réalisée en combinant deux points de vue différents. Elle montre un corps vu de loin et une tête vue de proche. Tillier précise que cette disproportion du corps attaque l'intégrité physique de l'individu, car l'image rompt avec la représentation classique, idéale ou réaliste. L'aspect monstrueux qui en résulte contribue à l'effet comique (2005 : 22). De son côté, Groensteen est d'avis que « [c]ette disproportion ne doit rien à la tradition du portrait-charge, mais tout à une nouvelle esthétique : celle du "mignon", fondé sur les caractères de la néoténie, c'est-à-dire la survivance, chez des individus plus âgés, de traits caractéristiques de la petite enfance »

(2020a : 172). Ainsi, le personnage avec une grosse tête sur un petit corps trouverait ses origines dans la représentation du gamin (les *Kids*) popularisé dans la bande dessinée à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il devient difficile de savoir ce qu'il en est pour Bourgeois puisque son œuvre se rattache à la fois à la bande dessinée et à la tradition satirique. Effectivement, au Québec, « [l]es dessinateurs des premières bandes dessinées du début du XX<sup>e</sup> siècle [étaient] souvent des caricaturistes », comme le soutient Danaux (2012 : 132).

Enfin, les scénarios privilégiés par Bourgeois dans ses bandes légendées de 1905 ont d'autres similitudes qu'il partage avec Charlebois, au début de sa carrière. Les histoires montrent les difficultés d'adaptation du personnage à la vie en ville, ou encore elles mettent de l'avant sa maladresse et les malaises encourus au sein de l'univers social dans lequel il évolue. Le récit s'appuie sur des thèmes comme la pratique du sport ou des activités de loisirs. Charlebois développe également de tels sujets à la même époque, par exemple lorsque Ladébauche assiste à une pièce de théâtre ou qu'il joue une partie de billard<sup>9</sup>.

La première planche réalisée par Bourgeois en 1905 s'intitule « Ladébauche prend une leçon de boxe » (figure 14). La séquence montre Ladébauche alors qu'il tente d'apprendre à boxer. D'emblée, le personnage détonne dans le ring à cause de son habillement qui n'est pas adapté à la pratique du sport. Il est vêtu d'une chemise à carreaux similaire à celle que portent les bûcherons canadiens, en plus d'avoir conservé ses bottes d'hiver traditionnelles. Rapidement, le personnage se fait battre à coups de poing par son professeur. Les secousses sont illustrées par des idéogrammes. Ladébauche est surpassé, recevant ainsi une « leçon » de boxe. La blague cible directement Ladébauche et le tourne en dérision.

La semaine suivante, comme le titre l'indique, « Ladébauche va à la mascarade ». Cette deuxième planche faite par Bourgeois dépeint Ladébauche comme un être grotesque, victime de son propre sens de l'humour (figure 15). Costumé en danseuse, il aborde son amie, madame Brunette, dans l'espoir de la faire rire. Or, cette dernière ne le reconnaît pas. Apeurée, elle s'enfuit en appelant au secours tandis que Ladébauche se lance à sa poursuite. Son déguisement est tel qu'il effraye même les policiers qui tentent d'intervenir. Une fois de plus, Ladébauche apparaît en décalage avec son entourage. Les éléments d'ordre stylistique et thématique propres aux deux planches que Bourgeois réalise en 1905 concordent avec ceux des planches faites par Charlebois, mais plusieurs modifications seront effectuées dans les bandes dessinées qui paraîtront par la suite. Par ailleurs, dans les planches que Bourgeois réalise à partir de 1914, non seulement les thématiques ne sont plus les mêmes, mais l'attitude et le rôle du personnage de Ladébauche subissent des changements qui s'ajoutent aux transformations physiques déjà mentionnées.

### Six nouvelles planches entre 1914 et 1920

Les différences stylistiques entre les planches de Bourgeois faites en 1905 et celles qui paraissent entre 1914 et 1920 se voient d'abord à travers le nombre de cases, les cadrages et la composition des images. Certes, l'orientation horizontale de la page, la forme rectangulaire et la disposition des vignettes ne changent pas même si les planches passent de six à douze ou quatorze cases.

9 Voir par exemple : Joseph Charlebois, « Ladébauche au théâtre », *La Presse*, 12 mars 1904, p. 13. Ladébauche se rend au théâtre, mais doit quitter la salle, accompagné d'un policier, parce qu'il refuse de se taire durant la représentation. Dans une autre bande dessinée, le personnage joue au billard et blesse accidentellement tous ses partenaires de jeu. Joseph Charlebois, « Ladébauche joue au "pool" », *La Presse*, 4 mai 1904, p. 13.

Dans tous les cas, elles remplissent une demi-page du journal. Bourgeois profite, entre autres, de cet espace chaque samedi durant toute sa carrière à *La Presse*. Si l'on s'en remet aux catégories établies par Benoit Peeters, on constate que le découpage et la mise en page des bandes dessinées de 1917, 1918 et 1920 privilégient l'aspect narratif (figures 2 à 6). Elles sont conçues d'une manière dite « conventionnelle » (2003 : 50), une contrainte liée aux conditions de production du milieu de la presse, à l'époque.

La planche de 1914 se distingue des autres, mais avant d'en expliquer toutes les particularités, on peut dire qu'il s'agit d'une bande légendée puisque le texte narratif et tous les énoncés verbaux sont inscrits sous la case (figure 1). Ce procédé caractérise aussi les planches de 1905 (figures 14 et 15), tandis qu'après 1914, les dialogues sont insérés dans des phylactères (figures 2 à 6). Une seule des planches y combine des légendes (figure 5). Aucun idéogramme ou onomatopée ne participe à la narration, mais des signes de ponctuation isolés, tracés avec une ligne calligraphique plus épaisse, servent, à deux reprises, à exprimer l'état d'interrogation ou d'exclamation de Ladébauche (figures 3 et 4).

Les vignettes témoignent d'une meilleure maîtrise du langage visuel et des codes de la bande dessinée. Les cadrages sont plus serrés et les angles de vue sont diversifiés. Le personnage n'est plus seulement représenté de profil comme il l'était en 1905. Certaines vignettes le montrent de face, de dos ou de trois quarts. D'autres, comme les premières cases de la planche du 9 février 1918, font voir des plans rapprochés (figure 4). La représentation de l'espace en trois dimensions est aussi plus dynamique. Par exemple, on peut comparer la dernière case des planches du 18 février 1905 et du 26 janvier 1918 (figures 3 et 15). Dans les deux vignettes, Ladébauche s'apprête à franchir une porte. En 1905, il est campé sur ses deux pieds devant la porte entrouverte. Son corps est droit et sa posture statique. Au contraire, en 1918, le personnage est en mouvement. Il court vers la porte. On devine son empressement puisque ses pieds ne touchent pas le sol. Le décor subit aussi une modification. Initialement, le mur de la porte est présenté en frontalité, mais par la suite, le point de vue est modifié. Le bas du mur est tracé en diagonale afin de produire un effet de perspective.

L'une des particularités propres à la planche de 1914 est sa signature. Bourgeois signe avec son pseudonyme « Max », en prenant soin d'indiquer que cette bande dessinée est faite « d'après Charly » (figure 1). Le pseudonyme « Charly » est celui du dessinateur français Blaise Louis Charles Terrière (1870-1913). Il pourrait s'agir d'un hommage dédié à l'artiste décédé au cours de l'année précédente, le 5 juin 1913 (Groensteen, 2020d). L'inspiration est manifeste dans le rapport des personnages avec l'espace de la case. La planche se démarque des autres par sa configuration « décorative » (Peeters, 2003 : 56) doublée d'un effet « rhétorique » (*Ibid.* : 60). L'organisation mise sur l'aspect esthétique de la planche avec des figures qui sortent des limites du cadre. La forme des cases est modifiée pour donner de l'importance aux scènes de batailles entre les personnages et servir la narration. Comme le souligne Groensteen : « [c]hez Charly, les personnages sont souvent à l'étroit dans des cadres qui les enserrant de tous côtés ce qui a pour effet que les pieds, les coudes ou les plumets des képis en débordent fréquemment » (2020d : [s. p.]). La référence à Charly se voit également dans la thématique empruntée par Bourgeois. Le sujet de l'armée est traité en favorisant le genre « comique troupier ». Charly avait une préférence pour le thème de la vie militaire exprimée à travers des histoires caricaturales impliquant des soldats (Groensteen, 2020c : [s. p.]). La planche de Bourgeois paraît un mois après la Bataille de la Marne, qui s'est déroulée entre le 6 et le 9 septembre 1914 (Becker, 2017 : 18). Le scénario souligne

la défaite allemande tout en encourageant l'enrôlement volontaire des Canadiens français par l'entremise du personnage vedette. En effet, Ladébauche souhaite participer à l'effort de guerre. Le personnage raconte aux lecteurs et les lectrices qu'il comptait s'enrôler dans le « régiment canayen », mais qu'il a été refusé à cause de son âge. Il assure qu'il aurait pourtant fait un bon soldat en s'imaginant en train de donner une raclée au camp ennemi. Au fil des cases, il affronte successivement un Prussien, un officier, le ministre de la Guerre, les commandants respectifs des 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> armées allemandes Alexander von Kluck et Karl von Bülow, le prince héritier Guillaume de Prusse (*Kronprinz*) et « son p'tit frère » qu'il tient à bout de bras « un [dans] chaque main », puis l'empereur d'Autriche François-Joseph I<sup>er</sup>, et enfin l'empereur allemand Guillaume II. Dans la légende qui accompagne la vignette, le Kaiser est identifié par le « Caisseur ». Un jeu de mot que Bourgeois a l'habitude d'employer depuis la série des voyages de 1905.

Tout comme en 1914, les thématiques exploitées dans les trois planches publiées au cours de l'année 1918 s'inscrivent dans le contexte de la Première Guerre mondiale (figures 3 à 5). Or, ces dernières évoquent plus particulièrement la question de la conscription au Canada. La bande dessinée qui paraît en janvier est intitulée : « La science » (figure 3). Dans la première case, Baptiste se tient devant une entrée avec un écriteau sur lequel on peut lire « Tribunal M.S.A ». L'acronyme est celui du *Military Service Act*, soit la très controversée *Loi du Service militaire* en vigueur depuis le 29 août 1917 et qui obligeait tous les Canadiens masculins âgés de 20 à 45 ans à faire leur service militaire. Lourde de conséquences politiques, cette loi divisait les Canadiens français et les Anglo-canadiens (Preston, 2022). Dans la première vignette, Baptiste décide de se faire ausculter, certain d'être en mesure d'« épater » les membres du tribunal militaire par sa bonne condition physique. À son grand étonnement, le médecin militaire lui diagnostique une maladie avec un nom inintelligible. Ladébauche est inquiet et se met en quête d'un second avis. Il consulte tour à tour un médecin civil, un deuxième médecin militaire, un spécialiste puis un médecin du gouvernement. Tous se contredisent et posent chaque fois un nouveau diagnostic exprimé par un néologisme formé de plusieurs syllabes. Alarmé, Ladébauche se précipite chez l'entrepreneur de pompes funèbres, persuadé qu'il va mourir. La critique résonne dans le dernier phylactère. Les propos de Ladébauche suggèrent que sans ces examens, la gravité de sa condition lui aurait échappé. Le scénario parodie le tribunal et tourne en dérision la démarche « scientifique » de la médecine. Cette prise de position à l'égard des qualités scientifiques galvaudées et des diverses faiblesses méthodologiques en cause se répète à la fin de l'année dans la chronique « En Roulant ma Boule » du 2 novembre 1918 (figure 9). Baptiste explique que, dans le domaine de la science, il « faut en prendre et en laisser ». Dans le texte, il raconte à Catherine avoir rencontré différents docteurs sans qu'aucun ne s'accorde pour dire la même chose. Comme il le dit : « [l]e champ de la science est tellement vaste que chacun peut y récolter ce qu'il veut ».

En février 1918, une deuxième bande dessinée paraît dans laquelle Ladébauche réagit aux « Nouvelles de la guerre » (figure 4). Le propos est moins engagé que dans la planche précédente, mais le ton demeure ironique. Le récit montre que, en temps de guerre, la rapidité avec laquelle sont transmises les informations dans les journaux comporte son lot de désagrément puisque les lecteurs et lectrices deviennent témoins de l'instabilité de la situation. D'une case à l'autre, Ladébauche oscille entre l'espoir et le désespoir, la victoire puis la défaite. Dans la dernière case, il se bouche les oreilles, le bonnet enfoncé jusqu'au menton. Le personnage est irrité et refuse d'en entendre davantage.

La troisième planche de 1918 paraît en mars (figure 5). Le titre « Manu Militari » se traduit en français : « par la main (la force) militaire ». Il s'agit d'une locution adverbiale latine qui sert à désigner « l'emploi de la force armée » (Le Robert, [s. d.]). Une fois de plus, la bande dessinée dénonce la conscription obligatoire en ridiculisant au passage le manque de communication ainsi que la rigidité du fonctionnement bureaucratique et hiérarchique du système militaire. Dans les légendes qui accompagnent chacune des images, le narrateur raconte que Ladébauche est arrêté par un agent fédéral et qu'il tente ensuite d'expliquer sans succès qu'il est exempté de la loi militaire étant donné son « âge avancé ». Le personnage rencontre le caporal qui l'envoie vers le sergent, qui lui-même le redirige vers son supérieur, et ainsi de suite. Ladébauche traverse toute la hiérarchie jusqu'au major. Finalement, ce dernier lui demande d'attendre le retour du général parti au front. Les deux avant-dernières vignettes servent à faire comprendre au lectorat que le temps d'attente est interminable. L'ajout d'une case muette donne l'impression que le temps est suspendu. La durée est ensuite prolongée avec la case qui vient tout de suite après. Ladébauche a gardé la même position, mais sa barbe est devenue très longue et des araignées ont tissé leurs toiles autour de lui. L'espace entre les deux cases suppose ainsi une progression dans le temps de plusieurs mois ou années (McCloud, [1993] 2007 : 108). Dans la dernière vignette, l'histoire prend soudainement une tournure différente. Baptiste se fait réveiller par Catherine. Le lectorat comprend alors que tout ceci n'était qu'un rêve. La représentation de Ladébauche à l'instant de son réveil l'amène à revoir sa compréhension du récit. Cette manière abrupte de terminer l'histoire est plutôt commune dans l'œuvre de Bourgeois. On la retrouve notamment dans la série de bandes dessinées « Histoire du Canada pour les enfants (le rêve de Charlot) ». La stratégie semble faire partie des nombreuses inspirations qu'il puise dans les séries américaines créées par Winsor McCay (1869-1934), telles que *Dream of the Rarebit Fiend* ou *Little Nemo in Slumberland* (Godin-Laverdière et Barriault-Fortin, 2015 : 60), à moins qu'il ne s'inspire des mêmes sources que McCay. Selon Groensteen, il existe déjà de tels exemples dans l'imagerie populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Jean-Charles Pellerin (1756-1836) et Albert Marie Jérôme Quantin (1850-1933), et dont McCay aurait pu s'inspirer (2020b : 681).

Seulement deux sujets sont abordés dans les six planches qui paraissent à partir de 1914. On compte quatre planches dont le sujet est rattaché à la Première Guerre mondiale, mais également deux planches traitant des habitudes de consommation de la population. Les planches du 22 décembre 1917 et du 21 août 1920 ciblent la propension des gens à faire des achats lors du magasinage (figures 2 et 6). Publiées à près de trois années d'intervalle, ces deux bandes dessinées exploitent le même gag. Celle de 1917 paraît en décembre à l'occasion du temps des fêtes et s'intitule « Catherine va magasiner... Baptiste aussi » (figure 2). Elle montre le couple Ladébauche en train d'effectuer leurs achats de Noël. Catherine endosse le rôle de la femme dépensière. Elle prend son temps et cumule les achats pendant que Baptiste porte tous les paquets. De plus en plus encombré, l'homme finit par disparaître complètement sous un amoncellement de paquets. Dans le même esprit, la planche de 1920 est intitulée « Villégiature, Ladébauche vient en ville » (figure 6). Cette fois-ci, Baptiste se rend seul dans les boutiques faire des courses pour Catherine. Cette dernière lui a préparé « une fameuse liste » d'achats, comme il le dit dans le phylactère de la troisième vignette. Immanquablement, il termine avec les bras surchargés de paquets. Il s'agit sans doute d'une blague dans laquelle le lectorat du journal peut se reconnaître. Le titre « Villégiature » fait référence aux vacances d'été alors que les gens de la campagne viennent en ville et vice versa. Ces habitudes de vie de même que le rituel de faire des courses en ville sont des sujets récurrents

dans l'œuvre de Bourgeois. Par exemple, ce thème est aussi présent dans la chronique « En Roulant ma Boule » du 28 février 1920 (figure 11) où Baptiste fait la rencontre de son vieil ami Lamelasse venu faire des courses en ville.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, mis à part les traits de son visage, la physionomie de Ladébauche dans les planches de 1917, 1918 et 1920 est assez semblable à celle de 1905. En revanche, Bourgeois apporte des changements importants dans les traits de caractère du personnage. Tout comme dans la chronique « En Roulant ma Boule », Ladébauche est maintenant présenté comme un citoyen habitué à la ville et bien adapté à son environnement. Marié et rangé, il représente le sens commun et se veut ainsi plus proche du lectorat. Ce dernier peut aisément s'identifier au personnage à travers sa manière de réagir aux situations vécues. Ladébauche n'est plus un personnage importun et malhabile en société. Il n'occupe plus le rôle de la victime. Au contraire, il raille et se moque à son tour. Il porte un regard critique en dénonçant certaines circonstances par le biais du comique de situation. Comme on le verra dans la suite de l'analyse, Ladébauche use de la même verve lorsque Bourgeois le met en scène dans la chronique satirique illustrée « En Roulant ma Boule ». Nous relèverons dans ces planches les éléments communs avec la bande dessinée.

### **L'influence de la bande dessinée dans la chronique illustrée « En Roulant ma Boule »**

La présence de la satire et l'influence de la caricature sont indéniables dans les bandes dessinées qui mettent en vedette Ladébauche. Cette interrelation entre la satire et la bande dessinée apparaît également dans les pages de la chronique satirique « En Roulant ma Boule ». On peut rapidement le constater en examinant l'usage des vignettes et la relation entre le texte et les images dans quelques-unes des chroniques. En fait, lors des premières années de parution de la série, chacune des chroniques « En roulant ma boule » est formée d'une page de texte répartie en colonnes. Ce texte est accompagné d'une seule illustration, soit un grand dessin humoristique ou une caricature, disposée plus ou moins au centre (figure 7). Puis, à partir de 1914, il arrive fréquemment que d'autres petits dessins soient insérés entre les paragraphes de la chronique. Tout comme les cases d'une bande dessinée, ces vignettes viennent soutenir la narration en illustrant différentes étapes du récit (figures 8 à 11).

Il faut dire que les dessins sont souvent des cases uniques. Par exemple, on retrouve ce genre de dessin incrusté dans les paragraphes de la chronique du 25 avril 1914 (figure 8). Le texte rapporte la conversation entre Baptiste et Catherine qui déprécient les dernières tendances de la mode féminine dans l'ouest de Montréal. Leur discussion est illustrée par trois dessins de femmes qui portent des robes et des chapeaux exubérants. Ces images peuvent être associées à la bande dessinée parce qu'elles utilisent des éléments qui appartiennent à son vocabulaire. Or, il ne s'agit pas d'images séquentielles en tant que telles (McCloud, [1993] 2007 : 28). Même chose pour les images de la chronique du 28 février 1920 (figure 11). Le dessin central montre Ladébauche en compagnie de son ami Lamelasse. Ce dernier lui dit être venu à Montréal pour faire des « provisions pharmaceutiques ». La première vignette montre la coupe d'Hygie, le symbole pharmaceutique, afin d'appuyer son affirmation. Dans les vignettes suivantes, cinq

têtes dessinées de profil représentent tour à tour le docteur, l'épouse, les fils et la fille de Lamelasse lorsque ce dernier parle de sa famille. Le tout concorde avec le trajet que suit la conversation entre Baptiste et son ami. Or, ces images ne constituent pas une séquence narrative.

À d'autres occasions, les vignettes insérées dans le texte sont bien juxtaposées en séquence comme dans la chronique du 20 mars 1915 (figure 9). Le dessin central montre les troupes allemandes qui entrent dans la ville de Londres. Dans le texte, Ladébauche raconte avoir été appelé à Berlin pour venir en aide au « Caisseur » et au chancelier allemand Theobald von Bethmann Hollweg. Ces derniers expliquent que le pays est à court de denrées alimentaires et qu'ils cherchent un moyen de « cacher la vérité » au peuple allemand. Ladébauche propose de « les emplir avec des blagues » en inventant des victoires « sur le papier ». Leur conversation est illustrée par une séquence de vignettes. La relation entre le texte et l'image est basée sur l'ironie. En effet, les images représentent la situation inverse des énoncés proposés par Ladébauche et formulés dans le texte. La chronique dénonce les campagnes de désinformation orchestrées durant la guerre dans le but d'épargner le moral de la population. Par exemple, la première vignette insérée dans le texte montre un soldat allemand pourchassé par un ours, symbole de la Russie. Dans le bas de l'image, l'inscription « Le passage du Vistule » rappelle la traversée du fleuve polonais par les troupes allemandes et la résistance offerte par l'armée russe. Dans le texte, Ladébauche suggère au chancelier de publier sans autres détails : « nos troupes ont passé le Vistule ». Les trois vignettes qui suivent illustrent le contenu du « communiqué officiel » rapporté dans le texte de la chronique. La succession des cases s'effectue « de scène à scène » puisque chacune de ces images représente un événement éloigné dans le temps et dans l'espace, sollicitant, par le fait même, le sens de l'ellipse des lecteurs et lectrices qui sont amenés à déduire le laps de temps qui sépare chacune des scènes (McCloud, [1993] 2007 : 77, 79).

Si l'on s'attarde ensuite aux images de la chronique du 2 novembre 1918, on voit le couple Ladébauche dans le grand dessin placé au centre du texte (figure 10). Baptiste est représenté de dos fixant la cheminée. Il tient son journal dans une main, l'autre est enfoncé dans la poche de son pantalon. À droite, Catherine essuie la vaisselle. Un extrait de leur dialogue est reproduit dans le bas de l'image. Catherine s'adresse à son mari : « T'as ben l'air caduc Baptiste ? ». La chronique est sous-titrée : « La science ». Comme il en a été question précédemment, Bourgeois reprend ici le sujet de la bande dessinée du même titre paru en janvier de la même année (figure 3). Les vignettes insérées dans le texte illustrent le récit de Baptiste alors qu'il relate ses rencontres avec différents médecins (figure 10). Dans la première vignette de la deuxième colonne de texte, on voit Baptiste converser avec « le docteur Corbillard ». La vignette suivante montre « le docteur Adpatres » que Baptiste rencontre « quelques rues plus loin ». Puis, on le voit de nouveau en train de discuter, cette fois-ci avec « le docteur Requiem ». Dans cette case, Ladébauche est déstabilisé par les affirmations de son interlocuteur et se touche le menton. Dans la vignette qui suit, le docteur est parti et Ladébauche reste « plant[é]-là » en se caressant la barbe. Encore une fois, la série de vignettes est agencée en séquences « de scène à scène » (McCloud, [1993] 2007 : 79). Cette analyse porte sur un échantillon restreint et gagnerait à être étendue aux parutions des autres décennies. Néanmoins, on peut déjà affirmer que les chroniques « En Roulant ma Boule » montrent des procédés semblables à ceux relevés par Danaux dans la série des « Voyages de Ladébauche » (2015 : 63).

En conclusion, il apparaît que les deux bandes légendées que Bourgeois réalise en 1905 sont comparables sur le plan stylistique et thématique à celles qui sont produites précédemment par Charlebois. Le personnage du Père Ladébauche conserve les mêmes caractéristiques

physiques, morales et matrimoniales. Les scénarios sont élaborés à partir de situations burlesques ridiculisant le personnage et Ladébauche reste ciblé par la blague, victime de sa maladresse et de sa malchance. Or, l'analyse a révélé de nombreux changements observables dans les bandes dessinées que Bourgeois produit plus tard, en 1914, 1917, 1918 et 1920, et qui mettent également en vedette Ladébauche.

D'abord, le personnage lui-même est transformé. Il est vrai que les deux premières bandes légendées et cinq des planches qu'il produit dans la décennie suivante ont en commun la représentation de Ladébauche avec une grosse tête et un petit corps. Bien que son aspect physique soit semblable, les caractéristiques morales, l'attitude et les comportements qui le définissent sont tout à fait différents. Ladébauche est maintenant un Montréalais assumé, marié et rangé. Critique et moqueur, il n'est plus la victime du gag. Il partage ses prises de position avec le public. D'ailleurs, sa conscience morale le rapproche de son lectorat. La présence de Catherine à ses côtés contribue d'autant plus à le rendre attachant.

Des changements stylistiques ont aussi été identifiés dans le nombre de cases, les cadrages et la composition des images, plus particulièrement dans la ligne du dessin, la posture du personnage et la représentation spatio-temporelle. Dans l'ensemble, les nouvelles planches montrent une meilleure maîtrise du langage visuel et des codes de la bande dessinée. Les récits portent sur la guerre, le système militaire, les communications de masse et les habitudes de consommation. Ainsi, les sujets abordés ne sont plus les mêmes qu'en 1905, mais ils s'inscrivent toujours dans l'actualité et la vie quotidienne du lectorat. De plus, les planches réalisées entre 1914 et 1920 témoignent d'une inspiration puisée dans les bandes dessinées françaises et américaines.

Pour ce qui est de l'analyse des chroniques « En Roulant ma Boule », outre la correspondance entre leurs thèmes, elles contiennent plusieurs éléments propres aux stratégies employées dans les bandes dessinées qui paraissent à la même époque. En effet, on a pu constater une interdépendance entre le texte et les images insérées dans les paragraphes. De même, des légendes avec des extraits de dialogue sont intégrées dans les dessins. D'ailleurs les vignettes sont souvent juxtaposées d'une manière intentionnelle en séquence narrative. En ce sens, on pourrait dire que les chroniques, certaines plus que d'autres, s'inscrivent dans une définition élargie de la bande dessinée (McCloud, [1993] 2007 : 17; Peeters, 2003 : 24). L'œuvre de Bourgeois est, pour ainsi dire, un heureux mélange entre la satire, la caricature et les codes de la bande dessinée.



FIGURE 1 – Albéric Bourgeois, « Ladébauche en guerre », *La Presse*, 10 octobre 1914, p. 6. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

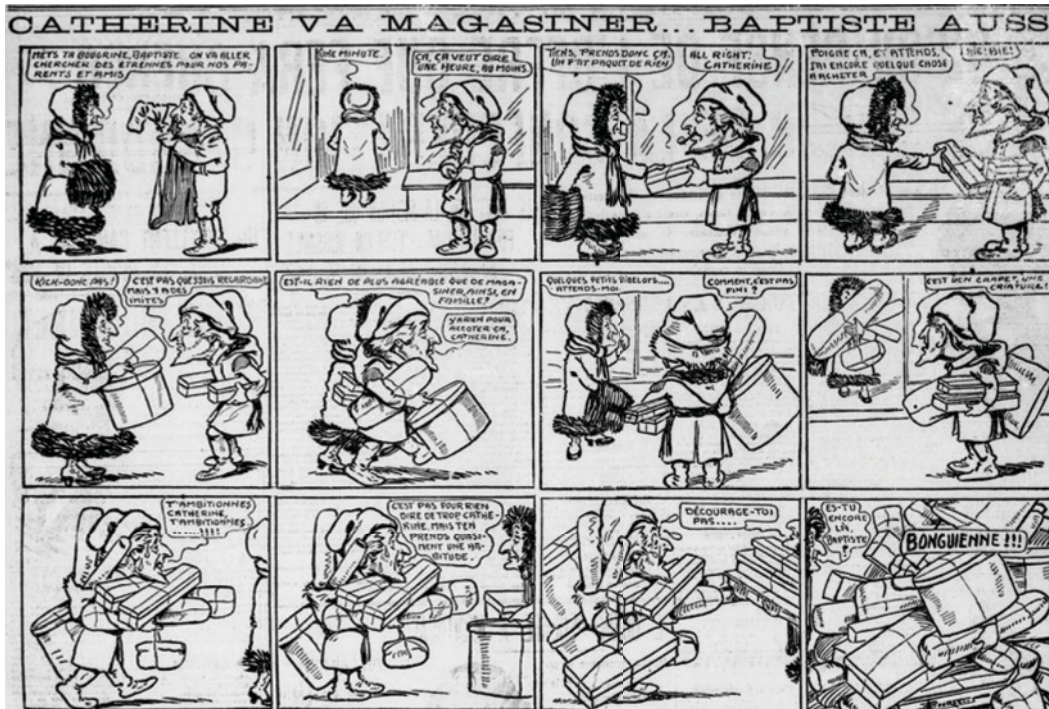


FIGURE 2 – Albéric Bourgeois, « Catherine va magasiner... Baptiste aussi », *La Presse*, 22 décembre 1917, p. 8. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

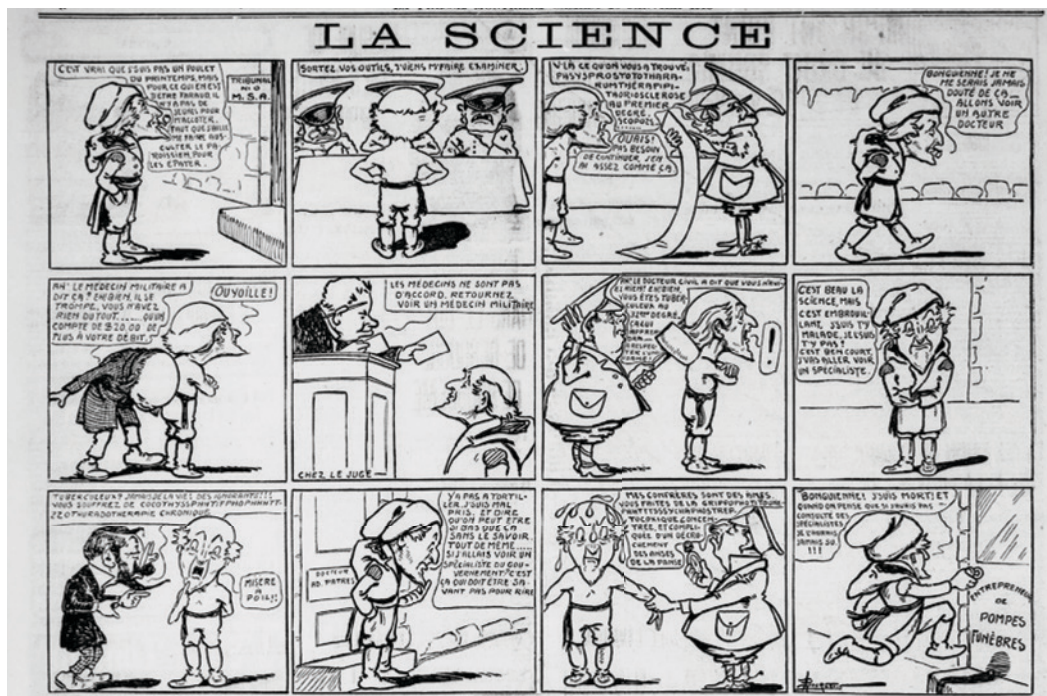


FIGURE 3 – Albéric Bourgeois, « La science », *La Presse*, 26 janvier 1918, p. 8. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.



FIGURE 4 – Albéric Bourgeois, « Nouvelles de la guerre », *La Presse*, 9 février 1918, p. 7. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

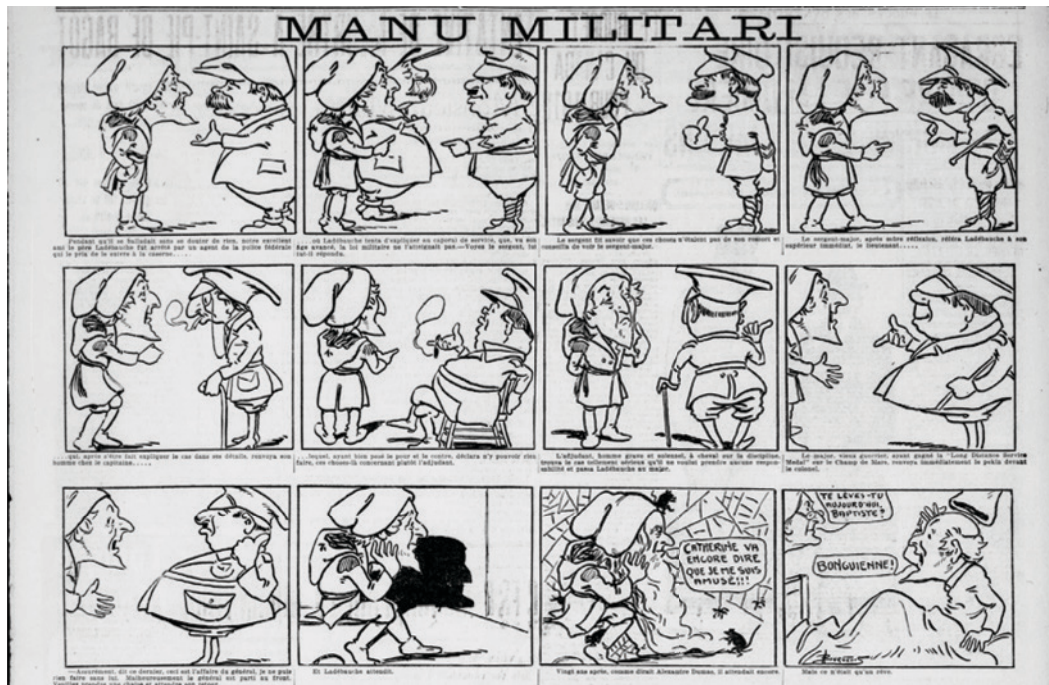


FIGURE 5 – Albéric Bourgeois, « Manu militari », *La Presse*, 23 mars 1918, p. 8. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

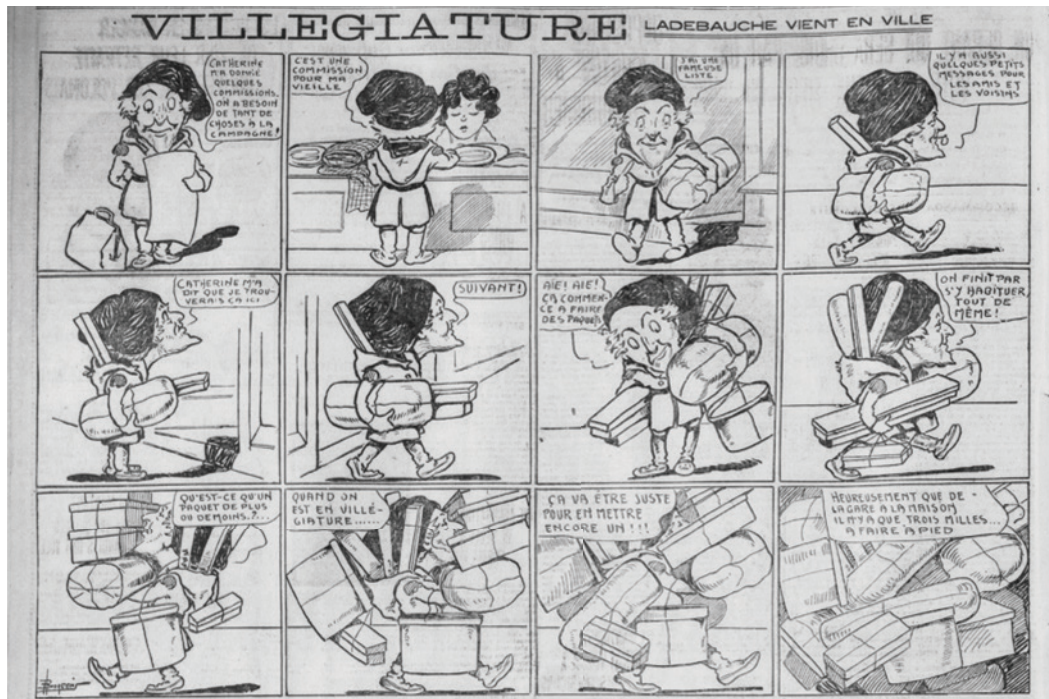


FIGURE 6 – Albéric Bourgeois, « Villégiature - Ladébauche vient en ville », *La Presse*, 21 août 1920, p. 10. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

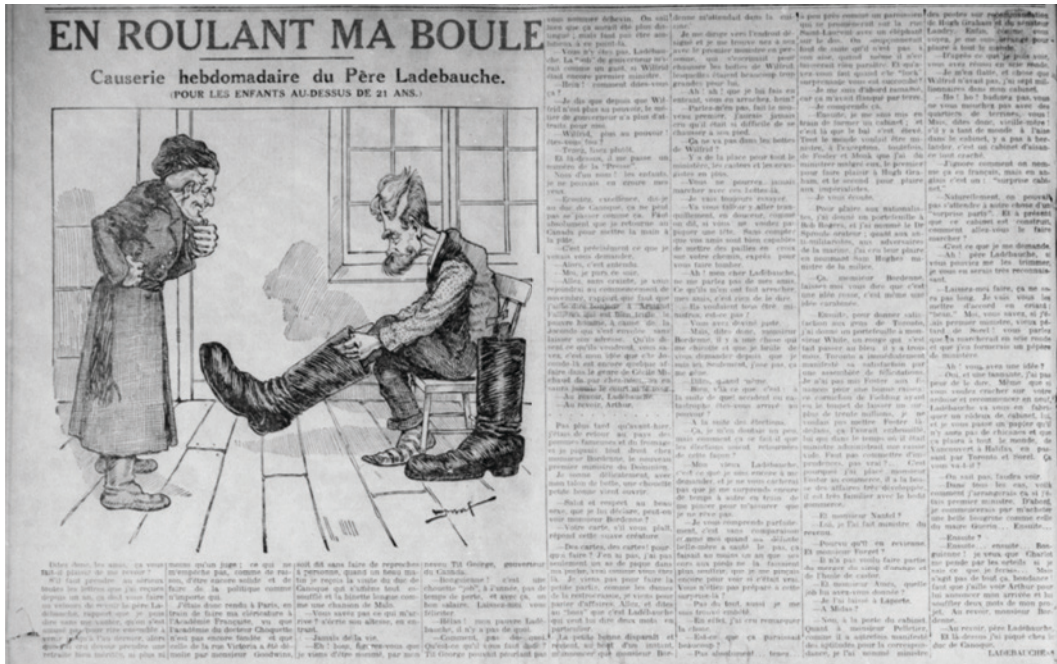


FIGURE 7 – Albéric Bourgeois, « En Roulant ma Boule, Causerie hebdomadaire du Père Ladébauche (pour les enfants au-dessus de 21 ans) », *La Presse*, 18 novembre 1911, p. 4. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.



FIGURE 8 – Albéric Bourgeois, « En Roulant ma Boule, Causerie hebdomadaire du Père Ladébauche (pour les enfants au-dessus de 21 ans) », *La Presse*, 25 avril 1914, p. 8. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.



FIGURE 9 – Albéric Bourgeois, « En Roulant ma Boule, Causette hebdomadaire du Père Ladébauche (Pour les enfants au-dessus de 21 ans) – Le cas de Herr von Derr Berthmann-Hollweg (sic) », *La Presse*, 20 mars 1915, p. 8. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.



FIGURE 10 – Albéric Bourgeois, « En Roulant ma Boule, Causette hebdomadaire du Père Ladébauche (Pour les enfants au-dessus de 21 ans) – La science », *La Presse*, 2 novembre 1918, p. 10. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

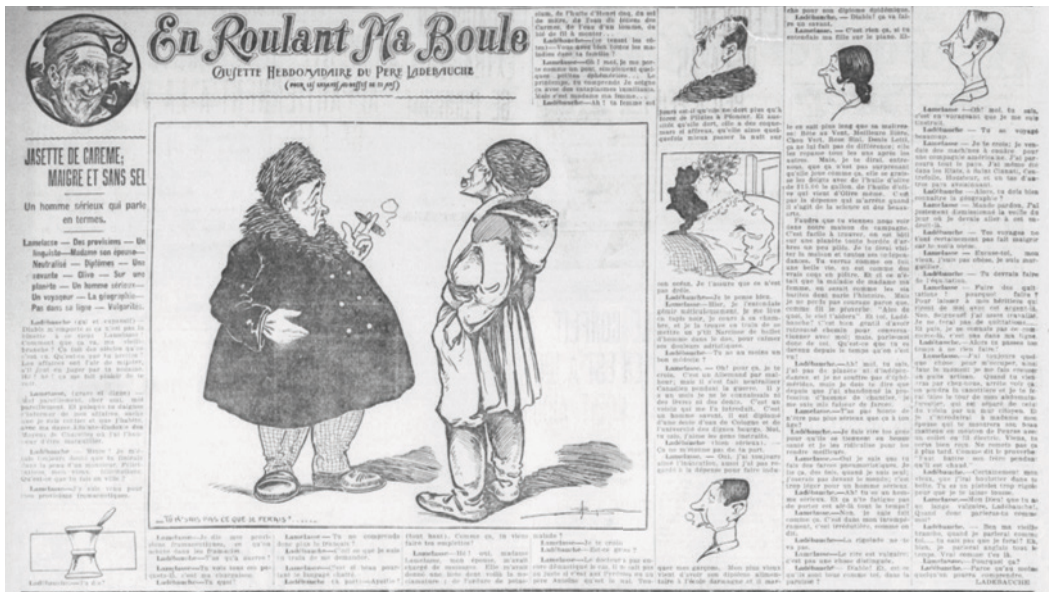


FIGURE 11 – Albéric Bourgeois, « En Roulant ma Boule, Causerie hebdomadaire du Père Ladébauche (Pour les enfants au-dessus de 21 ans) – Jasette de carême maigre et sans sel », *La Presse*, 28 février 1920, p. 10. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

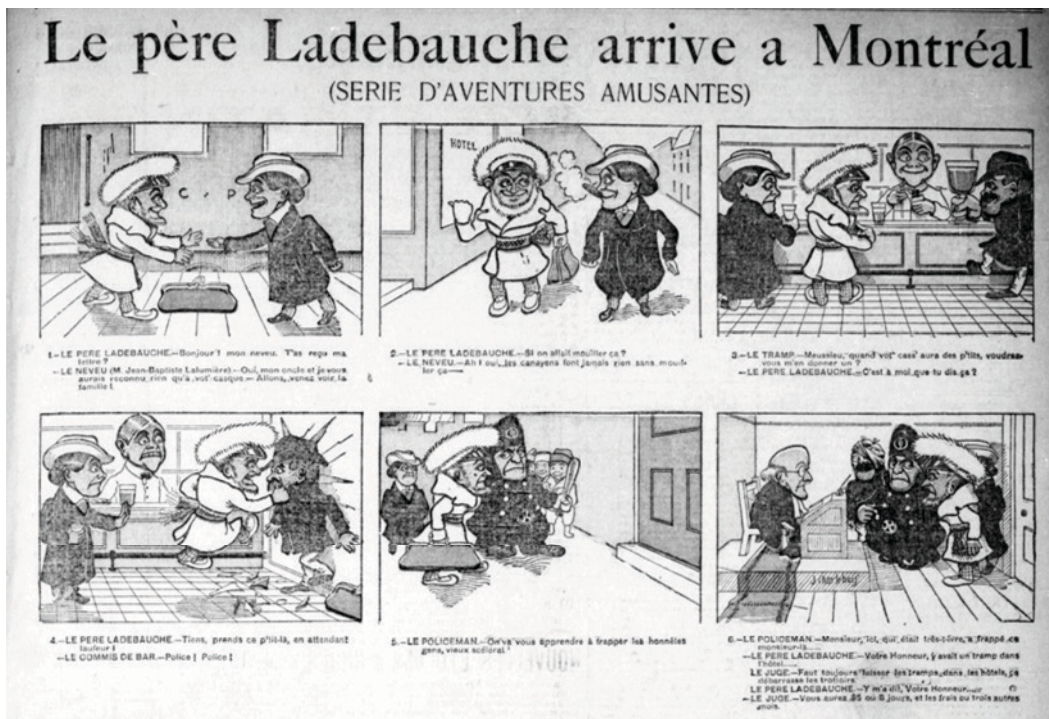


FIGURE 12 – Joseph Charlebois « Le Père Ladébauche arrive à Montréal », *La Presse*, 5 mars 1904, p. 13. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

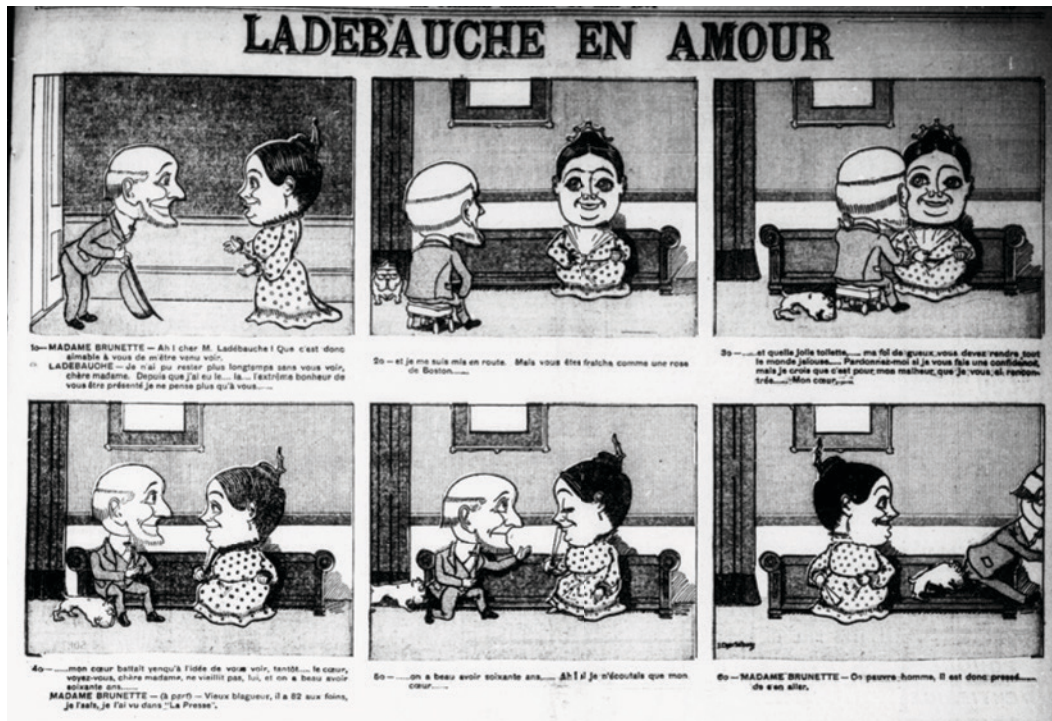


FIGURE 13 – Joseph Charlebois « Ladébauche en amour », *La Presse*, 21 mai 1904, p. 13. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.

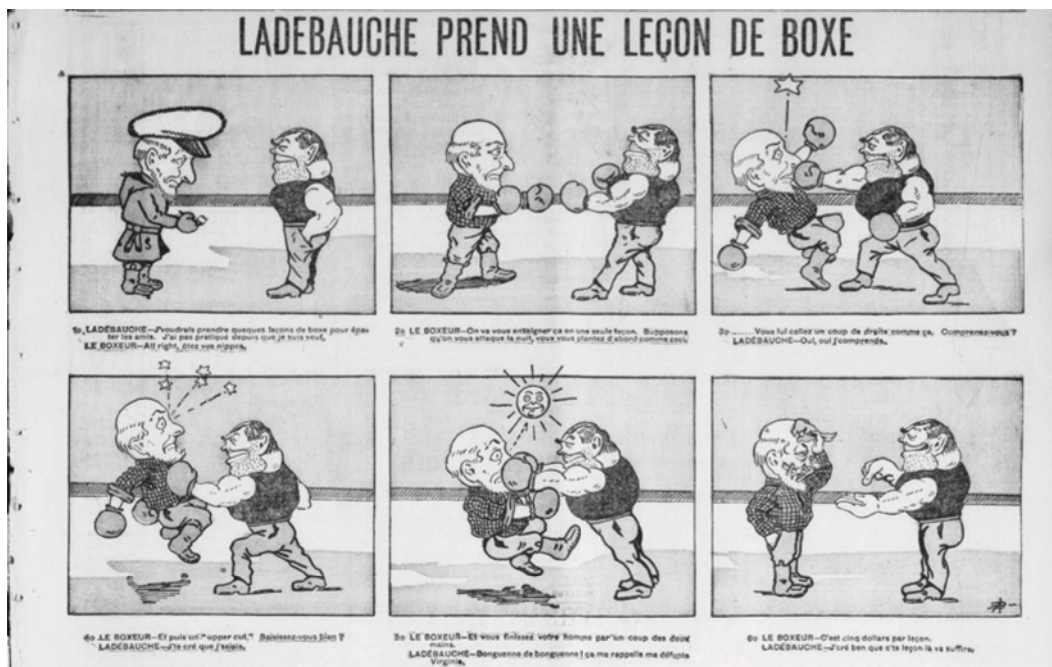


FIGURE 14 – Albéric Bourgeois, « Ladébauche prend une leçon de boxe », *La Presse*, 11 février 1905, p. 13. Archives La Presse. Source : Collections de BANQ.





FIGURE 17 – Henri Julien, *Le Patriote*, 1904, gouache sur papier, 40 x 48 cm. Source : Wikipédia.



Vol. II. Québec, 2 Décembre 1864. No. 2.

**LA SCIE.**  
Tous ceux qui voudraient s'abonner à LA SCIE, peuvent le faire en s'adressant au propriétaire et en payant 37<sup>½</sup> centins pour trois mois. Le tout d'avance.

**LA SCIE**  
paraît le SAMEDI de chaque semaine.  
—  
Toute correspondance concernant la rédaction devra être adressée franco, à  
**L. P. NORMAND,**

Castigat ridendo mores.  
L. P. NORMAND, Propriétaire.

**LA CONFEDERATION!!!**



—Jeune homme, que vois-tu ?  
—Je vois une Gorgone effroyable à plusieurs têtes, aux bouches flamboyantes comme des volcans— qui s'avance menaçante et terrible!  
—Jeune homme, que vois-tu ?  
—Je vois George Brown, l'ennemi acharné de la race et de la nationalité canadienne-française, celui-là même que l'on élève sur le pavais, Brown contre lequel nos prêtres catholiques ont lancé les plus brûlantes invectives—Je le vois qui guide cette Gorgone!  
—Jeune homme, que vois-tu ?  
—Je vois une brebis agonissante sous ces bouches qui vomissent la mort !  
—Jeune homme, que vois-tu ?  
—Je vois MM. Cartier et Cauchon, ces hommes sortis de la fange et que la fange réclame ces traîtres et ces Iscariotes ; je les vois qui donnent l'encens à cette Gorgone !!!  
—Jeune homme, que vois-tu, enfin ?  
—Je vois notre perte et notre anéantissement—je vois distinctement notre faiblesse et leur puissance..... je vois notre ruine !!!

FIGURE 19 – Jean-Baptiste Côté, « La confédération », *La Scie*, 2 décembre 1864, p.1. Source : Collections de BANQ.

LE CANARD

MONTRÉAL, 9 AOÛT 1879.

Avis de l'Administration.

Le prix de l'abonnement au "Canard" est de 50 centins par année (payable d'avance), et le prix à la douzaine, pour les agents, est de 8 centins, payables toutes les quatre semaines.

Les numéros non vendus, n'étant pas repris, les agents sont priés de ne demander que juste le nombre de copies qu'ils peuvent disposer.

M. F. X. SAUVIAT, 94 Rue du Pont, St. Roch, est notre agent-général à Québec. Il est autorisé à recevoir les argentins et à donner des reçus pour abonnements, annonces, etc.

GODIN, MONDOU & Cie.  
Edit.-Propriétaires.

L'extra de mercredi annonçant la chute du ministère local n'est pas sorti des ateliers du "Canard."

La Mort du Chien de Luc.  
FIN DE L'ENQUÊTE.

Ladébauche est transquestionné par le Coronar.

Je suis "posté" sur tout ce qui se passe à Spencer Wood.

Je soupçonne Langevin d'avoir fait prendre du poison au chien de Luc. Langevin "biclaît" lorsqu'il regardait le chien de Luc.

Ca me laissait supposer qu'il ne lui voulait pas du bien.

Henri Gustave Joly est ensuite assermenté et donne son témoignage comme suit :

Je suis une espèce de premier ministre.

Je connaissais le défunt depuis plusieurs années.

J'ai vu le défunt en bonne santé la veille de son trépas. Je n'ai pas parlé à Luc après la mort de son chien. En apprenant la nouvelle Luc est parti comme un fou sans plaquer. J'ai été dans les vieux pays avec Langevin.

Dans plusieurs conversations que nous avons eues ensemble, il s'est montré très mal disposé pour le chien de Luc. Il a été jusqu'à me parler de poison. Langevin au meilleur de ma connaissance n'a pas fait le coup lui-même. Je sais qu'il a \$32,000 et il pouvait engager quelqu'un pour faire le coup.

Il est à ma connaissance que Luc a fait construire dernièrement un jeu de quilles à Spencer Wood. Le chien n'était pas reçu dans le jeu de quilles et je ne crois pas qu'il y soit arrivé un accident penuant une partie. Et le témoin ne dit rien de plus.

Joe Beef dépose comme suit :  
I am an hotel-keeper in Montreal. Never saw Luc's dog. Was told it was a mongrel. Could not live long.

M. Real Angers dépose comme suit :

LE RETOUR DE QUÉBEC.

Ladébauche monté sur le "Canard" se fait remarquer par trois vapeurs de la Compagnie de Richelieu et d'Ontario.

Je suis avocat à Québec.

J'ai été mordu par le chien de Luc le 2 mars 1878. Le bobo qu'il m'a fait durera toute ma vie. Chapleau m'a demandé le printemps dernier de préparer du poison pour le défunt. Mousseau a essayé de l'empoisonner l'an dernier mais il n'a pas réussi. Langevin m'a dit qu'il se chargeait de lui administrer une dose.

Je n'étais pas présent à la mort du chien de Luc. Mon chien à moi est mort depuis dix-huit mois.

Sous le serment que j'ai pris je déclare que la mort du chien de Luc a été causée par Langevin, Mousseau et Chapleau.

Ceci finit l'audition des témoignages.

Le jury après avoir délibéré pendant cinq minutes rapporte le verdict suivant :

Que le chien du nommé Luc est décédé par les suites des mauvais traitements qu'il a reçus des nommés Langevin, Mousseau et Chapleau.

Le jury a été congédié immédiatement après le verdict.

ETOILE FILANTE.

Quel est l'auteur de la correspondance de Québec dans la "Minerve" du 1er août? Lecteurs avez-vous lu ce chef-d'œuvre de style, d'esprit, de grâce et de goût? Ou assure-t-on dans les couloirs de la Chambre que c'est monsieur X..... de Québec.

Ce chroniqueur ne connaît ni l'acceptation ni la valeur des mots, ni ponctuation, ni grammaire; il commet des barbarismes et des coq-à-l'âne, de l'athos et du pathos, il parle tout un jargon amphigourique et pédantesque: c'est M. Jourdain journaliste, Céline homme de lettres.

La "Minerve" est un journal bien rédigé d'ordinaire, mais ses lecteurs auront de la peine à s'habituer au style de M. X.....,

après les articles mordants de M. Dansereau et les pastiches élégants de M. DeCelles.

Il y a beaucoup de sots qui ont la démanaison et la manie d'écrire, et qui écrivent leurs balivernes dans la presse des deux partis; ils ne font de mal à personne, qu'à eux-mêmes et plus encore à ceux qui les lisent. Ces grimauds de lettres finissent toujours par le ridicule et l'isolement. Les uns en guérissent et deviennent de bons bourgeois, gardant une pointe d'esprit dans leur vulgarité; les autres en restent malades et désespérés; ils deviennent envieux.

M. X..... est à l'apogée de sa gloire aujourd'hui, et il prévoit le jour où il signera ses articles. Il écoute la folle du logis, et il répète après elle: "J'ai du génie, je deviens un écrivain redoutable."

Il donne à entendre qu'il corrige les discours de M. Chapleau, et que ce dernier suit ses conseils pour les grandes tactiques.

Il a lié connaissance avec quelques littérateurs, MM. Marmet et Faucher entre autres; ces hommes de lettres ont gardé leurs qualités et M. X..... a pris leurs ridicules. Sans considération à Québec, dans une société qui préfère le naturel au pédantisme, M. X..... s'est rebattu sur Montréal et les gens de la "Minerve" à qui il en fait accroire.

En revanche M. X..... est bon convive, sachant déguster le bon vin et la bonne chèbre, possédant un esprit d'entrain et une mémoire facile, disant des vers et des chansons après boire; il est bon garçon au demeurant. Seulement il a trop de prétention, et il manque de jugement.

J'en connais bien d'autres comme lui qui devraient savoir que le travail et l'étude patiente, les veilles studieuses seules élèvent et forment l'esprit, et font les réputations durables.

De la modestie et de la sobriété, point de prétention et de morgue;

voilà la marque des hautes intelligences et des talents d'élite.

Zed.....

Québec, Assemblée législative.

Les Chats de ma Tante.

Notre ami Frédéric achevait de nous montrer, la belle propriété qu'il vient d'acquérir sur le coteau St. Louis. Nous avions admiré la maison, les écuries, la cour, et nous faisons route vers le potager quand, pris d'expansion, il nous dit :

—Je suis sûr que vous ne soupçonnez pas à quoi je dois tout cela ?

Nous avions tous sur les lèvres :

—A l'héritage de votre tante.

Il nous devança, et carrement :

—Eh bien, je dois tout cela à une plaisanterie.

Nous étions trop intrigués pour lui permettre de s'en tenir là. Et, comme notre ami, d'ailleurs, ne demandait qu'un auditoire complaisant, il s'empressa de nous raconter ce qui suit :

—Aimez-vous les chats? Moi, je les ai en horreur. L'abord c'est un animal faux, et puis il sent mauvais. Pour la plus grande joie de nos relations, ma tante en avait sept. Sept! Je vous laisse à penser l'odeur que cette petite ménagerie répandait dans l'appartement. A table, il fallait à ma tante ses sept chats autour d'elle. Elle les servait les premiers, et avec toutes sortes de cérémonies. Pour trouver de temps à autre un bon morceau dans son assiette, il fallait avoir la chance qu'un plat ne fut du goût d'aucun de ces sept personnages; vous voyez ça d'ici. C'était charmant.

Sachant ma tante fort paresseuse et quelque peu superstitieuse, j'avais tâché de lui inspirer de la répulsion pour ses chats en lui racontant toutes les histoires de sorcellerie où cet animal figure sous un jour diabolique; mais il paraît qu'en méconnaissant ainsi ceux qu'elle aimait, je ne faisais de tort qu'à moi seul. Je crus m'en apercevoir un soir où je lui montrai, dans l'obscurité, les yeux fulgurants de ses chats. Elle me dit assez vertement :

—Tu sais, tu m'ennuies.

Peu après la servante de ma tante me prit à part, une brave fille qui s'intéressait d'autant plus à moi que les chats de sa maîtresse lui portaient sur les nerfs davantage.

—Monsieur, me dit Louise, il faut que vous soyez averti de ce qui se passe. Madame votre tante a fait demander un notaire. Elle veut faire son testament.

—Eh bien, j'imagine qu'elle ne songe pas à me déshériter.

—Hélas! si, mon pauvre monsieur.

—Et au profit de qui donc? m'écriai-je tout à l'envers.

—Monsieur, c'est à ne pas l'oser dire. Au profit de ses chats.

—De ses chats ?

—Oui, monsieur, elle veut leur faire construire un hôpital. Ils auront un médecin attaché à leur personne, un cuisinier et un cocher

FIGURE 20 – Hector Berthelot, « Le retour de Québec », *Le Canard*, 9 août 1879, p. 2. Source : Collections de BANQ.

## Bibliographie

- BECKER, Jean-Jacques (2017). *La Grande Guerre* (3<sup>e</sup> éd.), Paris, Presses universitaires de France.
- BOURGEOIS, Albéric (1910). « Décorations », *La Presse*, 26 août, p. 2.
- CAMBRON, Micheline (2010). « Les histoires de Ladébauche : figures du journal, figures de la nation », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse, nations et mondialisation au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, p. 239-262.
- CAMBRON, Micheline (2015). « Les voyages autour du monde de Ladébauche, d’Hector Berthelot à Albéric Bourgeois : récits de voyage en langue vernaculaire », dans Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal, Baptiste Ladébauche 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Montréal, Éditions Fides, p. 21-38.
- CAMBRON, Micheline, et Dominic HARDY (2015). « Introduction », dans Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal, Baptiste Ladébauche 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Montréal, Éditions Fides, p. 11-17.
- DANAUX, Stéphanie (2012). « Une étape méconnue de l’humour graphique : les bandes dessinées de *La Presse* et de *La Patrie*, 1904-1910. Perspectives de recherche pour l’histoire de l’art », *Globe : revue internationale d’études québécoises*, vol. 15, n<sup>os</sup> 1-2, p. 129-159.
- DANAUX, Stéphanie (2015). « Les voyages de Ladébauche autour du monde d’Albéric Bourgeois : un art entre illustration et satire graphique », dans Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal, Baptiste Ladébauche 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Montréal, Éditions Fides, p. 53-71.
- DESFORGES, Josée (2012). *Entre création et destruction : les comportements des types du Juif et du Canadien français dans les caricatures antisémites publiées par Adrien Arcand à Montréal entre 1929 et 1939*, mémoire de maîtrise (études des arts), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne (2015). « Qui est Catherine Ladébauche ? », dans Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal, Baptiste Ladébauche 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Montréal, Éditions Fides, p. 113-132.
- GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne, et Myriam BARRIAULT-FORTIN (2015). « Parodier et satiriser l’histoire par la bande dessinée, la caricature et la chronique humoristique : le cas d’Albéric Bourgeois (1876-1962) », *Recherches sociographiques*, vol. 56, n<sup>o</sup> 1 (janvier-avril), p. 53-83.
- GROENSTEEN, Thierry (2020a). « Corps », dans Thierry Groensteen (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée : dictionnaire esthétique et thématique*, Paris, Robert Laffont; Angoulême, La Cité internationale de la bande dessinée et de l’image, p. 169-176.
- GROENSTEEN, Thierry (2020b). « Rêve », dans Thierry Groensteen (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée : dictionnaire esthétique et thématique*, Paris, Robert Laffont; Angoulême, La Cité internationale de la bande dessinée et de l’image, p. 680-685.
- GROENSTEEN, Thierry (2020c). « Neuvième art, 1905-1914 », 18 juillet, sur le site *La Cité internationale de la bande dessinée et de l’image*, [https://www.citebd.org/neuvieme-art/1905-1914] (consulté le 21 avril 2025).

- GROENSTEEN, Thierry (2020d). « Neuvième art, 1914-1926 », 18 juillet, sur le site *La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, [https://www.citebd.org/neuvieme-art/1914-1926] (consulté le 21 avril 2025).
- LE ROBERT ([s. d.]). « Manu militari », sur le site *Le Robert dico en ligne*, [https://dictionnaire.lerobert.com/definition/manu-militari] (consulté le 21 avril 2025).
- McCLOUD, Scott ([1993] 2007). *L'art invisible*, Paris, Delcourt.
- MOSHER, Terry, et Peter DESBARATS (1979). *The Hecklers: A History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonists' History of Canada*, Toronto, McLelland and Stewart.
- NADEAU, Brigitte (2014). « Représentation de la figure de l'Habitant dans la presse francophone au Québec entre 1830 et 1910 », dans Aurélien Boivin et David Karel (dir.), *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires : le contexte québécois 1830-1960*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 21-65.
- PEETERS, Benoît. ([1998] 2003). *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion.
- PERRON, Nancy (2022). « La bande dessinée "The Education of Annie" : une contribution de l'artiste québécois Albéric Bourgeois (1876-1962) au journal *The Boston Post* », *Voix Plurielles*, vol. 19, n° 2 (novembre), p. 243-266, [En ligne], [https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/4129] (consulté le 21 avril 2025).
- PERRON, Nancy (2025). *Albéric Bourgeois caricaturiste-chroniqueur au Québec : modernité culturelle et satire au journal La Presse (1920-1937)*, thèse de doctorat (histoire de l'art), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PRESTON, Richard A. (2022). « Loi du Service Militaire », sur le site *L'Encyclopédie canadienne*, [https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-du-service-militaire] (consulté le 21 avril 2025).
- TILLIER, Bertrand (2005). *À la charge! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éditions de l'Amateur.
- VIAU, Michel (2021). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : *Les pionniers de la bulle, des origines à 1968*, Montréal, Station T.

### Notice biobibliographique

**Nancy PERRON** enseigne présentement au Collège Lionel-Groulx. Elle est titulaire d'un doctorat en l'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur l'histoire de la caricature dans le contexte de l'avènement de la modernité culturelle et artistique au Québec, durant la période de l'entre-deux-guerres. Elle s'intéresse aux discours et aux satires graphiques d'Albéric Bourgeois, caricaturiste au journal *La Presse* entre 1905 et 1957. Elle a collaboré à la direction de l'ouvrage *Quand la caricature sort du journal, Baptiste Ladébauche 1878-1957* (2015). Elle a également contribué aux ouvrages *Coups de griffes, prises de becs : la satire dans la presse des années trente* (2018) et *La culture au Québec au temps de la pandémie : réaction, adaptation, normalisation, résistance et hybridation* (2024). Ses articles ont paru dans *Voix Plurielles* et *Senzacornice*.



## Paul, *alter ego* de Rabagliati... et des Québécoises et Québécois

Michel Giguère

Auteur et médiateur culturel

**Résumé :** Il est difficile de le démontrer objectivement, mais on peut avancer, sans trop risquer de se tromper, que la série *Paul* est sans doute l'œuvre la plus marquante de l'histoire de la bande dessinée québécoise. Dans mon article, je m'efforcerai d'identifier et d'explicitier les raisons de ce succès. En particulier, je montrerai que, au-delà des qualités narratives et graphiques de la série signée par Michel Rabagliati, celle-ci comporte des aspects qui opèrent sur un plan subjectif, émotif : le choix du genre autofictionnel, la transparence du bédéiste, sa sensibilité, sa stupéfiante capacité de recréer le passé (personnel aussi bien que collectif), l'ancrage géographique et historique, la justesse de la langue, la proximité pour les lectrices et les lecteurs des enjeux dramatiques. Je présenterai tous ces aspects, qui concourent à ce qu'on se sente interpellé et qu'on s'y reconnaisse, ainsi que des aspects plus techniques, tels que le style de dessin très graphique, qui confère au héros un visage schématique qui agit tel un masque, sur lequel tout lecteur ou toute lectrice peut projeter son propre visage. Paul, c'est beaucoup Rabagliati... et c'est un peu chacun de nous.

**Abstract:** *It's hard to prove objectively, but it is safe to say that the Paul series is undoubtedly the most influential work in the history of Quebecois comics. In my paper, I will attempt to identify and explain the reasons for this success. In particular, I will show that beyond the narrative and graphic qualities of Michel Rabagliati's series, there are aspects that operate on a subjective, emotional level: the choice of the autofictional genre, the transparency of the comic artist, his sensitivity, his astonishing ability to recreate the past (personal as well as collective), the geographical and historical anchoring, the accuracy of the language, the proximity of the dramatic stakes for readers. I will elaborate on all of these aspects that contribute to readers being challenged and connecting with the story, as well as on more technical aspects, such as the highly graphic drawing style, which gives the hero a schematic face that acts like a mask, onto which every reader can project his or her own face. Paul is a lot like Rabagliati... and a little like each one of us.*

### Note préliminaire

Avant de commencer, je tiens à exprimer mes chaleureux remerciements à Frédéric Gauthier, Adam Foster, Éric Simard, Thomas-Louis Côté, Michel Viau, Michaël Grégoire, Louis Poulain... et Michel Rabagliati !

Évitons toute méprise : j'avoue d'emblée être un imposteur en ces pages. On le constatera assez vite : mon approche n'a rien d'universitaire. Les propos qui suivent sont le fruit d'une longue expérience de médiateur culturel dans les bibliothèques publiques, les établissements d'enseignement, les médias, les événements littéraires, etc. Ils se nourrissent de quatre décennies

d'observation du public et des bédéistes que j'ai côtoyés, ainsi que de mes innombrables lectures de bandes dessinées et de livres documentaires sur le sujet. Ils puisent enfin aux conversations que j'ai tenues avec Michel Rabagliati, pendant et après l'élaboration de *Paul : entretiens et commentaires* (2022).

On m'a demandé de rédiger un article sur l'auteur de bande dessinée avec qui j'ai, en effet, coréalisé un ouvrage portant sur sa carrière, son œuvre et son art. Déjà, à la sortie du livre, dans les médias, journalistes et internautes ont maintes fois souligné la complicité évidente qui existait entre lui et moi. Or, nous ne nous connaissons que sur une base professionnelle, pour nous être entretenus devant public à trois reprises, au fil des ans. Et si nos rapports sont cordiaux et même amicaux, aujourd'hui encore, après cette belle aventure du « Gros Paul », notre camaraderie reste strictement professionnelle. Je tiens à faire cette mise au point afin d'établir, dans l'esprit de quiconque parcourt le présent texte, que mon intention n'est pas de faire l'apologie d'un bon ami, mais de livrer mon appréciation d'un auteur qui m'épate et m'enchanté depuis bientôt 25 ans.

Au demeurant, j'ai entamé cet article avec en tête la résolution de ne pas répéter ce dont notre ouvrage commun traitait et d'en faire un complément. Dans le même esprit, si, pour *Paul : entretiens et commentaires*, je n'avais d'autre interlocuteur que le principal intéressé, pour le présent texte, je ne lui ai posé aucune question. Il m'a autorisé à utiliser ses dessins et m'a gracieusement posté un exemplaire de *Rose à l'île*, c'est tout. Et cette fois, j'ai eu recours à d'autres collaborateurs.

### Paul en bref

Vous ne connaissez pas *Paul*? Il s'agit d'une série de bande dessinée à laquelle vient de s'ajouter un roman illustré<sup>1</sup>. Elle s'inscrit dans le genre autofictionnel et est apparue à la toute fin des années 1990, à une époque charnière où l'autofiction en BD connaissait un essor décisif en Europe francophone et s'appretait à retraverser l'Atlantique, après une naissance au creux de la BD *underground* américaine des années 1970. Au Canada, l'éditeur anglophone de Montréal, Drawn & Quarterly, faisait figure de précurseur en publiant à partir de 1990 une revue et des albums de BD d'autofiction de Seth, Julie Doucet, Chester Brown et Joe Matt, entre autres. C'est dans la production de Drawn & Quarterly et de maisons d'édition françaises indépendantes telles que l'Association, Atrabile ou encore Cornélius et compagnie, que Rabagliati a puisé la motivation de se lancer à son tour.

Selon son éditeur, La Pastèque, Michel Rabagliati « est devenu une figure incontournable de la bande dessinée du Québec<sup>2</sup> ». J'irai plus loin : il est une figure incontournable de la culture québécoise, un défricheur qui défonce les portes et hisse son art au-delà des plafonds de verre, au même titre qu'un Michel Tremblay, une Céline Dion ou un Robert Lepage. La série *Paul* de Rabagliati est sans doute devenue l'œuvre la plus marquante de l'histoire de la bande dessinée québécoise (BDQ). Pour étayer cette assertion, regroupons simplement quelques données.

1 À ne pas confondre avec la notion de « roman graphique », terme que je n'utilise pas.

2 Extrait de la section « À propos de l'auteur » sur le site Web des Éditions de la Pastèque : <https://www.lapasteque.com/bandes-dessinees>.

*Paul*, c'est neuf albums qui, malgré une chronologie éclatée et l'absence de tomaison, n'en constituent pas moins une série, avec ce que la notion de série implique de cohésion, d'évolution et de personnages récurrents. À ces neuf albums se sont greffés au fil des ans une réédition en couleur et en grand format du premier opus, *Paul à la campagne*, ainsi que le recueil d'illustrations *Paul à Montréal*. Le premier fut publié pour marquer les 15 ans de la série, le second fut publié à l'occasion du 375<sup>e</sup> anniversaire de Montréal. En 2023 s'est ajouté *Rose à l'île*, un récit d'autofiction s'incarnant à travers les mêmes personnages, mais sur un mode narratif distinct : il n'est pas question dans ce cas-ci de bande dessinée.

Poursuivons avec quelques chiffres. Le premier tirage de *Paul à la campagne* a été de 500 exemplaires, alors que celui de *Paul à la maison*, neuvième titre de la série, montait à 45 000. À ce jour, *Paul à Québec* s'est vendu à 75 000 exemplaires. Pour l'ensemble des titres de Rabagliati, les Éditions de la Pastèque ont fait imprimer 585 000 exemplaires<sup>3</sup>.

Au fil de ses 25 ans de carrière en bande dessinée, Rabagliati s'est vu décerner une pléiade de récompenses au Québec. Les prix attribués spécifiquement aux albums seront déclinés tout au long de l'article. En 2017, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) l'a même nommé compagnon de l'Ordre des arts et des lettres du Québec, en même temps que Denise Filiatrault, Roger Frappier, René Derouin, Florent Vollant, Lorraine Pintal, Yvon Deschamps, Michel Dallaire, Diane Dufresne et Kim Yaroshevskaya, parmi d'autres. En 2022, aux Prix du Québec, le créateur de *Paul* reçoit le prestigieux prix Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre, remis pour la première fois à un auteur de bande dessinée. Le 21 juin 2024, l'Ordre national du Québec le nomme chevalier.

La consécration déborde les frontières québécoises : sur sa cheminée trônent un Harvey Award (États-Unis), deux Joe Shuster Awards (Canada) et trois Doug Wright Award du meilleur livre (faisant de Rabagliati l'auteur le plus récompensé par le Toronto Comic Art Festival). En 2010, *Paul à Québec* ravit le Prix du public octroyé par le Festival d'Angoulême, en France. Onze ans plus tard, en 2021, le jury du même Festival d'Angoulême, l'un des plus internationaux qui soit, lui attribue le Prix de la série. L'année suivante, il est fait chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de France.

Sans équivalent dans l'histoire de la BD québécoise, toute cette reconnaissance rejaille sur l'ensemble de la profession<sup>4</sup>. Au regard des chiffres de vente ainsi que des multiples distinctions que son créateur, Rabagliati, a reçues au pays comme à l'étranger, on peut avancer sans trop risquer de se tromper qu'il s'agit d'un succès colossal. Mais les ventes comme les récompenses se situent en aval du phénomène qui, dans les circonstances, m'intéresse. Les unes et les autres découlent d'un lien vaste et profond qui unit un auteur et l'univers qu'il a créé avec un large public. Entre mes questions à l'auteur et mes analyses de ses planches, l'ouvrage *Paul : entretiens et commentaires* aborde somme toute assez peu l'importance de *Paul* dans la culture québécoise et l'affection que lui porte son lectorat.

Dans le texte qui suit, je m'efforcerai d'en identifier et d'en expliciter les raisons. Et pour cerner les tenants et les aboutissants du phénomène, il m'a paru indispensable de plonger à nouveau dans chacun des albums, en refaisant la route aux côtés de Paul et de Rabagliati, au fil de l'évolution de la série.

3 Données fournies par La Pastèque.

4 Bien qu'il faille ici souligner qu'une juste reconnaissance, extérieure au seul milieu de la bande dessinée québécoise, tarde à venir pour d'autres bédéistes d'expérience et de grand talent.

### *Paul à la campagne : mémoire et transmission*

Avril 2000 : la treizième édition du Festival de la BD francophone de Québec se tient toujours au centre commercial Place Fleur de Lys. Dans l'ombre des vedettes européennes (qui servent tout de même de locomotive à l'événement), les bédéistes québécois tentent de se tailler une place au soleil.

À cette époque, les regroupements tels que BD Estrie (à Sherbrooke), la Société des créateurs et amis de la bande dessinée (à Québec) et l'Association des créateurs et intervenants en bande dessinée (à Montréal), qui s'étaient efforcés de promouvoir le travail de leurs membres avec des expositions, des publications collectives et de l'impro BD, ont rendu l'âme l'un après l'autre. Les aventures éditoriales (périodiques et éditeurs spécialisés) se succèdent, précaires et éphémères. Même le magazine *Croc* a fermé boutique; il reste *Safarir* (1987 à 2016), *Les Débrouillards* (depuis 1982 !) et quelques autres revues passagères. L'exemple des éditions Drawn & Quarterly, qui tirent leur épingle du jeu depuis 1990, fait figure d'exception.

Durant les cinq jours que dure le festival, la rumeur circule d'un kiosque à l'autre : un nouveau venu (au nom imprononçable et que le « jeu du téléphone » massacre allègrement) fait forte impression<sup>5</sup>. Je me souviens du moment où, devant le kiosque de la librairie Fichtre<sup>6</sup>, je prends son mince album entre mes mains, séduit d'emblée par la couverture : le dépouillement de la composition, la sobriété des couleurs, le lettrage, la silhouette du « héros » au style affirmé, tout cela traduit l'économie des moyens, mais aussi le bon goût éditorial. Et l'éditeur s'appelle La Pastèque. On lui doit la revue *Sputnik*, d'excellente tenue et apparue sur nos radars en 1998. Sous la couverture en question se succèdent des planches en noir et blanc au dessin sympathique, au ton bon enfant (aujourd'hui, on dirait « bienveillant »). Je n'ai pas à feuilleter longtemps ce *Paul à la campagne* avant de me décider à l'acheter. C'est le même exemplaire que je feuillète encore aujourd'hui en écrivant ces lignes, près d'un quart de siècle plus tard.

L'ensemble est charmant et, fait remarquable pour un premier album, le dessin comme la narration y sont pleinement maîtrisés. C'est que si, aux yeux de certains, ce Rabagliati semble sortir de nulle part, il n'est pas pour autant un débutant, mais un graphiste de métier et un illustrateur de renom. Au plan stylistique, on peut percevoir l'influence d'illustrateurs jeunesse européens des années 1960 et 1970, à l'esthétique très graphique, principalement le Tchécoslovaque Miroslav Šašek et le Français Alain Grée (Giguère et Rabagliati, 2022 : 42), mais également celle du tandem de bédéistes Dupuy et Berberian (créateurs des séries *Monsieur Jean* et *Le journal d'Henriette*, ainsi que *Graine de voyous* et *Journal d'un album*). Une influence déjà bien digérée, convient-il de préciser. On a affaire ici à un pro du dessin et de la composition d'image.

Sur le plan du récit, le ton est mûr, avec cette couleur d'authenticité propre à émouvoir les lectrices et les lecteurs. Encore là, il faut noter que Rabagliati n'est pas tombé de la dernière pluie : à la parution de sa première bande dessinée, il a 38 ans et tout un bagage de vie ainsi que l'envie de raconter, plus précisément de SE raconter, puisqu'il opte pour l'autofiction.

Paru à la fin de 1999, *Paul à la campagne* comporte deux récits, comptant respectivement 28 et 14 planches. Dans celui qui ouvre le recueil, une visite au chalet de son père, en compagnie de sa conjointe et de sa fille, plonge Paul dans ses souvenirs d'enfance. Dans le suivant, Paul enfant visite l'atelier de typographie où travaille son père. Quand on y replonge, on est saisi de constater que

5 À partir de 1989, Rabagliati a publié quelques planches dans des fanzines collectifs, sans plus.

6 Librairie spécialisée du Plateau Mont-Royal, mise sur pied en 1996 par Yves Millet. La même année, il fonde les éditions Zone convective, qui seront intégrées trois ans plus tard aux éditions Mille-Îles (puis Les 400 Coups), où elles deviendront une collection de BD alternative. La librairie Fichtre cesse ses activités en 2010.

dès le premier opus, à peu près toutes les constituantes de la série sont présentes : les personnages principaux, l'importance de la famille, le savant mélange d'humour et de sensibilité, la justesse des dialogues dans une langue vernaculaire qui sonne vrai, les retours en arrière, la nostalgie d'un passé révolu, la transmission intergénérationnelle, le passage de l'urbanité à la campagne... et puis un titre d'une absolue simplicité, et jusqu'à l'objet significatif reproduit en quatrième de couverture.

Par-delà ces caractéristiques définitives, on retiendra surtout que *Paul à la campagne* marque en quelque sorte le coup d'envoi de la professionnalisation de l'édition d'albums de bande dessinée au Québec. C'est ainsi que les Éditions de la Pastèque, au lieu de disparaître prématurément, se consolideront durablement, en partie grâce au succès de la série *Paul*.

*Paul à la campagne* s'est mérité le Bédéis Causa de l'espoir québécois au Festival de la BD francophone de Québec, le Bédélus du meilleur album québécois, le Best new talent aux Harvey Awards et une nomination aux Eisner Awards, les deux derniers aux États-Unis (ce sont les éditions Drawn & Quarterly qui publient *Paul* en anglais).

### *Paul a un travail d'été : un récit initiatique*

Au congrès 2012 de l'AQPF<sup>7</sup>, j'anime un entretien public avec Rabagliati. Lors de la période des questions de l'auditoire, une enseignante lui demande quel est le titre tout désigné pour s'initier à la série et il répond *Paul a un travail d'été*. Je souris discrètement, car je faisais la même suggestion depuis des années, puisque, dans ce deuxième album de la série, tout le « système *Paul* » est déjà en place.



FIGURE 1 – *Paul a un travail d'été*, p. 71.

7 L'Association québécoise des professeur-e-s de français.

Précédemment, j'ai dit à peu près la même chose à propos de *Paul à la campagne*, mais il manque à ce dernier un élément majeur : la pagination. Pour sa part, *Paul a un travail d'été* compte 145 planches. Cela implique bien davantage qu'un album plus épais : le récit se déploie, la narration respire, l'investissement requis pour le lire s'accroît et, pour toutes ces raisons, l'expérience de lecture s'avère plus forte, plus prégnante. Il y avait dans *Paul à la campagne* une urgence de raconter qui se traduisait par une densité graphique et narrative inouïe, alors que pour l'album suivant, Rabagliati le conteur lève le pied, ne précipite pas les péripéties, laisse à l'émotion le temps de faire son nid. Le mariage humour-émotion fonctionne à merveille, le lecteur ou la lectrice passant du rire (souvent) aux larmes (principalement dans les 20 dernières pages). Sur le plan graphique, les planches sont encore très foisonnantes, mais le style s'affranchit progressivement des influences initiales.

Après l'enfance, le bédéiste se penche sur cette période transitoire entre la fin de l'adolescence et le début de la vie d'adulte. À l'été qui suit son secondaire cinq, Paul a plus ou moins 18 ans et il est recruté comme moniteur dans un camp de vacances. Les défis se multiplient, les expériences inédites également : assumer de nouvelles responsabilités, mener un groupe d'enfants, nouer des amitiés et des amours en condensé, dans un contexte et un cadre qui se révèlent hors du temps, presque hors du réel. Ce récit initiatique se double d'une réflexion sur le temps qui passe, sur les âges de la vie, grâce à un épilogue de 18 planches qui projette le récit deux décennies plus tard, soit quelques années après le temps présent de *Paul à la campagne*.

Paru en 2002, *Paul a un travail d'été* a reçu le Bédély, le prix BD Québec et le prix Réal-Fillion (dans le cadre du Festival de la BD francophone de Québec) du meilleur album québécois.

### ***Paul en appartement : Montréal dans les années 1980***

Les deux premiers livres ont mis à l'épreuve une formule qui s'avère gagnante auprès du public : universalité des thèmes et solide ancrage dans la culture québécoise. *Paul en appartement* poussera cette dernière caractéristique encore plus loin en faisant de la ville de Montréal un personnage à part entière. Rabagliati ne dépeint pas le Montréal des touristes, mais celui vécu de l'intérieur, avec un cœur qui bat, celui des escaliers et des petits commerces, du métro et de l'autoroute métropolitaine.

Le bédéiste reconstitue sa ville telle qu'elle était au tout début des années 1980, soit près de 25 ans avant la publication de ce troisième album, en 2004. Son pouvoir d'évocation frappe tout spécialement l'imaginaire des Montréalaises et des Montréalais, notamment celles et ceux qui travaillent dans les médias. Une grande séduction qui n'est assurément pas étrangère au fait que *Paul en appartement* représente un jalon dans la couverture médiatique de la BD au Québec, ainsi que dans la douce conquête d'un lectorat qui s'élargit au-delà du cercle des seuls bédéphiles.

Deux jeunes gens quittent le giron familial afin de s'installer dans un logement pour y vivre les hauts et les bas du concubinage. Combien de lectrices et de lecteurs se sont reconnus dans cette histoire ? L'auteur nous raconte ses souvenirs, les étapes décisives de sa vie, il nous ouvre les fenêtres de son appartement, et pour nous, ces fenêtres deviennent autant de miroirs, dans lesquels nous nous reconnaissons avec émotion. Les visages de Paul et de Lucie s'apparentent à des figures géométriques, des masques pictographiques sur lesquels lectrices et lecteurs peuvent projeter leurs propres traits. Le processus d'identification fonctionne pleinement.

Le style du dessin s'affermi un peu plus à chaque nouvelle parution. Il en va de même pour le sens de la narration : Rabagliati use de procédés plus élaborés, audacieux, tant sur le plan

de la mise en scène que de la mise en page, du montage (alterné) et du rythme. Il ose la lenteur, la fixité de la composition de l'image. Au fil de la série, des personnes peu familières avec la lecture du support bande dessinée s'initient à son langage et en explorent – consciemment ou non – des mécanismes sans cesse plus raffinés<sup>8</sup>.

*Paul en appartement* s'est vu décerner le Grand prix de la ville de Québec au festival de la BD francophone de Québec, ainsi que le Doug Wright Award, sous le titre *Paul Moves Out*.

En mai 2023, les gens participant au Festival de la bande dessinée de Montréal, sur la rue Saint-Denis, peuvent assister pendant quelques jours à la réalisation, par Dominique Desbiens et Bruno Rouyère d'après un dessin de Rabagliati, d'une murale évoquant *Paul en appartement*. Fait plus que significatif, la fresque occupe un mur de l'immeuble où Rabagliati s'est véritablement installé avec sa compagne, 30 ans plus tôt! Cette initiative, aussi pertinente que sympathique, s'est concrétisée grâce à la collaboration de la firme MU avec le Programme d'Art mural de la Ville de Montréal, les Éditions de la Pastèque, le propriétaire de la bâtisse et les artistes nommés plus tôt. Mais c'est le locataire actuel, Adam Foster, qui, pendant des années, a porté et poussé cette idée (Arcand, 2023). C'est là un exemple parmi d'autres du rapport singulier que les gens de Montréal – et du Québec en général – entretiennent avec l'univers autofictionnel de *Paul*. À leurs yeux, il s'agit bien davantage que de simples personnages de papier : Paul, Lucie, Rose et les autres s'incarnent dans leur réalité sociologique, familiale, urbaine, existentielle et identitaire (figure 2).

La murale s'inscrit dans la collection « Bâtisseurs culturels montréalais », un statut que Rabagliati n'a aucunement usurpé.



FIGURE 2 – Dominique Desbiens, Michel Rabagliati et Bruno Rouyère posent devant leur fresque, à l'angle des rues Villeneuve et Saint-Denis (photographie : Adam Foster).

8 L'ouvrage *Paul : entretiens et commentaires* (2022) traite abondamment de ces questions.

### *Paul dans le métro* : un chapelet de concentrés

Lancé en 2005, *Paul dans le métro* représente un cas à part dans la série puisqu'il s'agit d'un recueil de récits courts parus auparavant dans diverses publications périodiques. De prime abord, l'ensemble peut avoir l'air d'un assemblage d'anecdotes, mais on décèle dans ces petites histoires tous les éléments qui ont fait le succès des autres albums : scènes tantôt comiques, tantôt touchantes (quelques-unes annoncent *Paul en appartement*, *Paul à la pêche* ou *Paul à Québec*); vibrante évocation du passé; attachement à la famille; et des trouvailles narratives. En bonus, des clins d'œil au neuvième art, et aussi des incursions dans les sports (ski, baseball), fait rare dans la série!

*Paul dans le métro* est un coffre à bijoux. Il marque par ailleurs l'apparition de la trame, ces masses de différents tons de gris en aplats (donc uniformes) qui contribuent entre autres à discriminer l'avant-plan de l'arrière-plan, ainsi que les éléments constituant du dessin, tels que les personnages, le décor, les bulles. Dans une BD en noir et blanc, la trame favorise la clarté, la lisibilité de chaque vignette et de la planche dans son ensemble. Rabagliati l'aura adoptée pour longtemps, et il en fait un usage plus élaboré dans l'album qui suit.

### *Paul à la pêche* : les grands drames des petites gens font de belles histoires

Le cinquième titre de la série se révèle consistant quant à la pagination (il fait 200 pages) aussi bien que sur le plan narratif. *Paul à la pêche* regorge de récits courts, de digressions. À la différence des saynètes qui constituent *Paul dans le métro*, celles-ci se trouvent enchâssées dans une trame narrative principale, elle-même divisible en deux segments : les 142 premières planches se consacrent au voyage de pêche; les 45 dernières<sup>9</sup> aux difficultés de Paul et Lucie à avoir un enfant.



FIGURE 3 – *Paul à la pêche*, p. 131.

<sup>9</sup> Les planches sont numérotées par le bédéiste, à l'intérieur de la dernière case. Les pages sont numérotées par l'éditeur et elles comprennent, en plus des planches, la page titre, la page des crédits, ou encore celles qui séparent les chapitres (à partir de *Paul à Québec*).

Au sein de ce récit, la pêche demeure avant tout un prétexte à parler de tout le reste (les études, la lecture, etc.), et surtout un prétexte à présenter certains des êtres qui comptent pour Paul : son père, sa compagne, sa belle-famille. En effet, les récits seconds – les « récits dans le récit » – qui jalonnent l’album sont bien souvent des portraits. Il suffit à l’auteur de quelques planches pour rendre son beau-frère attachant ou l’histoire de sa belle-sœur déchirante, pour faire de gens ordinaires des personnages extraordinaires. Et que dire de la deuxième partie de l’album, dans laquelle Rabagliati nous balance des planches d’une rare puissance, où l’émotion est portée, voire amplifiée par la mise en scène et la mise en page.

La charge émotive des « parenthèses familiales » mentionnées ci-dessus en fait oublier une, qui prend place au début de l’album (p. 13 à 20), et qui se révèle singulièrement intéressante. Cette parenthèse nous présente un vieux copain de Paul, qui se prénomme Peter. Peter est un chic type que tout le monde adore et à qui tout a réussi : son entreprise florissante, sa maison pleine de cachet, la Porsche dans le garage, la cave à vins. Par-delà la réussite sociale, par-delà leur différence de classes, Paul réfléchit au destin qui a attribué à son ami neuf pouces de plus que lui, et à l’impact de la grandeur de Peter sur sa vie : l’assurance que cela lui confère, l’ascendant (involontaire) sur les autres, le pouvoir de séduction, toutes ces victoires qui paraissent plus faciles aux personnes de grande taille.

Les récits seconds qu’on trouve dans *Paul à la pêche* (et dans toute la série, en fait) constituent autant d’occasions qu’une lectrice ou qu’un lecteur se reconnaisse dans un personnage secondaire ou y reconnaisse un proche, ou encore qu’elle ou il associe telle scène à une situation déjà vécue. Rabagliati a le sens du détail juste : tant ses dessins que ses dialogues sont émaillés d’éléments infimes qui confèrent au tableau d’ensemble une authenticité confondante, et il opère ses digressions avec la même prodigalité de détails savoureux, significatifs.

Publié en 2006, *Paul à la pêche* a remporté le Bédélys de l’album québécois de l’année et le Grand Prix de la ville de Québec à titre d’album québécois de l’année. Il a valu à son auteur le titre de créateur exceptionnel de bandes dessinées canadien francophone aux Joe Shuster Awards. Il a surtout créé un précédent à l’Association des libraires du Québec. Éric Simard, l’actuel président du conseil d’administration, se souvient :

J’étais alors sur le comité du Prix des libraires. Tous les jurés avaient adoré *Paul à la pêche*. Mais à l’époque, il n’y avait pas encore de catégorie bande dessinée, il existait des prix seulement pour les catégories littérature québécoise et hors Québec. Tout le comité trouvait dommage que le travail de Rabagliati, par sa qualité littéraire, ne puisse figurer sur la liste des œuvres finalistes en littérature québécoise. Après discussion, c’est à l’unanimité que nous avons décidé de décerner une mention spéciale à Michel Rabagliati pour sa série *Paul*. C’est effectivement la seule fois qu’une mention spéciale a été attribuée. (Simard, 2023 : courriel)

Il faudra patienter onze ans avant que ne soient instaurées, aux Prix des libraires, les catégories BD québécoise et BD hors-Québec, puis deux autres années pour la BD jeunesse. Si ce prix hors-catégorie traduisait un manque en même temps qu’une reconnaissance de la valeur de la production BD par le milieu littéraire, il demeure que le délai qui a suivi trahit possiblement la lenteur de sa légitimation à l’extérieur du jury de 2007.

En termes d’intensité dramatique, *Paul à la pêche* atteint un palier supérieur, en regard des titres précédents. Rabagliati va enchaîner avec une histoire globalement plus dramatique encore.

### *Paul à Québec : sujet difficile, succès monstre*

Trois ans après *Paul à la pêche*, soit en 2009, paraît *Paul à Québec*. Le titre se veut encore plus trompeur que pour le précédent, car Paul séjourne en fait à Saint-Nicolas, en face de la Capitale, de l'autre côté du Fleuve. Et puis cette nouvelle offrande porte avant tout sur le deuil et ce qui précède, à savoir l'accompagnement d'un proche qui chemine vers l'inéluctable. Selon les sondages, la population du Québec se révèle très ouverte à l'égard de l'aide médicale à mourir, mais peut-on nier que pour le plus grand nombre, la mort reste un tabou, encore aujourd'hui ?



FIGURE 4 – *Paul à Québec*, p. 130.

Ce n'est pas sans audace que Rabagliati entreprend de raconter l'expérience qu'il a vécue au sein de sa belle-famille, regroupée autour du père mourant. Et il s'agit d'un pari risqué non seulement en raison du thème et des divers contextes (une bonne part du récit se déroule à la maison de soins palliatifs et il se clôt au cimetière), mais également parce que le personnage de Paul y joue un rôle de simple observateur – un observateur attentif, mais tout de même en retrait de l'action. Il est, à cet égard, étonnant que ce soit *Paul à Québec* que les producteurs du film de François Bouvier aient voulu transposer et porter à l'écran (2015).

Il est tout aussi étonnant que l'album ait touché un si large public, bien avant son adaptation cinématographique. Je l'ai mentionné plus tôt : notamment en recréant le Montréal des années 1980, *Paul en appartement* avait étendu le lectorat de Rabagliati jusqu'aux personnes ne lisant pas de bande dessinée. Ensuite, par son envergure, *Paul à la pêche* a certes renforcé cette tendance; mais le succès rencontré par *Paul à Québec* s'avère d'un autre ordre. Il me vient l'image d'un barrage qui cède et du déferlement qui s'en suit.

Cette vague puissante, aimante et émue, a laissé derrière elle une récolte impressionnante de distinctions : Bédély d'or, remis par la Corporation des bibliothécaires du Québec; Bédély Québec, attribué par Les Amis de la Bibliothèque de Montréal; Prix des étudiantes et étudiants de l'ÉMI<sup>10</sup>; titre de Créateur exceptionnel de bande dessinée canadien francophone aux Jo

10 L'ÉMI, l'École multidisciplinaire de l'image, rattachée à l'Université du Québec en Outaouais. Cette école s'appelle maintenant École des arts et cultures de l'UQO (ÉdAC).

Shuster Awards; Grand prix de la ville de Québec au Festival de la BD francophone de Québec. Sans oublier la plus étonnante du lot : en 2010, les bédéphiles et les médias en France ont été quelque peu déroutés quand, pour sa 37<sup>e</sup> édition, le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême a annoncé que le prix du public Fauve FNAC-SNCF était remis à un Québécois pas très connu chez eux. Il faut croire que les votants du Québec ont plébiscité en bloc *Paul à Québec*. « Leur » Paul!

Pour finir, la traduction en anglais, *The Song of Roland*, a obtenu en 2013 le prix du meilleur livre aux Doug Wright Awards.

Dans une séquence de quelques planches se déroulant un 24 juin, Paul, Lucie et les autres évoquent les référendums de 1980 et de 1995, et conviennent que la ferveur indépendantiste s'est estompée. Au Québec, aujourd'hui encore, la question nationale interpelle assurément une large portion de membres de la génération du baby-boom et de la génération X. Les allusions à l'histoire politique ne sont pas fréquentes dans l'œuvre de Rabagliati, mais le récit avec lequel il enchaîne y accorde une place sans pareil dans le reste de la série.

### ***Paul au parc : la fin de l'insouciance***

Le septième opus de la série se distingue à plus d'un titre. D'abord, tous les albums (même *Paul dans le métro*) proposaient, jusque-là, des scénarios à plus d'un niveau de narration, avec des récits seconds ou des retours en arrière. *Paul au parc* est tout d'un bloc, bien ancré dans le présent de la narration.

Par ailleurs, à partir de *Paul en appartement*, ce temps présent de la narration respecte une certaine chronologie d'un album à l'autre. Par exemple, *Paul en appartement* se conclue sur le désir de maternité de Lucie, et leur fille Rose vient au monde à la fin de *Paul à la pêche*. Dans *Paul à Québec*, la fillette a environ six ans. *Paul au parc* rompt avec ce continuum temporel en nous ramenant dans l'enfance de Paul. La raison en est que l'auteur vient de se séparer d'avec sa conjointe et qu'il décide de détacher, pour un temps du moins, ses autofictions de sa vie matrimoniale.

L'action se déroule de l'été 1969 à l'été 1971; Paul a huit ans au début du récit. Il se fait une petite amie, entre dans les scouts, lit passionnément des BD et dessine les siennes. Dans l'album, l'expérience chez les scouts et les amourettes avec Hélène occupent passablement de place, mais sachant l'importance que prendra la bande dessinée dans la vie de l'auteur, il n'est pas anodin de considérer que *Paul au parc* est l'album où Rabagliati nous dévoile comment il est « tombé dans la marmite étant petit », pour paraphraser Panoramix.

Enfin, tel que je l'ai mentionné précédemment, le contexte politique est plus présent que dans le reste de la série. Le Front de libération du Québec (FLQ) étend son ombre en toile de fond, comme une menace en arrière-plan du récit, jusqu'à ce que l'aggravation de la situation fasse basculer cet arrière-plan dans la vie des personnages. La reconstitution de la crise d'Octobre ne peut laisser indifférents les gens qui l'ont vécue, de près ou de loin. Comme toujours, l'auteur évoque les faits réels avec doigté, sans prendre position ouvertement, une posture consensuelle propre à susciter l'adhésion de lectrices et de lecteurs de toute allégeance, de toute opinion.

Ma perception (forcément subjective) d'employé de bibliothèque<sup>11</sup> et de médiateur est que, à sa parution en 2011, *Paul au parc* est accueilli avec une certaine tiédeur par les fans. Une tiédeur que je mets sur le compte de la montée dramatique des albums précédents : après les scènes bouleversantes de *Paul à la pêche* et la profonde gravité de *Paul à Québec*, celui-ci peut sembler un peu léger, trivial. J'espère que ces personnes l'ont relu, depuis, pour en mesurer toute la charge émotive. Le ton badin de la majeure partie de l'album nous replonge dans la candeur de nos jeunes années, mais la tragédie qui survient en fin de récit n'en paraît que plus brutale, et le destin plus cruel. C'est la fin de l'insouciance, la fin de l'enfance, que nous raconte ici le bédéiste, avec sa touche si personnelle, si émouvante.

*Paul Joins the Scouts* décroche le Doug Wright Award du meilleur livre en 2014.

### ***Paul dans le Nord : une année en adolescence***

*Paul dans le Nord* sort en 2015, soit la même année que la version cinématographique de *Paul à Québec*. L'action s'étend *grosso modo* sur une année, de 1975 à 1976, une année charnière dans la vie de Paul adolescent. Les caractéristiques de la puberté masculine sont ici abordées avec ces sens aigus de l'observation et du souvenir auxquels Rabagliati nous a habitués : bouillonnement hormonal, boutons au visage, rejet de l'autorité, empoignades avec le père, importance des copains et de la musique, recherche d'intégration au groupe, besoin d'affirmation et d'autonomie (il monte dans le Nord sur le pouce, avant de s'offrir une mobylette), gaucherie face aux filles, expérimentations illicites (premier « spectacle de danseuses », premier joint, première brosse)... le tableau est presque complet!



FIGURE 5 – *Paul dans le Nord*, p. 52.

À nouveau, le récit opère un grand écart tout en souplesse entre la ville et la campagne; à nouveau, la trame personnelle, intime, se déroule sur fond d'événement historique. L'été 1976 est bien sûr celui des Jeux olympiques de Montréal, très présents dans le récit. Des caractéristiques qui ont l'heur « d'embarquer » les lecteurs et les lectrices. Personnellement, mes souvenirs des Jeux de 1976 ne diffèrent pas vraiment de ceux de Rabagliati; et si la campagne

11 J'ai été à l'emploi de la Bibliothèque Gabrielle-Roy, la bibliothèque centrale de Québec, pendant 38 ans, de 1984 à 2022.

de mes jeunes années se situait non pas au nord de la métropole, mais sur la Côte-de-Beaupré, l'essentiel est ailleurs, l'essentiel est dans le feu de camp, le *party* de chalet, l'épluchette de blé d'Inde ou la petite cabane au fond du bois.

*Paul dans le Nord* fait beaucoup rire, certains passages relèvent de la franche déconnade. Parmi les procédés comiques, l'auteur choisit volontiers l'exagération. Il s'agit sans doute du plus exubérant, du plus « extraverti » des albums de la série, tant sur le plan des réactions de personnages particulièrement expressifs (dans la bouffonnerie comme dans la colère) que sur le plan de la représentation : le rêve en couleurs<sup>12</sup> des planches 58-59, l'arrosage des deux « pouceux » à la planche 61, ou encore l'usage de cases surdimensionnées. Rabagliati n'épargne pas son *alter ego*, notamment dans ses amours adolescentes, le dépeignant en dépendant affectif agglutiné à sa petite copine puis, après la rupture, en épave inconsolable qui confine au pathétique. Cette dernière séquence s'avère d'ailleurs drolatique en même temps qu'attendrissante.

Quelques scènes se révèlent carrément caricaturales, mais le bédéiste sait s'arrêter avant qu'elles ne deviennent outrancières, évitant ainsi les ruptures de ton. Et le ton, c'est Paul adolescent qui le donne. Là se trouve la justification de la déconnade, l'exagération et l'exubérance décrites plus tôt : la lecture de cette BD nous plonge dans un maelstrom d'émotions et d'instabilité. En fait, Rabagliati reproduit le chaos intérieur de l'adolescence à travers sa mise en scène, sa mise en page et son dessin. Pareillement à *Paul au parc*, *Paul dans le Nord* se lit d'un trait, sans retour en arrière ni projection dans l'avenir du protagoniste. La diégèse s'y limite à un seul temps de narration, de sorte que ni Paul ni le lecteur ou la lectrice ne s'extraient de la crise d'adolescence pour respirer un bon coup.

Beaucoup de musique, beaucoup de chansons agrémentent *Paul dans le Nord*. Une œuvre sort du lot, c'est le premier microsillon de Beau Dommage. Le jeune Paul l'écoute avec jubilation à la planche 32 puis, de la planche 135 à 140, fait jouer en boucle la pièce *Montréal*, qui devient la chanson thème de sa peine d'amour. Cette chanson résume surtout la parenté évidente qui existe entre le groupe emblématique de la métropole québécoise et le créateur de *Paul* : chacun dans leur médium, Beau Dommage et Rabagliati célèbrent Montréal, illustrent ses particularismes, nomment et restituent ses sites connus (planche 66, la reconstitution pleine page du stade olympique en construction est proprement saisissante) aussi bien que ses coins anonymes, rattachés à des souvenirs personnels – qui deviennent collectifs tant le public se les approprie.

À tort ou à raison, on peut percevoir dans ce huitième *Paul* une jubilation créative. Encore une fois, Rabagliati se renouvelle tout en demeurant dans l'esprit de la série, mais avec une liberté accrue dans la forme et le ton. On a l'impression qu'il s'éclate. En même temps, il affine un peu plus à chaque nouveau titre le dispositif qu'il a installé : lisibilité des planches (à laquelle contribue la trame), souplesse du trait, maîtrise des procédés narratifs (images métaphoriques, fixité de la composition de l'image, usage astucieux du hors-champ, montage-séquence<sup>13</sup> des planches 109-110, etc.), structure du récit (chapitres identifiés en tant que tels), efficacité de la mise en scène.

Je mentionnais plus tôt les cases de très grandes dimensions dans *Paul dans le Nord*. On y rencontre, entre autres, neuf vignettes pleine page, ce qui est probablement davantage que

12 Fait unique dans la série, si l'on exclut la réédition en couleurs de *Paul à la campagne*.

13 Terme emprunté à l'anglais et au lexique du cinéma pour désigner une séquence constituée d'une suite de scènes brèves et généralement muettes, sur fond de musique ou de chanson. En l'occurrence, la double-planche résume les beaux jours de l'amourette du jeune Paul et Linda sur les paroles de la chanson *Premier amour*.

dans tous les autres titres réunis. Elles donnent un avant-goût, pour ainsi dire, de la publication suivante de Rabagliati.

En décembre 2018, *Paul dans le Nord* est adapté en livre-audio par la réalisatrice Sylvie Lavoie, avec Pier-Luc Funk dans le rôle de Paul. Il est disponible sur OHdio.

### ***Paul à Montréal : une autre déclaration d'amour***

Son attachement à Montréal n'était plus à démontrer quand son éditeur, La Pastèque, pour souligner le 375<sup>e</sup>, propose à la Ville que Rabagliati réalise une bande dessinée invitant à un parcours pédestre sous forme d'immenses panneaux. Le bédéiste dessine douze images panoramiques si amples, si élaborées qu'on peut les qualifier de fresques. Ces douze dessins muets s'inscrivent dans une continuité narrative qui s'échelonne de 1642 à 2017. Ils relèvent de l'illustration autant que de la bande dessinée. Cette fois encore, le souci du détail juste propre au dessinateur et son exceptionnelle aptitude à reconstituer le passé font merveille.

Le mandat lui va comme un gant, mais s'avère exigeant. Par surcroît, quand vient le temps de faire un album avec les fresques, Rabagliati y ajoute des dizaines d'illustrations qui, toutes menues soient-elles en regard des images initiales (elles ont la taille des cases de ses BD), n'en sont pas moins foisonnantes, impeccables. Ces dessins supplémentaires sont accompagnés de légendes qui apportent un complément d'information historique et d'anecdotes savoureuses sur la petite et la grande histoire de la métropole. Dans ce bel album toilé au format à l'italienne, Montréal devient davantage que le théâtre de l'action : elle en est le personnage principal, vivant et vibrant, ce à quoi concourent les noms propres (de Molson à Bixi en passant par le Ouimetoscope et Dupuis Frères) et les logos (de Singer Sewing Machines à Terre des Hommes en passant par Steinberg et Saint-Hubert).

### ***Paul à la maison : autofiction extrême***

Le succès monstre de *Paul à Québec* a démontré que dorénavant, Rabagliati pouvait se permettre d'aborder n'importe quel sujet sensible ou commercialement risqué. En 2019, quatre après *Paul dans le Nord*, il récidive avec *Paul à la maison*<sup>14</sup>, récit d'un passage à vide, d'une période éprouvante pour Paul, qui frôle la dépression. La trame scénaristique en est ténue et pourtant riche en émotion, en profondeur psychologique et même en drôlerie.

Paul ronflant comme un vieux tracteur, Paul arrosé en raccordant le boyau de sa piscine, Paul soumis à un interrogatoire coercitif chez *Déjàradins*, Paul énucléé par Gollum, Paul torturé par son dentiste, Paul dépité sur un site de rencontres, Paul défiguré par une orthèse dentaire, Paul massacré par les passagers d'un autobus à qui il a arraché les téléphones cellulaires, Paul troublé par les jolies femmes : le bédéiste malmène son *alter ego*, le montrant sous un jour peu flatteur, c'est le moins qu'on puisse dire. Il devient un clown triste qui déclenche le rire tout en serrant le cœur. Les lectrices et les lecteurs déverrouillent leur carapace et quand surviennent les scènes dramatiques, les voilà frappés de plein fouet.

<sup>14</sup> La coïncidence est troublante quand on songe que *Paul à la maison* a paru peu de temps avant le confinement de la Covid-19!



FIGURE 6 – *Paul à la maison*, p. 52.

Dans la presse et sur le Web, on qualifie le neuvième *Paul* de sombre et émouvant, on parle de BD plus intimiste que jamais, de mise à nu. L'accueil enthousiaste reçu par *Paul à la maison* s'explique par des facteurs divers. D'emblée, ses adeptes fidélisés, indéfectibles, lui assurent à chaque nouveau titre de la série un plancher de ventes enviable. Sur les plans esthétique et narratif, la barre était très haute et le demeure : le bédéiste a la pleine maîtrise du récit et du trait, plus souple que jamais. Ensuite, il faut en convenir, le public est friand de confidences, de révélations intimes, comme en témoigne le succès des biographies, des autobiographies ou de la télé-réalité. Cherchant toujours à se renouveler dans la continuité, Rabagliati pousse ici le genre autofictionnel à un degré de transparence qui force l'admiration. On sent bien que cette mise à nu lui a été douloureuse, car la seule lecture l'est

*Paul à la maison* raconte un épisode de la vie de Paul/Michel qui se situe quelques années avant la sortie du livre. Jamais le bédéiste n'a mis en scène des événements aussi récents. Peut-être que le survol des faits saillants de sa vie méritant d'être rapportés tire à sa fin ? Il y a définitivement une teinte crépusculaire dans cet opus. À l'automne 2024, le théâtre du Trident à Québec crée l'adaptation théâtrale de *Paul à la maison* qui sera ensuite présentée ailleurs dans la province.

### ***Rose à l'île : le Fleuve consolateur***

Le 10 mars 2022 se tient le lancement privé de *Paul : entretiens et commentaires*, dans les locaux de La Pastèque, où Rabagliati a son studio. Laisant momentanément la fête, il me fait voir certains dessins de son projet en cours. Exit la netteté de l'encre : le trait au graphite (ce bon vieux crayon de plomb) est aussi fin que luxuriant, aussi souple que délicat, d'une légèreté qui sied parfaitement au cadre de l'histoire, une île dans le Saint-Laurent. Exit les planches, les

cases docilement alignées, les dialogues cernés de bulles et les récitatifs bien encadrés : le texte sera généreux, en prose et reproduit mécaniquement. Il ne sera pas question de BD, cette fois, mais d'un roman illustré. Et il promet d'être superbe.

Professionnellement et artistiquement, Rabagliati a envie d'expérimenter, d'aller ailleurs, mais sans tout balancer par-dessus bord. Lui qui, avant de s'adonner à la bande dessinée, s'était illustré – c'est le cas de le dire – comme graphiste et illustrateur, voilà qu'il veut écrire, écrire encore davantage que ce que lui demande et lui permet le neuvième art.

Le pari est-il risqué de passer à une autre facture visuelle, à un autre mode de narration ? Avec au surplus un titre dans lequel le prénom « Paul » n'apparaît pas ? Au moment de rédiger le présent article, *Rose à l'île* n'est pas encore sorti au grand jour, mais je ne doute pas que le public québécois lui réservera un accueil chaleureux. Vertigineux, même. J'en suis persuadé, car les lectrices et les lecteurs de *Paul* ont toujours été en phase avec son auteur, peu importe la thématique ou bien l'état d'esprit qui l'animait au moment de réaliser tel ou tel album. Rabagliati s'est senti prêt à franchir le pas vers une forme notablement différente; son lectorat sera fin prêt, lui aussi. Sans compter que la transition ne s'avérera pas si dépayssante : les gens retrouveront les personnages (Paul et sa fille Rose), le ton, la sensibilité et tout ce qui constitue la fibre de cet univers.

J'ai pu lire *Rose à l'île* avant de remettre le présent article, mais après avoir écrit ce qui précède. Mes pronostics se confirment : on renoue avec Paul et avec Rabagliati tels qu'on les connaît. Le changement de forme narrative s'oublie au bout de trois pages. Le maillage du texte et des illustrations est fluide, naturel. L'écriture sonne vrai, les dessins se révèlent superbes et généreux. On passe d'une série de paragraphes plus consistants à une succession de pages dénuées de texte sans ressentir la moindre rupture. L'auteur nous fait cadeau de 240 pages de tranquille beauté, mâtinée d'une tristesse qui, quelque temps après la période décrite dans *Paul à la maison*, paraît tout de même s'apaiser.

En arrière-plan de ce portrait intimiste d'un père et de sa grande fille, ou plutôt tout autour, il y a le Fleuve. Plus qu'un décor, il est une force prodigieuse qui remet en perspective nos destins et nos blessures. En enchâssant son récit au milieu du Saint-Laurent, Rabagliati exploite (bien que ce ne soit pas son intention) un symbole national cher aux gens d'ici, une autre fibre sensible, susceptible d'enrichir un peu plus les affinités entre son œuvre et son lectorat.

### Paul et nous

J'ai senti le besoin de repasser à travers les onze livres réalisés par Rabagliati, après quoi j'ai eu envie de joindre à mon exposé les témoignages de quatre intervenants du milieu de la BDQ, à savoir un organisateur, un auteur, un enseignant et un libraire. Je leur ai demandé en quoi *Paul* est ancré dans notre paysage culturel. Directeur de Québec BD depuis 2005, grand manitou du festival BD de la ville de Québec, Thomas-Louis Côté se souvient :

Rabagliati est assurément l'auteur québécois qu'on me mentionne le plus comme référence lorsque je développe des projets hors-Québec. Mais en 2009, c'est ici même, dans ma ville, qu'on m'en a peut-être parlé le plus. Il y avait une fébrilité dans la Capitale : le prochain tome de *Paul* se déroulerait à Québec ! Une foule de personnes m'ont partagé des articles pour m'aviser de la nouvelle et plusieurs personnes de mon entourage, qui ne lisent pas

habituellement de BD, me demandaient si j'avais pu le voir avant sa sortie ou si j'allais l'acheter. Les gens étaient fiers que la nouvelle « aventure » de Paul se déroule ici. Et lors de sa sortie en librairie, tous et toutes ont pu découvrir un album touchant, marquant même, qui allait devenir un classique de notre neuvième art. (Côté, 2023 : courriel)

Michel Viau mérite bien son titre d'historien de la BDQ. Par sa rigueur et sa quasi-exhaustivité, son *Histoire de la bande dessinée au Québec* (2021; 2022) constitue une référence absolue et précieuse. Il est également scénariste de BD. Il raconte :

La parution de *Paul à la campagne*, en 1999, a été une joyeuse claque. À la dernière planche de l'histoire *Paul apprenti typographe*, Michel Rabagliati a reproduit dans le téléviseur un extrait de l'épisode d'*Au-delà du réel* où un personnage enlève ses lunettes noires et dévoile d'immenses yeux globuleux. Quand j'étais gamin, comme Paul, je n'avais pas le droit d'écouter cette émission qui jouait trop tard. Le seul épisode que j'ai vu, un soir que nous étions en visite chez des cousins, c'est justement celui-là et cette scène m'avait donné des cauchemars pendant des semaines ! De la retrouver au hasard d'une case a été un petit bonheur. C'est un détail, mais, après des années de lecture de BD franco-belges et américaines, j'avais enfin trouvé une bande dessinée qui me parlait et qui reflétait mon monde. (Viau, 2023 : courriel)

L'anecdote peut paraître banale, mais elle est toutefois caractéristique du travail de Rabagliati. L'autobiographie et l'autofiction en bande dessinée ont pris leur essor dans les années 1990, tant au Canada, qu'en Europe ou aux États-Unis. Mais, contrairement à nombre d'autrices et d'auteurs, à travers ses autofictions, Rabagliati ne parle pas seulement de lui. Que ce soit par le contexte historique (Expo 67, crise d'Octobre ou Jeux olympiques...), les lieux représentés ou les manifestations culturelles évoquées, chacun et chacune peut y retrouver une réminiscence, un souvenir, s'y reconnaître et s'écrier « J'y étais ! », « J'ai connu ça ! ». Bref, c'est la société québécoise des 50 dernières années que Rabagliati raconte dans son œuvre. Son « Moi » devient un « Nous » et c'est ce qui fait que *Paul* occupe une place à part dans le cœur de ses lectrices et lecteurs.

Michaël Grégoire est enseignant de français (1998 à 2022) et conseiller pédagogique (depuis 2022) au Centre de services scolaire des Trois-Lacs (CSSTL), à Vaudreuil-Dorion. Il utilise la bande dessinée en classe depuis plus de 15 ans. Son mémoire de maîtrise en éducation, déposé en 2012, portait justement sur la création et l'expérimentation d'une séquence didactique avec deux titres de la série *Paul*. Il résume son expérience :

Le véritable déclic s'est produit il y a une vingtaine d'années, avec *Paul a un travail d'été*. La révélation fut totale. Non seulement je tenais entre les mains une œuvre qui n'avait rien à envier au sacro-saint roman (qui constitue encore, pour plusieurs, la seule « vraie » lecture à l'école), mais j'avais aussi un formidable moyen de faire (re)découvrir la BD aux jeunes et de leur présenter plusieurs aspects culturels du Québec.

Bien entendu, j'étais à la fois fébrile et inquiet lorsque j'ai présenté ces bandes dessinées en classe les premières fois, mais, très rapidement, mes craintes se sont dissipées : le charme opérait naturellement, les élèves étaient séduits. Rarement ai-je vu des adolescents si captivés et intéressés par des livres que lors de ces périodes de lecture ! Partir à la rencontre de *Paul*, c'est aussi (re)découvrir la BD et, à cet égard, le constat était sans équivoque dans mon

projet de maîtrise : près de 9 élèves sur 10 (199 sur 223 pour être exact) m'ont spécifié qu'ils n'avaient jamais lu de bandes dessinées semblables auparavant. Et l'appréciation générale était encore plus forte !

Même si le personnage n'est pas de leur génération, le premier emploi de Paul comme moniteur dans un camp de jour a eu une grande résonance chez les jeunes. Les relations entre Paul et les autres personnages leur paraissent aussi souvent plus authentiques que dans d'autres histoires qu'ils ont connues (à la télévision, au cinéma ou dans des romans). Ça sent le vécu ! De plus, la langue utilisée par les personnages de Michel Rabagliati a été grandement appréciée par les élèves, qui s'y reconnaissaient. Un ami français me disait qu'il entendait le Québec chanter en lisant un livre de *Paul*. Bien d'autres petites choses ont contribué à leur attachement, comme les références musicales variées (de Brassens à Pink Floyd en passant par Richard Desjardins et bien d'autres) ou les lieux représentés par l'auteur (du pont Jacques-Cartier à un vieux Dairy Queen !). Dans un autre registre, le livre *Paul à Québec* a aussi touché certains élèves qui venaient de vivre la perte d'un être cher. Il est arrivé à quelques reprises que des jeunes pleurent pendant la lecture, laissant place à des moments émouvants.

Enfin, Michel Rabagliati a su intéresser de nombreux jeunes à la lecture, transformant même des non-lecteurs en lecteurs. Ce n'est pas rien et c'est tout à son honneur. (Grégoire, 2023 : courriel)

Louis Poulain travaille à la Librairie L'Alphabet, à Rimouski. Il organise L'allée de la BD au Salon du livre de Rimouski. Son regard se distingue du fait qu'il est « Québécois d'adoption » :

J'ai découvert *Paul* il y a de cela une bonne dizaine d'années. Je suis Français d'origine et ne connaissant pas grand-chose à la culture québécoise, il me fallait une porte d'entrée. J'étais le libraire le plus nul quand venait le temps de conseiller un roman ou toute autre œuvre littéraire québécoise. Je ne comprenais rien aux spécificités de la culture populaire. La langue, la musique, les vedettes de la télévision, les films, la politique, les publicités... tout m'était étranger, il me fallait tout apprendre. Et mon apprentissage se poursuit !

Or, Michel Rabagliati a été un médiateur exceptionnel pour le petit Français « exilé » à Rimouski que j'étais. C'est une cliente et amie, immigrante elle aussi, qui m'a fait remarquer à quel point *Paul* a ce pouvoir évocateur. Rabagliati a cet œil aiguisé et bienveillant qui embrasse son peuple et permet à *Paul* de vivre ses histoires dans un décor réaliste qui le constitue. En cela, Paul s'avère lui-même une sorte de personnage à la fois unique et [la] somme des différentes époques auquel il se rattache.

Lire *Paul*, c'est ouvrir une fenêtre sur la société québécoise et sur ce qui la sous-tend. (Poulain, 2023 : courriel)

Ce qui m'a frappé, lorsque j'ai reçu les textes de mes confrères, c'est que je leur avais demandé de livrer des observations, de raconter des anecdotes observées dans le cadre de leur travail, alors qu'ils m'ont presque tous parlé d'eux, personnellement, en tant que lecteurs. C'est dire que le rapport aux histoires de Rabagliati est d'abord intime. Dans les suppléments du DVD de *Paul à Québec*, François Létourneau, l'interprète de Paul, confie à la caméra : « C'est un univers qui nous ressemble, tellement sensible, humain, vrai. Paul est un personnage que je sens très près

de moi. Tout le monde s'y reconnaît, en fait. » (Bouvier, 2015 : suppl. « Dessous de tournage ») En mentionnant « tout le monde », l'acteur parle sans doute de l'équipe de tournage, mais cette assertion se vérifie probablement chez un grand nombre de personnes, à l'échelle du Québec.

Les propos de Michaël Grégoire en témoignent : Paul représente une figure consensuelle, toutes générations confondues. Pourtant, il demeure un spécimen très représentatif de la génération X : devenu adulte et actif sexuellement à l'ère du sida, entré sur le marché du travail durant une sévère récession économique, au moment où les grands mouvements sociaux (syndicalisme, nationalisme, féminisme, etc.) périllicitaient. On dit les X obnubilés par leur propre sort, matérialistes, individualistes, donc peu enclins au collectif. Le X qu'on a affublé à la génération de Paul, de Rabagliati, de moi-même, exprime l'anonymat, le vide, l'absence de traits de caractères intéressants. Malgré ses occasionnelles colères indignées face à l'emprise de la technologie sur nos vies, Paul affiche en général un certain détachement vis-à-vis la société. Son rapport au monde s'incarne surtout dans les liens qu'il tisse avec des êtres – qu'il s'agisse de son enfant ou d'un gamin d'un quartier défavorisé croisé dans la rue (2006 : 107-115). Cette distance par rapport au collectif et au politique amenuise possiblement les disparités intergénérationnelles, pour des Y ou des Milléniaux dont la militance et les préoccupations sociales s'avèrent d'un ordre bien différent de celles des X. La relative « neutralité » du X contribuerait ainsi à ce que des plus jeunes s'identifient à un héros qui n'est pas de leur génération.

Je l'ai mentionné plus tôt : le visage quasiment pictographique des personnages principaux contribue également au phénomène d'identification. Deux points pour les yeux, un triangle en guise de nez, le tout cerné d'un ovale presque parfait : Paul ressemble-t-il davantage à Rabagliati qu'à aucun de nous ? Tous les autres protagonistes qui gravitent autour de Paul nous tendent, eux aussi, un miroir : si notre profil ne correspond pas à celui de Paul, il correspond peut-être à l'un ou l'autre de ces anti-héros ou héros du quotidien, aux divers métiers, confondants de vérité, traversant parfois la trame principale du récit bien furtivement, mais auxquels Rabagliati réussit néanmoins à conférer une épaisseur psychologique.

Autre élément incontournable pour saisir le phénomène : il y a du génie dans la faculté de Rabagliati à reconstituer tout à la fois un lieu, une période, un état d'esprit à un moment de la vie. Avec moult détails, sans jamais sacrifier l'essentiel, il recrée le Montréal des années 1980 ou les Olympiades de 1976 en même temps que les émois de l'enfant, de l'adolescent ou du nouveau papa. La dualité ville-campagne, le tressage de l'intime au collectif et de l'anecdotique à l'historique, l'habile transposition à l'écrit de la langue parlée, ces composantes des récits de Rabagliati participent elles aussi fortement du processus d'association des Québécois et des Québécoises à l'univers de *Paul*. Et ce, même si elles ou ils ne vivent pas dans la Métropole. C'est connu : une histoire touche à l'universel lorsque l'autrice ou l'auteur raconte son coin de pays ou son coin de rue.

Enjeux dramatiques rattachés aux étapes de la vie, protagonistes solidement incarnés, stupéfiante capacité de recréer le passé (personnel aussi bien que collectif), ancrage géographique et historique, justesse de la langue : toutes ces dimensions sont confondantes de vérité. Le créateur de *Paul* élève le genre autofictionnel à un rare degré d'exigence et d'excellence. Mais tout cela n'est pas garant de la communion avec le public, cela ne suffit pas à comprendre le lien qui unit Paul et son auteur à leur lectorat. J'ai pu constater, lors de nos séances de dédicaces communes, qu'après de son public, Rabagliati jouit non pas d'une cote de popularité, mais carrément d'une cote d'amour. Les gens ne se présentent pas à lui avec la déférence due à un

artiste émérite et célèbre, en tout cas pas uniquement : ils s'adressent à lui avec familiarité, parfois avec complicité, comme à un ami, quelqu'un qui compte dans leur vie... même s'ils le rencontrent pour la première fois!

Je revois ce cégépien dans la file d'attente, au Salon du livre de Montréal 2022. Tendue comme une corde de violon, il avait remis son exemplaire à dédicacer à un Rabagliati tout en gentillesse. Je percevais que le jeune homme puisait au fond de lui la volonté nécessaire à livrer un message manifestement crucial. Il s'est lancé, comme un funambule sur son fil, sans trébucher dans ses mots (il avait sans doute répété son aveu), confiant à Rabagliati en quoi ses albums étaient si importants pour lui. Le moment signifiait beaucoup à ses yeux, c'en était touchant. Et que dire de cette amatrice laissant dans la boîte aux lettres de l'auteur une douzaine de vieux albums jeunesse illustrés par Sasek et Grée, ces deux artistes d'antan ayant influencé son style?

Par-delà ses qualités narratives et graphiques (mises en lumière plus avant dans *Paul : entretiens et commentaires*), la série *Paul* comporte des aspects qui opèrent sur un plan subjectif et émotif, concourant à ce que les personnes qui entreprennent de la lire soient interpellées et s'y reconnaissent. Il y a la manière Rabagliati, ce ton avenant, cet humour qui fait mouche, cette tendresse qui s'assume, cette transparence qui nous traverse aussi, cette sensibilité à fleur de peau qui nous désarme. Paul, c'est beaucoup Rabagliati... et c'est un peu chacun de nous.

## Bibliographie

### *Corpus étudié*

- RABAGLIATI, Michel (1999). *Paul à la campagne*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2002). *Paul a un travail d'été*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2004). *Paul en appartement*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2005). *Paul dans le métro*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2006). *Paul à la pêche*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2009). *Paul à Québec*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2011). *Paul au parc*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2015). *Paul dans le Nord*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2017). *Paul à Montréal*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2019). *Paul à la maison*, Montréal, Éditions de la Pastèque.
- RABAGLIATI, Michel (2023). *Rose à l'île*, Montréal, Éditions de la Pastèque.

### *Entretiens*

- CÔTÉ, Thomas-Louis (2023). Témoignage par courriel, 21 juin.

GRÉGOIRE, Michaël (2023). Témoignage par courriel, 17 juin.

POULAIN, Louis (2023). Témoignage par courriel, 20 juin.

SIMARD, Éric (2023). Témoignage par courriel, 5 juin.

VIAU, Michel (2023). Témoignage par courriel, 16 juin.

### ***Articles et ouvrages de référence***

ARCAND, Zoé (2023). « Une murale pour honorer l'œuvre du bédéiste Michel Rabagliati », *Journal Métro*, 8 juin, [En ligne], [<https://journalmetro.com/culture/3088962/une-murale-pour-honorer-loeuvre-du-bedeiste-michel-rabagliati/>] (consulté le 11 juin 2023).

BOUVIER, François (réalisateur) (2015). *Paul à Québec* [DVD], Caramel Films, 98 min.

GIGUÈRE, Michel, et Michel RABAGLIATI (2022). *Paul : entretiens et commentaires*, Montréal, Éditions de la Pastèque.

## **Notice biobibliographique**

**Michel GIGUÈRE** promeut la bande dessinée depuis 1988, à travers les médias, les bibliothèques publiques, les événements culturels. Après avoir enseigné la BD pendant 30 ans, il se consacre maintenant au mentorat et aux Rendez-vous de la BD, à la Bibliothèque Gabrielle-Roy, à Québec. Il a codirigé le magazine *Zeppelin* (1992) et l'ouvrage *1792 : à main levée* (2017). Il a collaboré à *La petite Russie* de Francis Desharnais (2018), à *Québec Rock – Offenbach vs Corbeau* (2024) et à *La langue par la bande* (2024-2025). En 2020, le Festival Québec BD lui a décerné le prix Albert-Chartier.



## La parole inaudible de l'enfant incestuée : expériences d'injustice épistémique dans *Mettre la hache* de Pattie O'Green

Emily Current  
Université McMaster

**Résumé :** Cet article analyse l'œuvre *Mettre la hache : slam western sur l'inceste* (2015b) de Pattie O'Green, en s'intéressant spécifiquement à la représentation des obstacles à la prise de parole sur l'expérience de l'inceste. Je m'appuie sur le concept d'« injustice épistémique » de Miranda Fricker (2007) et sur d'autres travaux récents en épistémologie sociale pour éclairer les formes d'injustice épistémique que subissent les survivantes de l'inceste. À travers l'analyse de *Mettre la hache*, je montre que la pathologisation de la rage féministe, l'acceptation de l'humour misogyne et la construction de l'enfant naïve contribuent à la difficulté de dire l'inceste.

**Abstract :** *This article analyses the work Mettre la hache : slam western sur l'inceste (2015b) by Pattie O'Green, focusing specifically on the representation of barriers to speaking out about the experience of incest. I draw on Miranda Fricker's concept of "epistemic injustice" (2007) and on other recent work in social epistemology to shed light on forms of epistemic injustice experienced by survivors of incest. Through the analysis of Mettre la hache, I show that the pathologization of feminist rage, the acceptance of misogynist humour, and the construction of the naïve child each contribute to the difficulty of narrating incest.*

Raconter une agression sexuelle est une entreprise périlleuse. Trop souvent, les filles et les femmes<sup>1</sup> qui décident de faire part des récits d'agression(s) qu'elles ont subie(s) rencontrent un doute systémique qui finit par invalider leurs paroles. À la différence des victimes d'autres crimes comme le vol, les victimes d'agressions sexuelles doivent établir leur propre innocence pour être crues (Lemieux-Couture, 2019 : 99; Roeder, 2015 : 20). Accueillies avec suspicion, elles sont régulièrement contraintes de justifier leurs actions avant l'agression et de motiver leur décision de s'exprimer. Face au lieu commun selon lequel les femmes sont

---

1 Dans cet article, je me concentre sur le genre pour deux raisons; d'abord, parce que les femmes sont particulièrement vulnérables à la violence sexuelle. Au Canada, on estime que les femmes sont cinq fois plus susceptibles de subir une agression sexuelle que les hommes (Cotter, 2021). Ensuite, parce que la réception des témoignages d'agression sexuelle est extrêmement genrée; différentes attitudes et différents stéréotypes influencent la réception des témoignages selon qu'ils proviennent de femmes et d'hommes (Javaid, 2016). L'autrice étudiée s'intéresse, elle aussi, aux difficultés rencontrées par les survivantes. Elle explique : « Je ne parle pas des garçons, mais mon cœur pis mes *guts* sont avec eux aussi, je veux dire, j'écris en pensant à tous ceux et celles qui ont vécu l'inceste, qu'ils se reconnaissent ou non dans la colère, la révolte, la tristesse, la peur et la joie qui animent mon parcours » (O'Green, 2015b : 18). Même si je ne traite pas des injustices que subissent les survivants d'inceste, je trouve important de reconnaître ici leur souffrance. Il faut également noter que les personnes trans et non-binaires sont particulièrement vulnérables à la violence sexuelle. J'utilise les termes « filles » et « femmes » de manière inclusive pour désigner toutes les personnes qui s'y identifient.

enclines à mentir au sujet des agressions sexuelles (Rennie, 2022 : 213-214), il revient aux survivantes de prouver leur vertu. En effet, lorsqu'il s'agit d'agression sexuelle, le jugement ne porte pas seulement sur le témoignage, mais sur la survivante elle-même qui devient l'objet du jugement. Leigh Gilmore introduit l'expression « témoin contaminée » (*tainted witness*) pour décrire ce processus de stigmatisation :

*“Tainted witness” names the identity produced in an encounter between testimony and judgment. This encounter is staged in conditions where women bring forward accounts rooted in experience, and where the general meaning of that experience is already ambivalent or polarizing; where women witnesses would benefit from ethical norms of compassion but cannot rely on them; when the experience to which she bears witness emerges from crisis, or where she is disempowered and/or “foreign,” then women may become tainted witnesses<sup>2</sup>. (2017 : 17-18)*

Saturé de doute, le forum public détourne un engagement rigoureux avec les récits des survivantes (*Ibid.* : 6). Des jugements comme « la parole de l'un.e contre celle de l'autre » sont cristallisés dans le langage courant et renforcent la croyance que l'agression sexuelle est inconnaissable et indécidable (*Ibid.* : 6, 143). Sans garantie d'une écoute empathique, les survivantes risquent d'être à nouveau traumatisées par la prise de parole.

La narration de l'inceste présente encore d'autres défis, surtout pour celles qui sont enfants au moment de l'agression. Dans notre société, les enfants sont typiquement perçues comme « ignorantes », « irrationnelles », « peu fiables » et « influençables » (Burroughs et Tollefsen, 2016 : 366; Daly, 2004 : 141, 149; Lo, 2023 : 371) et ces perceptions contribuent à saper la crédibilité des survivantes de l'inceste. Les souvenirs d'enfance sont toujours vus comme « suspects » et cela ne change pas quand les locuteurs et les locutrices grandissent (Farrow, 2017). La narration de l'inceste est encore compliquée par les dynamiques sociales en jeu. La fille ou la femme qui déclare avoir été victime de l'inceste risque d'aliéner sa famille et de perdre son affection. En comparaison avec le viol par un inconnu, le viol par un proche présente une plus grande tentation de nier les allégations. C'est particulièrement vrai pour les allégations d'inceste, qui, si elles sont prises au sérieux, brisent l'illusion de la famille heureuse.

*Mettre la hache : slam western sur l'inceste* de Pattie O'Green attire l'attention sur les difficultés de raconter l'inceste et, plus généralement, les agressions sexuelles. Paru en 2015, le texte anticipait les préoccupations du mouvement #MoiAussi. C'est une œuvre à caractère autobiographique qui emprunte à plusieurs genres littéraires, dont le témoignage, l'essai, la poésie *slam* et le blogue (Provost, 2019). O'Green livre un discours qui est à la fois une réflexion personnelle et une méditation plus globale sur les violences sexuelles en tant que problème social. Elle réfléchit au traitement des survivantes et dénonce une culture qui limite leur capacité à être crues et entendues devant la loi, la médecine, le travail social et la famille. Isabelle Boisclair (2020) souligne avec justesse que *Mettre la hache* « porte moins sur l'inceste vécu que sur la politique de l'inceste et sur les ravages que celui-ci a causés chez l'enfant qu'elle fut et la survivante qu'elle est » (p. 89-90). Même si nous apprenons que O'Green et sa sœur

2 « “Témoin contaminée” nomme l'identité produite dans une rencontre entre témoignage et jugement. Cette rencontre se produit dans des conditions où les femmes présentent des témoignages ancrés dans l'expérience, et où le sens général de ces expériences est déjà ambivalent ou polarisant; où les femmes témoins bénéficieraient des normes éthiques de compassion, mais ne peuvent pas compter sur elles; quand l'expérience dont elles témoignent émerge de la crise, ou quand elles sont en situation de faiblesse et/ou “étrangère”, alors les femmes peuvent devenir des témoins contaminées. » (Traduction libre)

ont toutes deux été victimes de l'inceste père-fille, ce n'est pas l'acte de violence lui-même qui est au centre du texte. Il s'agit plutôt d'« une critique cinglante de la culture du viol et de ses ramifications, un dévoilement de ses mécanismes et une réponse aux discours et attitudes qui la fondent » (Briand, 2016). Convaincue que celles et ceux qui ferment les yeux sur l'inceste sont tout aussi coupables que les personnes qui le commettent, O'Green expose la violence de la non-croyance et nous prie de ne pas la perpétuer.

Dans cet article, je me tournerai vers l'œuvre de O'Green pour examiner la représentation des obstacles à la prise de parole sur l'inceste. En m'appuyant sur des travaux récents en épistémologie sociale, je réfléchirai aux questions suivantes : quelles formes d'injustice épistémique les survivantes d'inceste subissent-elles ? Qui commet ces injustices et dans quels contextes ? Quelles stratégies discursives O'Green utilise-t-elle pour dévoiler et dénoncer l'injustice épistémique ? Pour situer ma réflexion, je présenterai d'abord le concept de l'injustice épistémique (Fricker, 2007). Je procéderai ensuite à l'analyse de *Mettre la hache*, en me penchant sur trois lieux qui délégitiment la parole dénonciatrice des survivantes de l'inceste : la disqualification des modalités d'expression de leur colère, la culture du viol, notamment à travers la banalisation de blagues qui s'y rapportent, et l'ignorance dans laquelle on laisse les enfants face à certaines réalités qui les guettent. Dans un dernier temps, j'examinerai l'image de l'aile des convalescentes (O'Green, 2015b : 121), utilisée par O'Green pour dépasser la question de la crédibilité individuelle et pour mettre en avant la dimension systématique de la violence sexuelle et du doute.

### L'injustice épistémique selon Miranda Fricker

Mon analyse s'appuie sur le champ de l'épistémologie sociale, qui établit un lien entre la fabrication et la réception des savoirs et les relations de pouvoir (dont les relations de genre, de race, de classe et de localisation géopolitique). Alors que l'épistémologie traditionnelle met l'accent sur le rôle de l'individu connaissant et fait abstraction de l'environnement social, l'épistémologie sociale met au premier plan les écarts de pouvoir structurels et interpersonnels qui influent sur la production et la diffusion des savoirs. C'est un champ de recherche auquel les penseuses féministes ont beaucoup contribué depuis les années 1970 et 1980, quand des philosophes comme Donna Haraway ([1988] 2007) ont entrepris de déconstruire les cadres traditionnels et masculins de l'« objectivité » et d'introduire la notion des « savoirs situés ».

Plus récemment, le travail de Miranda Fricker a joué un rôle important dans le renouvellement des conversations sur les pratiques épistémiques socialement situées. Dans son ouvrage *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing* (2007), Fricker relie les domaines de l'épistémologie et de l'éthique, et soutient qu'il existe une sorte d'injustice distinctement épistémique. La philosophe introduit le terme « injustice épistémique » pour décrire « *a wrong done to someone specifically in their capacity as a knower* » (p. 1)<sup>3</sup>. D'après Fricker, la capacité d'agir en tant que sujet du savoir est une capacité essentielle à la valeur humaine et son invalidation constitue une forme symbolique de déshumanisation (*Ibid.* : 5, 44). C'est la raison pour laquelle être insulté ou discrédité dans sa capacité de sujet connaissant peut blesser profondément (*Ibid.* : 5).

Fricker distingue deux types d'injustice épistémique : « l'injustice testimoniale » et « l'injustice herméneutique ». Le premier se produit lorsqu'un préjugé identitaire structurel amène un auditeur

3 « Un tort fait à quelqu'un en sa qualité de sujet connaissant. » (Traduction libre)

ou une auditrice à accorder moins de crédibilité à un locuteur ou une locutrice qu'il ou elle ne le ferait autrement (*Ibid.* : 4). Fricker explique que chaque fois qu'un témoignage est offert, les auditeurs ou les auditrices portent des jugements, de façon implicite ou explicite, sur la crédibilité de la personne qui l'offre (*Ibid.* : 18). Ces jugements sont toujours influencés par le contexte social dans lequel ils se produisent, et des stéréotypes préjudiciables conduisent régulièrement des individus plus privilégiés à sous-estimer et à rejeter la parole des personnes marginalisées. Par exemple, les stéréotypes qui représentent les femmes comme « folles », « hystériques » et « dramatiques » renforcent l'impression que les femmes ne sont pas assez rationnelles pour qu'on leur fasse confiance (Stewart, 2019 : 73).

Le deuxième type, l'injustice herméneutique, limite la capacité d'un individu à interpréter ses propres expériences sociales. Elle se produit à un stade antérieur à l'injustice testimoniale, avant même que l'on cherche à communiquer des connaissances (Fricker, 2007 : 1). L'injustice herméneutique se manifeste quand des membres des groupes marginalisés sont incapables de bien comprendre ou conceptualiser des aspects de leur vécu en raison d'une lacune dans nos outils d'interprétation collectifs (*Ibid.* : 151-152, 156). Fricker souligne que le développement des ressources herméneutiques, c'est-à-dire les concepts qui existent et qui sont largement connus dans notre imaginaire social collectif, n'est pas un processus neutre. Au niveau structurel, notre imaginaire social reflète les expériences et les intérêts des groupes ayant un plus grand pouvoir social et écarte ceux des populations opprimées (*Ibid.* : 155). C'est pourquoi des concepts comme le harcèlement sexuel, la dépression post-partum et le viol conjugal n'ont pas émergé avant la deuxième vague féministe (*Ibid.*). À travers des processus de subordination et d'exclusion, l'imaginaire social maintient hors de vue les expériences d'oppression (*Ibid.* : 153).

Depuis la parution de l'ouvrage de Fricker, plusieurs chercheurs et chercheuses ont repris son travail dans un effort d'identifier les sites d'injustice épistémique et d'identifier d'autres formes d'injustice épistémique. Dans cet article, je m'appuierai sur quelques-uns de ces travaux – en particulier des textes qui traitent de l'injustice épistémique en lien avec la colère (Adkins, 2023 ; Bailey, 2018 ; Lorde, [1981] 2003 ; Srinivasan, 2018), la culture du viol (Cox, 2015 ; Pérez et Greene, 2016) et la marginalisation des enfants (Carel et Györffy, 2014 ; Hlavka, 2019 ; Lo, 2023) – afin de comprendre et d'éclairer les formes d'injustice épistémique que subissent les survivantes de l'inceste.

### Faire place à la rage féministe

Dans *Mettre la hache*, l'un des exemples les plus marquants de l'injustice épistémique apparaît dans un chapitre que O'Green, la narratrice, consacre à sa sœur Claudine. Intitulé « Fucked up Claudine », le chapitre expose l'hostilité rencontrée par Claudine chaque fois qu'elle tente de parler de son trauma. Également survivante de l'inceste, Claudine souffre de stress post-traumatique et refuse de garder sa souffrance pour elle. Toujours « en bataille » (O'Green, 2015b : 61), Claudine affiche une attitude combative qu'elle dirige vers celles et ceux qui ferment les yeux sur l'existence de l'inceste. Par exemple, assise à table avec sa famille,<sup>4</sup> Claudine rompt le silence fondamental de l'inceste :

<sup>4</sup> La scène décrite par O'Green rappelle la théorisation de la « féministe rabat-joie » (*feminist killjoy*) de Sara Ahmed. Dans *The Promise of Happiness* (2010), Ahmed s'appuie sur son expérience personnelle et se décrit comme « une fille féministe dans une famille assez conventionnelle, toujours en désaccord avec la performance du bon sentiment, toujours perçue comme encline à faire déprimer les autres, par exemple, en attirant l'attention sur le sexisme présent dans la parole d'autres » (p. 65 ; traduction libre). Assise à table avec sa famille, Ahmed contestait souvent des énoncés qu'elle trouvait problématiques. À la longue, elle est venue à être elle-même

[C]oupable devant le tribunal créé on the spot par la petite distance full judgemental de toute sa famille, elle s'époumone encore plus pour ne pas se faire bouffer :

- Vous ne voulez pas le savoir, ce qui m'est arrivé, hein ?
- Surtout pas ! (*Ibid.* : 60)

Ne voulant pas admettre la vérité inconfortable de l'inceste, ni même envisager sa possibilité, la famille de Claudine lui renvoie le problème. La tentative de briser le tabou se heurte au déni, au mépris et à la culpabilisation de la victime, et les allégations de Claudine sont rejetées comme les paroles d'une « folle ». O'Green explique que l'intensité de la colère avec laquelle sa sœur parle sert d'excuse aux autres pour ne pas l'écouter : « [T]out le monde exige d'ELLE qu'ELLE s'exprime à ce sujet avec CONVENANCE. Dès qu'ELLE déborde un petit peu, on ne l'écoute plus. Ce n'est jamais le bon moment, jamais la bonne manière, c'est toujours déplacé » (*Ibid.* : 59). L'autrice se sert de la métaphore d'un insecte pris dans une toile d'araignée pour montrer à quel point Claudine est piégée par les attentes de silence et, si elle s'obstine à parler, de convenance (*Ibid.* : 59-60). Chaque fois que Claudine prend la parole, « la toile d'araignée se tisse encore plus serrée parce que tout le monde a peur de l'horreur qui pourrait sortir de sa bouche, comme si c'était ELLE qui l'avait produite a priori, comme si c'était ELLE qui était déplacée, comme si c'était ELLE la bibitte » (*Ibid.* : 60). En restreignant à la fois ce que Claudine peut dire et comment elle peut le dire (sous quelles conditions et dans quel ton), on la coince, de sorte que, comme un insecte pris dans une toile, elle ne peut agir librement.

À travers cette métaphore, l'autrice souligne un autre aspect du traitement subi par Claudine : la pathologisation de sa colère. Comme de nombreuses autres femmes, Claudine voit le discours médical transformé en arme et tourné contre elle. Lorsqu'elle dénonce sa maltraitance, sa colère est perçue comme « hystérique » et sa rage devient un symptôme à traiter pour assurer le confort d'autres. Cette réaction est illustrée par sa famille qui réagit à ses « débordements » en sortant « l'insecticide » et en posant une question destinée à la faire taire : « **ASTU PRIS TES PILULES, CLAUDINE, CE MATIN ?** » (*Ibid.* Emphase de l'autrice). Pour Claudine, la médecine est un outil de contrôle – quand on ne veut pas l'entendre, on cherche à la médicamenter ; on l'enferme même en hôpital psychiatrique où on l'attache, lui administre des injections et la soumet à des électrochocs (*Ibid.* : 64, 68). Le diagnostic d'une maladie mentale sert à délégitimer la parole de Claudine et à réprimer la teneur politique de sa colère. O'Green l'affirme : « Quand on ne trouve notre place nulle part, on nous trouve un peu partout dans le DSM. On a repéré Claudine dans une couple de pages et on ajoute un diagnostic chaque fois qu'elle s'enrage. [...] Combien de victimes d'inceste avons-nous ainsi réprimées, détruites, emportées ? Une folle, c'est vraiment l'impunité ! » (*Ibid.* : 69).

Claudine est victime d'une dynamique décrite par la militante afro-américaine Audre Lorde. Selon Lorde, la rage est une réponse naturelle et justifiée aux expériences d'oppression. Bien qu'elle soit souvent considérée comme « inutile » et « perturbatrice », Lorde vante ses vertus en écrivant :

---

considérée comme problématique. On ignorait la violence de la provocation et on l'accusait de troubler la paix (*Ibid.*). Ahmed explique que la table familiale est un site où l'on s'attend à trouver le bonheur, que c'est un objet investi des valeurs qu'on espère trouver au sein de la famille (un objet de *kinship*). Étant la chose tangible qui donne forme à la famille en tant que rassemblement social (*Ibid.* : 46), la table familiale est le site d'une paix fragile. Celle qui interrompt la paix est coupable de « troubler la fantaisie que le bonheur peut être trouvé dans certains endroits » et de « saboter le bonheur d'autres » (*Ibid.* : 66 ; traduction libre). Quand, assise à table, Claudine soulève son expérience de l'inceste, elle rompt le rêve et l'illusion de la famille idéale ; incapable de lâcher le rêve, la famille de Claudine transforme la locutrice en problème.

Chaque femme possède un arsenal de colères bien rempli et potentiellement utile contre ces oppressions, personnelles et institutionnelles, qui ont elles-mêmes déclenché cette colère. Dirigée avec précision, la colère peut devenir une source puissante d'énergie au service du progrès et du changement. ([1981] 2003 : 5).

Quand la rage s'exprime et se traduit en action, elle peut être un moteur de libération (*Ibid.*). Pourtant, il n'y a aucune garantie que son expression aura un impact. Les expressions de colère face à la marginalisation se heurtent souvent à des réactions défensives chez des auditrices ou des auditeurs plus privilégiés. Comme il est plus facile de dire aux sujets marginalisés de « se calmer » que de réfléchir au contenu de leurs paroles, on utilise la colère comme prétexte pour les faire taire. C'est une réponse connue par Lorde, qui donne l'exemple d'un colloque universitaire où elle a parlé du racisme sous le coup de la colère et où elle a été confrontée par une femme blanche, qui lui a dit : « Racontez-moi ce que vous ressentez mais ne le dites pas trop durement ou sinon je ne peux pas vous écouter » (*Ibid.* : 2-3). En réponse, Lorde pose une question rhétorique qui fait réfléchir aux façons dont on reçoit la colère légitime des femmes, en particulier des femmes noires (Walley-Jean, 2009) : « Mais est-ce ma façon de m'exprimer qui l'empêche de m'entendre, ou la menace d'un message qui l'appelle à changer sa vie ? » (*Ibid.* : 3). Ces paroles font écho à *Mettre la hache* : « On n'écoute jamais les malades mentaux. On fait comme s'ils vivaient dans des mondes parallèles. On entend dans leurs délires notre peur de la responsabilité » (O'Green, 2015b : 65). O'Green et Lorde soulignent toutes deux que la rage indignée des sujets marginalisés est réprimée parce qu'elle empêche les auditeurs et les auditrices de se maintenir dans le confort de leur privilège. Dans le même esprit, le maintien de la culture du viol et du privilège blanc dépend de la disqualification de la colère envers celles et ceux qui commettent ou sont complices des injustices et qui étouffent de ce fait l'expression de cet affect « indésirable ». Car l'étouffement de la colère équivaut à la suppression de la résistance et d'une réponse politique (Adkins, 2023 : 39).

Claudine et Lorde éprouvent chacune la surveillance de ton (*tone policing*), une forme d'injustice testimoniale qui prive les locutrices de crédibilité en raison du ton qu'elles adoptent (Bailey, 2018 : 97-98). Ce type d'injustice établit une distinction entre les contenus affectif et épistémique du témoignage et oblige les locutrices à modérer le ton de leur message afin d'être entendues (*Ibid.*). La surveillance de ton est particulièrement blessante dans le sens où elle coupe court à l'expression affective des sujets blessés (Srinivasan, 2018 : 128). Quand la famille de Claudine lui demande si elle a pris ses médicaments, elle censure la dimension morale de sa rage. Claudine n'est pas fâchée à cause d'un affront mineur, elle est enragée parce que ses droits fondamentaux – à la sécurité et à l'autonomie corporelle – ont été bafoués, et ce, par quelqu'un responsable de son bien-être et de sa protection (son père). Ainsi, sa colère traduit une revendication de dignité et de valeur personnelle. En réponse à une violation de son intégrité, sa colère et l'expression de celle-ci exigent que les autres reconnaissent le mal qui lui a été fait. Karen Adkins défend cette vision de la colère :

*If aggressions like mansplaining, manspreading, or rape are all ways in which men simply act as if women are not present or worthy of recognition, women's experience of anger is a basic way in which they can assert presence in the face of this denial of existence, to reclaim the borders and rights of their own bodies and voices*<sup>5</sup>. (2023 : 38)

5 « Si les agressions comme la mecsplaining, l'étalement masculin ou le viol sont toutes des façons dont les hommes agissent comme si les femmes ne sont pas présentes ou dignes de reconnaissance, l'expérience de la

Sans placer les trois exemples mentionnés sur le même plan de gravité, Adkins les rapproche en tant que formes de transgression des limites (*Ibid.* : 37). Elle soutient ainsi la légitimité de la colère féministe, qu'elle soit provoquée par des transgressions majeures (comme le viol et l'inceste) ou d'infractions mineures, lesquelles deviennent insupportables du fait de leur accumulation.

Tout comme Claudine, O'Green ne cherche pas à contenir sa rage. Au contraire, elle exploite sa colère et s'efforce d'écrire « à **HAUTE VOIX** » (O'Green, 2015a. Emphase de l'autrice). L'autrice fait preuve d'une écriture directe et sans complaisance qui n'épargne aucunement le lectorat. À plusieurs reprises, elle se met en colère contre ses lectrices et ses lecteurs et nous interpelle pour nous sensibiliser à nos pratiques d'écoute potentiellement injustes. Cela est perceptible dès la quatrième de couverture :

– Est-ce que ton père te touche ?

*Bang.* Une balle exponentielle entre dans tous mes cœurs. Je suis en vie ! Mais ça fait vraiment mal. Vas-tu encore tirer? Parce que si oui, je vais retourner dans mes tranchées.

– Pattie?

– Non, il ne me touche pas.

Il me tue. Et tu fais pareil. (*Ibid.* : C4)

Sans aucune mise en contexte qui amènerait le lectorat à s'identifier avec la narratrice, l'utilisation de « tu » à la fin de ce passage a pour fonction d'interpeller la personne qui tient le livre. À travers l'accusation « Et tu fais pareil », adressée à celle ou celui qui n'a pas encore ouvert son livre, O'Green exerce une influence sur la réception du texte. Conscient des torts que d'autres lui ont déjà causés, le lectorat est appelé à ne pas les répéter. Chez O'Green, l'accusation représente une exhortation à la solidarité; en utilisant le pronom « tu » dans ses descriptions des pratiques d'écoute traumatisantes, l'autrice nous force, nous les lectrices et les lecteurs, à nous situer par rapport à son discours et aux dynamiques qu'elle décrit. C'est illustré dans le chapitre « L'anesthésie générale », où O'Green dénonce l'injonction culturelle à la *wholeness*, c'est-à-dire « un sentiment d'unicité, de pureté, de santé » (*Ibid.* : 17), qui, selon elle, sert à nier la douleur et à promouvoir aussi bien le détachement que l'inaction, ce qui nuit considérablement aux survivantes, y compris à elle-même : « La douleur, c'est la *crazyglue* de ma *wholeness*, une condition *sine qua non* de ma raison. Tu la neutralises, je disparaîs. Tu la rationalises, je ne respire plus. Tu l'ignores, je revis le viol et sa propre kétamine : la dissociation » (*Ibid.* : 18). Ici, la répétition de la structure « tu... , je... » souligne à quel point l'autrice dépend de la reconnaissance et de la validation de sa souffrance par les autres. À travers le pronom « tu », O'Green nous entraîne dans sa réflexion et nous fait prendre conscience de la peine causée par le déni. Cela évoque la quête de ce que Leigh Gilmore appelle des « témoins adéquates », c'est-à-dire des personnes qui sont aptes à recevoir les témoignages de victimes « sans le[s] déformer par le doute et sans substituer des termes de valeur différents à ceux [utilisés par les survivantes] » (2017 : 5)<sup>6</sup>. Une partie importante de cette tâche consiste à recevoir la colère des victimes. Pour la narratrice, il importe de ne pas revivre le traitement subi par Claudine; elle fait comprendre

colère des femmes est un moyen fondamental par lequel elles peuvent affirmer leur présence face à ce déni d'existence, pour revendiquer les frontières et les droits de leurs propres corps et voix. » (Traduction libre)

6 « *An adequate witness is one who will receive testimony without deforming it by doubt, and without substituting different terms of value for the ones offered by the witness herself.* » (Traduction libre)

que la rage des survivantes est une partie intégrante de leur discours et que l'émotion est elle-même porteuse de connaissance.

### « *Tu ris pas, Pattie?* » : dénoncer les « blagues » sur le viol

Dans un autre chapitre, O'Green identifie l'humour sexiste comme un lieu particulièrement hostile d'injustice épistémique. Dégoutée par les « blagues » qui banalisent les violences sexuelles, l'autrice se sert de l'ironie pour attirer l'attention sur ce type d'agression discursive. Elle mobilise le pouvoir oppositionnel de l'ironie, un outil longtemps utilisé pour exposer et subvertir les idéologies dominantes et oppressives (Hutcheon, 2005 : 11, 25-26), pour exposer l'écart qui existe entre l'expérience vécue des survivantes et les cadres normatifs du viol. En juxtaposant les paroles injurieuses à sa souffrance personnelle, O'Green montre qu'il n'y a rien de drôle dans l'évocation « comique » du viol – un constat qui devrait aller de soi. Or, comme on le montre dans le texte, les « blagues » sur le viol persistent obstinément et doivent, encore et encore, être dénoncées.

L'ironie produite par O'Green est clairement perceptible dans l'ouverture du chapitre 5, intitulé « Le viol doux », où elle rapporte les paroles d'un homme qui prétend avoir connu une fille qui « aimait » l'inceste et y réagit :

Tiens, en attendant, juste pour le fun, l'autre soir, quelqu'un m'a dit : « C'est DRÔLE, mais moi j'ai connu une fille qui AIMAIT vraiment ça l'inceste, je te jure. Son père était très doux avec elle. C'était leur PETIT SECRET à eux ! »

**C'EST DRÔLE !**

**C'EST**

**TELLEMENT**

**DRÔLE, JE TROUVE !!!** (O'Green, 2015b : 48. Emphase de l'autrice)

Ici, les paroles qui nient la violence de l'inceste sont reprises de façon amplifiée. Les variations typographiques (l'utilisation des majuscules et du gras, ainsi que de différentes polices et tailles) servent à communiquer un ton mordant, tout comme les nombreux points d'exclamation. Lourd d'outrage et de mépris, le passage s'oppose à deux mythes différents sur le viol<sup>7</sup>. D'abord, O'Green s'attaque au mythe selon lequel les victimes de viol « le désirent » ou « le demandent ». Ensuite, elle s'élève contre l'idée qu'il puisse exister un type de viol « doux » pouvant être distingué du « viol violent ».

Pour mettre en contexte sa discussion sur le viol « doux », O'Green rapporte les paroles d'une émission entendue à la radio :

<sup>7</sup> Le concept des mythes sur le viol a été identifié pendant la deuxième vague féministe par des autrices américaines, dont Julia R. Schwendinger et Herman Schwendinger (1974), Susan Brownmiller (1975) et Martha R. Burt (1980). Les mythes sur le viol sont des idées reçues qui « dissimulent délibérément la vraie nature du viol » et qui déplacent le fardeau du blâme des violeurs vers les victimes (Brownmiller, 1975 : 312; traduction libre). Quelques mythes courants sur le viol laissent croire que les femmes mentent régulièrement au sujet du viol, que la plupart des viols sont commis par des inconnus, que les victimes portent la responsabilité d'une agression lorsqu'elles sont sous l'emprise de l'alcool, et que les hommes noirs commettent des viols de manière disproportionnée (Davis, 1983). Toujours présents dans la culture populaire, dans les médias et dans les sphères juridique et politique, les mythes sur le viol continuent à exercer une influence néfaste.

J'ai entendu dire à Radio-Canada que ce n'était pas tous les viols qui étaient violents : des fois on se fait violer doucement. Des caresses forcées douces. Des cunnilingus forcés doux. Des pénétrations forcées douces. Des après-viols doux. Les viols doux sont moins pires que les autres. Ils sont moins pires que ceux qui arrivent ailleurs, c'est toujours moins violent quand une distance et un écran nous séparent des lieux du crime. On partage en masse la pétition sur AVAAZ.ORG qui parle de l'autre bout du monde, puis on ajoute des émoticônes. C'est pas mal plus facile que de faire des faces d'empathie à des gens qui partagent notre mode de vie. (*Ibid.* : 49)

Comme le montre ce passage, le concept de viol « doux » sert à nier la violence inhérente aux viols, en particulier ceux qui ont lieu en Occident. Alors que les perceptions racistes et xénophobes du danger font que les gens peuvent facilement reconnaître l'existence et la brutalité du viol lorsqu'il se produit dans d'autres parties du globe<sup>8</sup>, la prévalence du viol au sein de notre société s'avère plus difficile à assimiler. En effet, la notion illusoire de viol « doux » bannit cette réalité pesante ; celles et ceux qui y croient peuvent admettre que les cas de violence sexuelle ont lieu chez nous, tout en prétendant qu'ils sont « rares » et « pas si graves »<sup>9</sup>. Si les gens acceptent l'idée du viol « doux », ils peuvent continuer à prétendre que les femmes sont « encore plus choyées que si ça nous arrivait ailleurs au monde parce qu'ici au Québec, on reconnaît TELLEMENT les conséquences des agressions sexuelles » (*Ibid.* : 34). Pourtant, la notion est illogique, offensante et dangereuse, comme le fait voir O'Green. En plus de l'ironie, l'autrice utilise une répétition de l'oxymore « forcés doux » pour en révéler le non-sens. Il est évident que la hiérarchisation de la gravité des viols est inopérante et que les survivantes ne sont jamais « privilégiées » (*Ibid.* : 33) d'être agressées dans certaines conditions plutôt que dans d'autres.

La « blague » dénoncée par O'Green renferme une injustice herméneutique. Ce type d'humour misogynne a pour fonction de masquer les expériences de violence des survivantes et d'entraver la reconnaissance collective du viol en tant que danger systémique pour les femmes (Cox, 2015 : 968). Les « blagues » déforment les perceptions courantes des violences sexuelles et facilitent l'enracinement des mythes sur le viol, comme le soulignent Raúl Pérez et Viveca S. Greene : « *The rhetorical function of patriarchal rape jokes is ostensibly to convince the audience of the idea that rape, a brutal and violent*

8 Meenakshi Gigi Durham ([2014] 2015) explique que les discours sur le viol tendent à reproduire une « géographie imaginative » Orientaliste (Said, 1978), qui construit et oppose un Nord « civilisé » à un Sud « barbare » (p. 178). À travers l'analyse de la couverture médiatique américaine d'un viol collectif qui a eu lieu en Inde en 2012, elle montre que l'espace géopolitique joue un rôle crucial dans les perceptions de la violence et de la sécurité sexuelles. Durham souligne que les représentations médiatiques américaines de cette affaire ont présenté New Delhi comme « la capitale mondiale du viol » (traduction libre), sans reconnaître que des viols collectifs ont eu lieu aux États-Unis et au Canada la même année (*Ibid.* : 185). L'isolation de l'Inde comme lieu paradigmatique de la violence sexuelle a ainsi eu l'effet de réinscrire les géographies sociales de pouvoir et d'empêcher la reconnaissance de la violence sexuelle contre les femmes comme un problème transnational (*Ibid.* : 185-186). Ce n'est qu'un exemple des discours occidentaux qui dépeignent le Sud comme un lieu d'où émane la violence sexuelle (Beatley, 2019 ; Patil et Purkayastha, 2015 ; Walsh, 2021 ; Wigger, 2019).

9 En introduction à l'anthologie *Not That Bad: Dispatches from Rape Culture* (2018a), Roxane Gay discute de la notion de « pas si grave ». Survivante d'un viol collectif, Gay a passé des années à se dire que son viol « était grave, mais ce n'était pas si grave » (p. ix ; traduction libre). Elle explique que cette façon de penser a contribué à rendre son trauma plus gérable ; en minimisant son trauma, elle l'a empêché de la détruire – du moins à court terme (*Ibid.* : x). À long terme, cette façon de penser a érodé son estime de soi et l'a amenée à tolérer des relations abusives. Dans sa réflexion, Gay montre que l'intériorisation de l'idée de « pas si grave » peut empêcher les survivantes de ressentir de l'empathie envers elles-mêmes et peut entraver la guérison.

*act, can be funny, entertaining and unserious* » (2016 : 266)<sup>10</sup>. La mobilisation des stéréotypes et des attitudes pernicieuses contribue à renforcer les conceptualisations dominantes du viol et empêche l'adoption d'autres cadres, tels que ceux informés par les expériences des survivantes. Ainsi, pour les survivantes d'agressions sexuelles, les « blagues » sur le viol correspondent à la définition d'injustice herméneutique : « *The injustice of having some significant area of one's social experience obscured from collective understanding owing to a structural identity prejudice in the collective hermeneutical resource* » (Fricker, 2007 : 155)<sup>11</sup>. Même si elles ne reflètent pas une lacune conceptuelle (un élément central de la définition de Fricker), les « blagues » sur le viol rendent les expériences des survivantes inintelligibles. Ce type d'humour nous montre qu'Arianna Falbo a raison d'écrire :

*[There is] a species of hermeneutical injustice that doesn't result from a dearth of hermeneutical resources, but from the overabundance of distorting and oppressive concepts that function to crowd out, defeat, or preempt the application of an available and more accurate concept*<sup>12</sup>. (2022 : 344)

Ainsi, pour combattre la culture du viol, il faut trouver des moyens de contester, d'interrompre et de déloger les discours oppressifs (*Ibid.* : 357). Dans *Mettre la hache*, O'Green utilise l'ironie à cette fin. Chez l'autrice, l'ironie travaille à défaire les paroles de cette figure qu'elle appelle le « violeur doux ». Décrit comme « un raconteur, un faiseur de réalité », le violeur « doux » exploite le charme et l'humour pour tenter de convaincre les autres que « ce qu'il pratique, lui, c'est "toujours autre chose" [...] ; autre chose qu'on ne peut nommer » (Despentes [2006], citée dans O'Green, 2015b : 51). Le violeur « doux », comme l'ensemble de la culture du viol, s'efforce de rendre le viol innommable, voire inconnaissable. Pour O'Green, cette invalidation des expériences des survivantes est un des aspects les plus insupportables des violences sexuelles : « [J]'ai compris que ce qu'il y a de plus cruel dans l'inceste, c'est son inexistence » (2015b : 19). Pour contrer ce déni, l'autrice fait exister l'inceste dans toute sa douleur. Elle expose les ravages de l'inceste qui les ont suivies, elle et sa sœur, tout au long de leur enfance et dans leur vie d'adulte. Pour souligner leur souffrance, O'Green évoque les deux petits corps qui ont été agressés : « Je BRÛLE cette photo avec nos deux petits corps, pis je me rappelle qu'on portait ses t-shirts pour dormir et ça nous faisait des ROBES : des ROBES faciles à soulever, des ROBES faciles à enlever, des ROBES qui sentaient lui, des ROBES avec rien en dessous » (*Ibid.* : 34). L'inclusion de ce souvenir est importante, car il « ramène le viol au plan littéral, sur le corps [...] [et il] restaure la violence – la violation physique et sexuelle » (Higgins et Silver, citées dans Gay, [2014] 2018b : 178). Dans *Mettre la hache*, le viol n'est pas une « blague » ou un « cliché » (O'Green, 2015b : 12), c'est une violation physique et psychique qui ne peut être ni ignorée ni excusée. O'Green nous éloigne des représentations culturelles et médiatiques qui « nous permet[tent] souvent de faire abstraction des réalités matérielles du viol, de son effet, de sa signification » (Gay, [2014] 2018b : 177) et elle nous oblige à reconnaître que l'« inceste est dans le corps

10 « La fonction rhétorique des blagues patriarcales sur le viol est ostensiblement de convaincre le public de l'idée que le viol, un acte brutal et violent, peut être drôle, divertissant et sans gravité. » (Traduction libre)

11 « L'injustice d'avoir une partie importante de son expérience sociale occultée de la compréhension collective en raison d'un préjugé identitaire structurel dans la ressource herméneutique collective ». (Traduction libre)

12 « [Il existe] une variété d'injustices herméneutiques qui ne résulte pas d'une pénurie de ressources herméneutiques, mais de la surabondance de concepts déformants et oppressifs qui ont pour effet d'écarter, de défaire ou de devancer l'application d'un concept disponible et plus précis ». (Traduction libre)

qui met tout en œuvre pour le rejeter, pour ne pas voir ses images. L'inceste est un corps ultracrispé » (O'Green, 2015b : 43).

### Tendre l'oreille à l'enfant incestuée

Si l'injustice épistémique découle souvent d'une hostilité manifeste, ce n'est pas toujours le cas. Comme le souligne Kristie Dotson, l'injustice épistémique n'implique pas et ne doit pas être confondue avec de mauvaises intentions de la part de l'auditeur ou de l'auditrice (2011 : 242). Dans le contexte d'un échange testimonial, tout auditeur ou toute auditrice qui, par ignorance pernicieuse<sup>13</sup>, prive une personne de la chance de parler et d'être écoutée participe à une injustice épistémique, que ce soit ou non son intention (*Ibid.* : 238, 242). Les pratiques de silenciation peuvent être accidentelles et tout de même entraîner des conséquences néfastes, comme l'illustre O'Green dans son livre.

Dans un chapitre intitulé « L'autre chair du monde », O'Green revient sur un souvenir d'enfance et raconte une interaction traumatisante qu'elle a eue avec une travailleuse sociale. C'est cet extrait qui est repris en quatrième de couverture et qui a été cité plus haut : « “Est-ce que ton père te touche?” *Bang*. Une balle exponentielle entre dans tous mes cœurs. Je suis en vie! Mais ça fait vraiment mal. Vas-tu encore tirer? Parce que si oui, je vais retourner dans mes tranchées » (O'Green, 2015b : 36). Bien qu'elle soit sans doute bien intentionnée, la question de la travailleuse sociale est vécue comme une violence comparable à un coup de feu. Un désir d'aider l'enfant incestuée<sup>14</sup> n'empêche pas la travailleuse sociale de lui faire encore plus de mal – un mal si grave que la narratrice exprime son choc d'être encore en vie. La nature traumatisante de cette interaction est encore renforcée lorsque O'Green poursuit son monologue intérieur adressé à celle qui la « harcèle » : « Arrête tes fouilles dans mes tranchées, arrête de me charcuter, comme pour y extirper une histoire bien ficelée, avec un début et une fin, des péripéties qui tiennent la route. Je ne cache en moi d'événements intacts et ce n'est pas comme si je pouvais simplement vider mon sac » (*Ibid.* : 36-37, 39). Dans son effort de faire parler la narratrice, la travailleuse sociale finit par aliéner la jeune fille et la faire taire. Devant une adulte qui s'attend à « une histoire bien ficelée », l'enfant ne peut s'exprimer.

Tout comme d'autres victimes qui subissent l'abus sexuel à un jeune âge (Daly, 2004 : 144; Lo, 2023 : 367-368), la narratrice de O'Green n'a pas accès au vocabulaire et aux cadres conceptuels utilisés par les adultes pour interpréter et parler des expériences d'agression sexuelle. Dans son interaction avec la travailleuse sociale, les injustices herméneutique et testimoniale se croisent et la jeune fille se retrouve à la fois opprimée par la femme devant elle et par un ordre social dominé par les adultes. Arlene Lo explique que les enfants vivent dans une relation de marginalisation et de dépendance par rapport à l'autorité sociale et épistémique

13 Dotson utilise le terme « ignorance pernicieuse » pour décrire une ignorance qui est à la fois constante et nuisible à une autre personne (2011 : 238). Elle la différencie d'autres formes bénignes d'ignorance, comme l'ignorance d'un enfant des pratiques de vote ou sa propre ignorance de la physique nucléaire (*Ibid.* : 238-240, 246). Selon Dotson, l'ignorance n'est pas en soi nuisible, mais devient nuisible quand elle interfère avec notre capacité à communiquer avec les autres sur des sujets qui sont importants pour eux (*Ibid.* : 238-239).

14 J'emprunte ce terme à Isabelle Boisclair qui l'utilise dans son analyse de *Mettre la bache*. Elle commente son usage du terme, qui est à la forme passive, en écrivant : « Le terme “incestué-e” peut sembler priver la victime d'agentivité. [...] Mais le problème ne réside pas tant, à mon sens, dans l'absence d'agentivité que le terme confère; il veut plutôt la souligner : la personne incestuée est violée par quelqu'un, dans un rapport de pouvoir qui la déleste d'agentivité » (2020 : 88). Tout comme Boisclair, j'utilise le terme uniquement comme adjectif et non comme un nom pour éviter de réduire la survivante de l'inceste à la violence qu'elle a subie.

des adultes (2023 : 366). Dans la société occidentale, les enfants sont perçus comme naïves et ignorantes, tandis que les adultes sont crédités de plus de connaissances et d'expérience sociale, de capacités intellectuelles supérieures et d'un plus grand accès aux ressources épistémiques (*Ibid.* : 366, 371). Ces perceptions ont deux conséquences importantes pour les enfants et leur statut de sujet de savoir. D'abord, elles signifient que les adultes se donnent le droit de déterminer et de modaliser les informations auxquelles les enfants ont accès. Plutôt que de fournir aux jeunes les informations nécessaires pour s'affirmer, on s'attend à ce que les enfants fassent confiance aux adultes et comptent sur leur autorité (*Ibid.* : 366). Bien qu'elle puisse paraître naturelle, cette relation de dépendance devient dangereuse lorsque les adultes privent les enfants d'informations essentielles à leur bien-être et à leur protection. C'est le cas pour les informations liées aux abus sexuels, des connaissances qui sont régulièrement cachées aux jeunes au nom de la protection de leur « innocence » (*Ibid.* : 367, 371-373)<sup>15</sup>. Ces perceptions ont également pour effet de marginaliser les cadres épistémiques des enfants par rapport à ceux des adultes. Heather R. Hlavka souligne que les enfants ne sont que rarement considérées comme des expertes ou des autorités de leur propre vie (2019 : 1966). La construction de l'enfant innocente empêche que leur témoignage et leurs savoirs soient pris au sérieux par les adultes et elle contribue à l'effacement des expériences de violence des enfants :

*When Western society is so powerfully structured that young people are marginalized, denigrated, or altogether erased from cultural competency—most often because adults cannot or do not have the will to listen—child sexual violence is indeed an impossibility. Space does not exist within the American cultural imaginary for most children's experiences of violence*<sup>16</sup>. (*Ibid.* : 1962)

La narratrice de O'Green souffre en raison de l'invisibilisation des abus sexuels sur les enfants. L'injustice herméneutique qu'elle éprouve devient apparente lorsque l'autrice écrit, toujours en dialoguant intérieurement avec la même travailleuse sociale :

« Tu peux me le dire... » Qu'est-ce que je peux dire? L'inceste n'existe pas dans le monde banal, il n'est pas dans le même monde que les travailleuses sociales. [...] « Est-ce que ton père te touche, dis-moi? » L'inceste n'existe pas en tant que « toucher », c'est un souvenir du corps, mais un oubli de l'esprit. En plus, tu dis le mot « toucher » au lieu du mot « agresser », tu me refles la responsabilité de devoir l'interpréter. (2015b : 38)

Ici, on observe l'incapacité de la narratrice à répondre à la question posée. La nature taboue de l'inceste, qui demeure invisible dans « le monde banal » des adultes, crée une distance infranchissable entre la fille et l'adulte qui l'interroge. Même si la travailleuse sociale tente de combler le fossé en

15 Par exemple, aujourd'hui dans de nombreuses juridictions, les parents peuvent empêcher leurs enfants de participer aux programmes scolaires d'éducation sexuelle et de prévention de la maltraitance des enfants (Lo, 2023 : 367). Le contrôle exercé par les parents laisse les enfants sans outils contre les abus au sein de la famille (*Ibid.*). Sans accès à des connaissances précises et utiles sur les abus sexuels, les enfants ne disposent pas du langage dont ils ou elles ont besoin pour communiquer toute violence qu'ils pourraient subir aux professionnels en mesure de les aider (*Ibid.* : 368).

16 « Quand la société occidentale est si puissamment structurée que les jeunes sont marginalisées, dénigrées ou totalement effacées de la compétence culturelle – le plus souvent parce que les adultes ne peuvent pas ou n'ont pas la volonté d'écouter – la violence sexuelle envers les enfants est effectivement une impossibilité. Dans l'imaginaire américain, il n'y a pas de place pour la plupart des expériences de violence vécues par les enfants. » (Traduction libre)

utilisant un vocabulaire qui serait accessible à l'enfant (le « toucher »), les questions qu'elle pose se révèlent trop brusques et intensifient le sentiment d'isolation de la narratrice. Selon O'Green, les questions de la travailleuse visent davantage à punir son père qu'à la soutenir :

Je t'ai fusillée du regard et tu m'as demandé : « Pourquoi es-tu sur la défensive? » [...] Je me défends parce que j'ai peur de ce que tu cherches, j'ai peur que tu me trouves, que tu arrives à ouvrir le grand manteau dans lequel je vis même quand il fait chaud. Tu veux punir mon père, tu t'en fiches que je manque d'air. (*Ibid.* : 39, 41)

En essayant de tirer une accusation de la narratrice, la travailleuse sociale retraumatise la jeune fille. Sa question « vaine » et « vilaine » aliène l'enfant dissociée qui ne veut pas confronter l'horreur de son trauma : « Elle interrompt le fonctionnement de mon univers, a *coping universe* comme dans *a coping strategy* » (*Ibid.* : 37). Avec le recul, O'Green revient sur cet échange et suggère comment il aurait pu se dérouler différemment. Selon la narratrice, la travailleuse sociale aurait dû faire un plus grand effort pour entrer dans son monde et le comprendre de l'intérieur. Se référant à un dessin qu'elle avait fait d'elle-même en train de descendre au fond du fleuve Saint-Laurent avec un sac à dos rempli de pierres, l'autrice écrit : « Il fallait plonger au fond de l'eau et parler à la petite fille qui cherchait des coraux. [...] Tu aurais peut-être pu m'aider à la retrouver, mais tu as cherché sans vraiment me parler » (*Ibid.* : 39). Même si la narratrice n'était pas en mesure de nommer l'inceste, c'est-à-dire d'articuler son expérience à l'aide d'un vocabulaire adulte, elle était capable de décrire l'agression subie et la souffrance d'autres manières. Elle aurait donc bénéficié du soutien d'un adulte prêt à se laisser glisser dans son propre cadre interprétatif, plutôt que de la tirer vers elle et de lui imposer le sien. On le voit encore quand O'Green déclare : « Il faudrait aller dans le souterrain rencontrer le loup qui est en dessous de mon lit et qui me tue toute la nuit » (*Ibid.* : 38). Dans chacun de ces deux extraits, O'Green évoque des mouvements vers l'enfant incestuée (plonger sous l'eau, chercher ce qui cache sous son lit) de la part des adultes. Il s'agit d'abandonner une approche fouilleuse et d'aller vers l'enfant, pour pouvoir comprendre son témoignage selon ses propres termes. C'est un impératif qui est bien résumé par Havi Carel et Gita Györfy :

*Children will always be at a hermeneutical disadvantage within an adult-governed [...] system, because their interpretative frameworks are foreign to such an adult system. The adults who wish to understand them need to make the effort to enter their interpretative frameworks, or world, and to understand their testimonies from within it*<sup>17</sup>. (2014 : 1256-1257)

O'Green insiste aussi sur le fait que la travailleuse sociale en question aurait mieux fait de nouer progressivement des liens avec elle, plutôt que de précipiter les choses et de la pousser à parler avant qu'elle ne soit prête :

« Dis-moi ce qui se passe chez toi ! » Le petit pont vers l'autre chair du monde ne se fait pas en quelques secondes et on risque de ne jamais le traverser si on pose des questions à partir de

17 « Les enfants seront toujours à un désavantage herméneutique au sein d'un système [...] gouverné par les adultes, parce que leurs cadres interprétatifs sont étrangers à un tel système adulte. Les adultes qui souhaitent les comprendre doivent faire l'effort d'entrer dans leurs cadres interprétatifs, ou mondes, et de comprendre leurs témoignages de l'intérieur. » (Traduction libre)

la rive opposée. Il ne fallait pas insister, mais doucement m'assurer que mon corps, ma chair, était le seul foyer de ma vérité. [...] Si tu m'avais plutôt apprivoisée, je t'aurais certainement laissé entrer. J'aurais fermé les yeux et j'aurais fini par te raconter. (2015b : 42)

En se servant de l'image d'un pont en construction, l'autrice souligne le temps qu'il lui a fallu pour être prête à confier son histoire aux autres. Elle montre que le processus doit suivre le rythme de la survivante et ne peut être accéléré par les autres. Il est clair que l'approche impérative adoptée par la travailleuse sociale (« Dis-moi ») doit être abandonnée en faveur d'une écoute patiente et empathique qui permet à l'enfant incestuée de raconter son histoire à sa manière et au moment qui lui convient. Si l'on fait le lien avec l'idée que l'inceste se cache sous les apparences (au fond du fleuve, sous le lit), on peut conclure qu'il demande une lente excavation plutôt qu'une extraction brutale. En concevant l'enfant comme un sujet de savoir digne de confiance et en l'aidant à déterrer ses souvenirs, on peut lutter contre « ce qu'il y a de plus cruel avec l'inceste : son inexistence » (*Ibid.* : 19).

### « *Croyez-nous* » : le cri des convalescentes

Même si une grande partie de *Mettre la hache* porte sur les pratiques d'écoute, le texte ne se limite pas à la critique de cette question. Dans le dernier chapitre, O'Green développe la vision d'un monde plus équitable, où la parole des survivantes serait reçue avec empathie. Elle laisse tomber la posture combative jusque-là affichée pour livrer la fin heureuse qu'elle avait promise : « [T]'inquiète pas, si tu lis mon livre jusqu'à la fin, il va y avoir un HAPPY END. Mais entre-temps, t'es at gunpoint. Pour comprendre certaines choses, il te faut un gun sur ta TEMPE. Mais ça mijote quand même, là, j'y pense, à mon HAPPY END » (O'Green, 2015b : 47). Cette partie du texte se fonde sur un « faux souvenir » (*Ibid.* : 120), une stratégie de fictionnalisation (Provost, 2019 : 48) qui permet à l'autrice d'imaginer le traitement qu'elle aurait aimé recevoir à la suite des agressions. O'Green rêve de « l'aile des convalescentes », un lieu de refuge où les survivantes seraient accueillies par des infirmières qui serviraient le courage sur des plateaux (2015b : 120). Conçue comme un endroit à partir duquel les survivantes pourraient se relever, l'aile des convalescentes est avant tout caractérisée par l'affirmation. Il est nécessaire de « mettre la hache » dans l'incrédulité pour que la guérison puisse avoir lieu : « [L]e *punching bag*, au beau milieu, après chaque combat, s'équilibrait. Parce qu'il n'y avait aucun incrédule, aucune pesanteur pour faire osciller le grand pendule » (*Ibid.* : 121). Dans cette vision, il ne revient plus aux survivantes de parler avec convenance pour accommoder les autres ; c'est plutôt une responsabilité collective d'« emprunt[er] le petit pont vers l'autre chair du monde » et de faire l'effort de rejoindre les survivantes dans leur souffrance (*Ibid.*).

À travers cette image, O'Green remet en cause l'individualisation de la crédibilité et de la croyance. Elle se sert du cri des convalescentes<sup>18</sup> pour présenter la croyance comme une revendication collective et non individuelle : « *Croyez-nous. Croyez-nous. Croyez-nous.* On a crié ça en marchant sur le balcon de l'aile des convalescentes, qui sillonne dans toutes les grandes villes » (*Ibid.* : 122). En réclamant la reconnaissance de leurs traumas, les convalescentes mettent en avant la dimension systématique du doute. Il est apparent que toute une population est privée de la chance de

18 C'est un terme que l'autrice utilise pour signaler la nécessité de dépasser la simple survie et de viser plutôt la guérison du trauma de la violence sexuelle.

communiquer ses expériences de violence. Alors que les pratiques de culpabilisation de la victime réduisent systématiquement la question de crédibilité au niveau individuel, O'Green réoriente notre regard vers la collectivité afin de susciter une réaction plus empathique. La supplique « *Croyez-nous* » sert d'invitation au lectorat à démonter les mythes sur le viol et à réparer le déficit de crédibilité dont les survivantes font les frais. Encore une fois, l'autrice nous demande d'agir en tant que témoin adéquate, c'est-à-dire qui « *resists the rush to judgment and learns how to attend to accounts of gendered harm and agency made by impure victims in conditions of complexity.* » (Gilmore, 2017 : 5-6)<sup>19</sup>. Si l'on espère que les récits de survivantes puissent réaliser le potentiel de transformation politique que les féministes leur accordent depuis les années 1970 (Serisier, 2018 : 4, 14), alors il faut répondre à ces récits avec empathie et *care*, et non avec suspicion. Plutôt que de décrire des pratiques spécifiques que nous devrions adopter, O'Green clôt son livre en nous exhortant à adopter une posture éthique attentive à la souffrance et au bien-être des survivantes.

### Bibliographie

- ADKINS, Karen (2023). « “We Will March Side by Side and Demand a Bigger Table”: Anger as Dignity Claim », *The Politics of Negative Emotions*, Bristol, Bristol University Press, p. 31-53.
- AHMED, Sara (2010). *The Promise of Happiness*, Durham, Duke University Press.
- BAILEY, Alison (2018). « On Anger, Silence, and Epistemic Injustice », *Royal Institute of Philosophy Supplements*, vol. 84, p. 93-115.
- BEATLEY, Meaghan (2019). « The Shocking Rape Trial That Galvanised Spain's Feminists – and the Far Right », *The Guardian*, 23 avril, [En ligne], [https://www.theguardian.com/world/2019/apr/23/wolf-pack-case-spain-feminism-far-right-vox] (consulté le 6 janvier 2025).
- BOISCLAIR, Isabelle (2020). « Politique de l'inceste : les colères de Pattie O'Green dans *Mettre la hache* », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Girard (dir.), *Québequeer : le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 87-104.
- BRIAND, Catherine-Alexandre (2016). « L'autre chair du monde : critique de *Mettre la hache* de Pattie O'Green », *Artichaut magazine*, 25 janvier, [En ligne], [https://artichautmag.com/lautre-chair-du-monde-critique-de-mettre-la-hache-de-pattie-ogreen/] (consulté le 6 janvier 2025).
- BROWNMILLER, Susan (1975). *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, New York, Ballantine Books.
- BURROUGHS, Michael D., et Deborah TOLLEFSEN (2016). « Learning to Listen: Epistemic Injustice and the Child », *Episteme*, vol. 13, n° 3, p. 359-377.
- BURT, Martha R. (1980). « Cultural Myths and Supports for Rape », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 38, n° 2, p. 217-230.

19 « résister à la précipitation vers le jugement et d'apprendre à s'occuper des récits de violence genrée et d'agentivité faits par des victimes impures dans des conditions de complexité. » (Traduction libre)

- CAREL, Havi, et Gita GYÖRFFY (2014). « Seen but Not Heard: Children and Epistemic Injustice », *The Lancet*, vol. 384, n° 9950 (4 octobre), p. 1256-1257.
- COTTER, Adam (2021). « La victimisation criminelle au Canada, 2019 », *Juristat*, sur le site Statistique Canada, 25 août, [<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2021001/article/00014-fra.htm>] (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024).
- COX, Lara (2015). « Standing Up against the Rape Joke: Irony and Its Vicissitudes », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40, n° 4, p. 963-984.
- DALY, Brenda (2004). « When the Daughter Tells Her Story: The Rhetorical Challenges of Disclosing Father-Daughter Incest », *Survivor Rhetoric: Negotiations and Narrativity in Abused Women's Language*, Toronto, University of Toronto Press, p. 139-165.
- DESPENTES, Virginie (2006). *King Kong théorie*, Paris, Éditions Grasset.
- DOTSON, Kristie (2011). « Tracking Epistemic Injustice, Tracking Practices of Silencing », *Hypatia*, vol. 26, n° 2 (printemps), p. 236-257.
- DURHAM, Meenakshi Gigi ([2014] 2015). « Scene of the Crime: News Discourse of Rape in India and the Geopolitics of Sexual Assault », *Feminist Media Studies*, vol. 15, n° 2, p. 175-191.
- FALBO, Ariana (2022). « Hermeneutical Injustice: Distortion and Conceptual Aptness », *Hypatia*, vol. 37, n° 2 (printemps), p. 343-363.
- FARROW, Dylan (2017). « Why Has the #MeToo Revolution Spared Woody Allen? », *Los Angeles Times*, 7 décembre, [En ligne], [<https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-farrow-woody-allen-me-too-20171207-story.html>] (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024).
- FRICKER, Miranda (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press.
- GAY, Roxane (2018a). « Introduction », *Not That Bad: Dispatches from Rape Culture*, New York, Harper Perennial, p. ix-xii.
- GAY, Roxane ([2014] 2018b). « Le langage désinvolte de la violence sexuelle », *Bad féministe*, traduit de l'anglais par Aimée Verret, Montréal, Éditions Édito, p. 169-178.
- GILMORE, Leigh (2017). *Tainted Witness: Why We Doubt What Women Say About Their Lives*, New York, Columbia University Press.
- HARAWAY, Donna ([1988] 2007). « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais : sciences - fictions - féminismes*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Éditions Exils, p. 107-142.
- HLAVKA, Heather R. (2019). « Regulating Bodies: Children and Sexual Violence », *Violence Against Women*, vol. 25, n° 16, p. 1956-1979.
- HUTCHEON, Linda ([1994] 2005). « Risky Business: The “Transideological” Politics of Irony », *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, p. 9-34.

- JAVOID, Aliraza ([2014] 2016). « Feminism, Masculinity and Male Rape: Bringing Male Rape “out of the closet” », *Journal of Gender Studies*, vol. 25, n° 3, p. 283-293.
- LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine (2019). *Tourner sur soi en technicolor*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LO, Arlene (2023). « Hermeneutical Injustice and Child Victims of Abuse », *Social Epistemology*, vol. 37, n° 3, p. 364-377.
- LORDE, Audre ([1981] 2003). « De l'usage de la colère : la réponse des femmes au racisme », extrait de *Sister Outsider : essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, traduit de l'anglais par Magali C. Calise, Genève, Éditions Mamamélis, [En ligne], [https://infokiosques.net/IMG/pdf/Colere\_AudreLordeA4pourA5.pdf] (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024).
- O'GREEN, Pattie (2015a). « Achète-toi un O'Green », *Pattie O'Green* [blogue], 17 mars, [https://pattyogreen.wordpress.com/2015/03/17/achete-toi-un-ogreen/] (consulté le 1<sup>er</sup> mars 2024).
- O'GREEN, Pattie (2015b). *Mettre la hache : slam western sur l'inceste*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- PATIL, Vrushali, et Bandana PURKAYASTHA (2015). « Sexual Violence, Race and Media (In)Visibility: Intersectional Complexities in a Transnational Frame », *Societies*, vol. 5, p. 598-617.
- PÉREZ, Raúl, et Viveca S. GREENE (2016). « Debating Rape Jokes vs. Rape Culture: Framing and Counter-Framing Misogynistic Comedy », *Social Semiotics*, vol. 26, n° 3, p. 265-282.
- PROVOST, Valérie (2019). « Pattie O'Green : une écriture de l'entre-deux », dans Roxanne Roy, Joanie Lemieux et Valérie Provost (dir.), *La mémoire des mots : de la théorie à la fiction littéraire*, Actes du 8<sup>e</sup> colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR, Rimouski, Tangence éditeur, p. 37-48, coll. « Émergence ».
- RENNIE, Erin (2022). « “What a Lying Slut”: The (Re)Production of Rape Myths in Online Misogyny Towards Women Disclosing Their Experiences of Rape Through the #MeToo Movement », *Journal of Gender-Based Violence*, vol. 7, n° 2, p. 204-219.
- ROEDER, Tara (2015). « “You Have to Confess”: Rape and the Politics of Storytelling », *Journal of Feminist Scholarship*, vol. 9, p. 18-29.
- SAID, Edward (1978). *Orientalism*, New York, Vintage Books.
- SCHWENDINGER, Julia R., et Herman SCHWENDINGER (1974). « Rape Myths: In Legal, Theoretical, and Everyday Practice », *Crime and Social Justice*, n° 1, p. 18-26.
- SERISIER, Tanya (2018). « Introduction: The Political Promise of Personal Narratives », *Speaking Out: Feminism, Rape and Narrative Politics*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 3-21.
- SRINIVASAN, Amia (2018). « The Aptness of Anger », *The Journal of Political Philosophy*, vol. 26, n° 2, p. 123-144.
- STEWART, Heather (2019). « “Why Didn't She Say Something Sooner?”: Doubt, Denial, Silencing, and the Epistemic Harms of the #MeToo Movement », *South Central Review*, vol. 36, n° 2, p. 68-94.

- WALLEY-JEAN, J. Celeste (2009). « Debunking the Myth of the “Angry Black Woman”: An Exploration of Anger in Young African American Women », *Black Women, Gender & Families*, vol. 3, n° 2, p. 68-86.
- WALSH, James P. (2021). « Digital Media and International Migration: Twitter Discourse During the Canadian Federal Election », *International Migration*, vol. 60, n° 1, p. 152-172.
- WIGGER, Iris (2019). « Anti-Muslim Racism and the Racialisation of Sexual Violence: “Intersectional Stereotyping” in *Mass Media Representations of Male Muslim Migrants in Germany* », *Culture and Religion*, vol. 20, n° 3, p. 248-271.

### **Notice biobibliographique**

**Emily Current** est étudiante au doctorat au Département de français de l’Université McMaster. Elle suit également un diplôme en Gender & Social Justice. Dans ses recherches, elle s’intéresse à la littérature contemporaine des femmes, à la représentation de la maladie mentale et du trauma, et aux épistémologies féministes.

## Menaud, mauvais lecteur

Daniel Vaillancourt  
Université Western Ontario

**Résumé :** L'intrigue de *Menaud, maître-draveur* repose sur un acte de lecture, celui de la fille de Menaud, Marie, qui lit à son père *Maria Chapdelaine*. L'effet de ce texte est si grand que Menaud, comme Emma Bovary ou Don Quichotte, comprend ce récit comme s'il était la vérité historique. Il s'y identifie de telle sorte qu'il ne reconnaît plus les signes et leurs référents. Il prend alors la figure de ce « mauvais lecteur » telle qu'élucidée par Maxime Decout. Dans cette scène de lecture complexe, Menaud en vient à « perdre le nord » et à perdre tous ses moyens, laissant voir l'impensé de l'Histoire et de son histoire.

**Abstract:** *The plot of Menaud, maître-draveur is based on an act of reading, that of Menaud's daughter Marie, who reads Maria Chapdelaine to her father. The effect of this text is so great that Menaud, like Emma Bovary or Don Quixote, understands the story as if it were the historical truth. He identifies himself in such a way that he no longer recognizes the signs and their referents. He then becomes the "bad reader" as elucidated by Maxime Decout. In this complex "scène de lecture", Menaud "loses his head" and all his bearings, revealing the unthinking of History and of his own history.*

La relecture des récits canoniques se fait souvent dans les enthousiasmes idéologiques de l'ici-maintenant qui approuvent ou dénoncent vigoureusement telle œuvre donnée. Comme l'ont bien démontré Daniel Chartier (2000 : 109-138) dans un essai et Yvan G. Lepage (2004 : 11-69) dans son édition critique de l'ouvrage, *Menaud, maître-draveur* semble être l'œuvre idéale pour faire fleurir les printemps de la critique et se mouler aux différents horizons d'attente. Texte revendicateur, roman à thèse d'un plus haut calibre stylistique que les romans de la terre, œuvre d'un homme à soutane, éloge d'une race sans le coût politique de la séparation, méditation helléno-catholique sur le droit des faibles, *Menaud* a tout pour plaire à un certain imaginaire patriotico-nationaliste et tout pour déplaire à plusieurs. En effet, certains y auront lu une pulsion identitaire qui défend, impuissant, le territoire et la montagne représentant pour les uns la tradition en voie de déperdition due au capital, pour les autres, un espace de spoliation des Autochtones. D'autres y interpréteront la fiction néfaste du messianisme du peuple canadien-français et l'obsession exclusive du sang et de la race.

Cependant, malgré ces variations herméneutiques, Menaud, comme personnage emblématique, comme paradigme tragique, perdure. La « folie » de Menaud a de quoi fasciner les générations. L'horizon d'attente de cet article s'inscrit dans la foulée d'une telle rémanence herméneutique, consistant à reprendre la déroute de Menaud tout en considérant comment sa compétence de lecteur et d'interprète contamine l'interprétation du texte, la mienne. Je n'ai pas la prétention de réinventer la roue ou de donner un éclairage radicalement nouveau à un

texte qui a son lot de commentaires, mais plutôt d'utiliser une nouvelle notion dans l'arène critique afin d'éclairer mon parcours. Il s'agit de la notion de mauvais lecteur tel qu'en a fait l'éloge – éloge sardonique – Maxime Decout dans son essai de 2021. En détaillant un peu plus la posture de lecteur de Menaud, sa saisie matérielle de *Maria Chapdelaine*, le type d'usage qu'il fait du texte par après, on verra comment sa réception du texte passe nécessairement par une série d'oblitérations, à commencer par la voix de sa fille, qui montrent une fixation, voire une obsession de mauvais lecteur au sens où l'entend dans d'autres contextes Decout. Quand Menaud entend la voix de Maria dire « nous », il transforme celui-ci dans une sorte de bloc monolithique fondé sur des strates d'exclusion. Le mauvais lecteur qu'il est donne cependant à lire ces creux et ces excès.

### La notion de mauvais lecteur

Dans son ouvrage *Éloge du mauvais lecteur*, Decout poursuit son entreprise de démythification des tabous dans les études littéraires. Après avoir exploré la mauvaise foi et le pouvoir de l'imposture comme stratégie critique, il considère maintenant ce personnage suspicieux parmi nous, soit le mauvais lecteur, celui que nous ne voudrions pas être... publiquement, celui qu'on impute aux lecteurs qui ne sont pas des experts ou des professionnels de l'interprétation. Publié dans la collection « Paradoxe » de Minuit, *Éloge du mauvais lecteur* se situe dans la filiation de ce qu'on appellera la théorie spéculative de la lecture, telle qu'elle est pratiquée par Pierre Bayard et nombre d'autres chercheurs autour de lui depuis près d'un quart de siècle<sup>1</sup>. Cette école, qui n'en est pas une comme telle, pénètre dans les contenus des récits et propose d'y faire ce que Umberto Eco appelait des « promenades inférencielles », soit d'arrimer aux textes lus des hypothèses interprétatives provenant de cadres cognitifs. Mais Eco (1985), dans *Lector in fabula*, délimitait l'usage des inférences en fonction de leur valeur cognitive, développant une conception restrictive, voire presque mécanique, du lecteur. Or, les propositions de Pierre Bayard, comme celles de Maxime Decout, visent à faire jouer la réflexion spéculative et l'engagement du lecteur à l'égard d'un récit : ainsi, on peut refaire l'enquête sur le meurtre de Roger Ackroyd en réfutant la solution qui a été donnée par le narrateur (Bayard, 1998), comme on peut imaginer ce qu'on aurait fait différemment du protagoniste dans une situation narrative donnée (Bayard, 2015)<sup>2</sup>.

Texte relativement court de quatre chapitres enchâssés entre un avant-propos et un épilogue, l'essai de Decout prend donc comme figure active le mauvais lecteur, celui ou celle qui contrevient à la sacro-sainte règle qui interdit l'identification. L'auteur affirme que « dans l'imaginaire collectif, devenir un bon lecteur c'est passer de l'enfance à l'âge adulte, c'est renoncer au luxe d'une identification que rien ne réfrène » (2021 : 30). En tant que lecteur expert, il est nécessaire de prendre ses distances, de ne pas tomber dans les rets des personnages. Pour ce faire, il existe toutes sortes de stratégies : ne travailler que sur des auteurs décédés depuis

1 Bayard, lui, parlera plutôt d'« interventionnisme créatif » (2023 : 1068).

2 Par exemple, dans le cas du roman qui m'occupe, on peut imaginer quel type de situation narrative aurait été créé si le fils de Menaud, Joson, avait été sauvé de la noyade : peut-on imaginer à ce moment la folie de Menaud comme situation finale du récit ? Ou en imaginant que la perte de la maîtrise du territoire se serait réalisée par l'achat de la montagne par une compagnie, en quoi Joson serait devenu le foyer d'un autre type de rébellion ? Et si c'était Joson qui, en raison du trauma, serait devenu délirant, comment Menaud aurait-il réagi ? Autant d'inférences à soutirer de l'univers fictionnel et à faire travailler l'imagination des lecteurs et des lectrices.

cinquante ans, ne jamais écrire d'articles sur les auteurs qu'on aime afin de ne pas profaner le plaisir (voire la jouissance) de la lecture.

Après avoir établi un parcours historique du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle sur la progression d'un imaginaire du lecteur qui tend à se distancier et à compartimenter ses pratiques, Decout met en scène un certain nombre de situations de lecture qui nourrissent et enrichissent l'empan interprétatif des textes<sup>3</sup>. Se situant entre immersion et intellection, le lecteur devient détective, contrefactuel, intoxiqué, fétichiste. Mais plutôt que de réprocher tel ou tel comportement, Decout établit leur valeur procédurale, leur impact cognitif sur ces objets variables et dynamiques que sont les textes.

Ainsi, dans le troisième chapitre, Decout considère la mise en scène du mauvais lecteur dans des dispositifs narratifs qui piègent en quelque sorte le lecteur réel. Les figures tutélaires de ces représentations fictionnelles de mauvais lecteurs sont Don Quichotte et Emma Bovary. Et c'est ici que l'arrimage avec Menaud s'effectue. En effet, la plupart des exemples donnés par Decout montrent des procédures de fétichisation qui entraînent des comportements obsessionnels, allant de la sacralisation d'un auteur, comme dans un roman de Roberto Bolano, ou d'un genre comme dans celui de Tanguy Viel (Decout, 2021 : 79-80). Bien que la situation de lecteur de Menaud soit plus obscure que celle des récits du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle mis de l'avant par Decout, récits rompus aux manipulations de l'ordre narratif et des univers fictionnels, il y subsiste une fétichisation du roman de Louis Hémon. Le lecteur fétichiste, ici mis en scène, effectue « une sorte de transfert pathologique du texte à l'auteur. Ce dernier, sacralisé, devient l'incarnation tangible de l'origine même du texte vénéré » (*Ibid.* : 79-80) et « c'est pourquoi le mauvais lecteur... donne vie [à l'œuvre], la personnifie et l'élève à la dimension d'un fétiche » (p. 82). Decout parle alors de « la magie noire de la mauvaise lecture hantée et amoureuse » (p. 89), celle-là même qui mène Menaud à la folie.

### Menaud, Emma et Don Quichotte

Depuis un certain nombre d'années, la critique associe parfois, avec raison, Menaud à Don Quichotte<sup>4</sup>. Il vaut aussi la peine d'inclure Emma Bovary dans cette comparaison. Dans les trois cas, les récits mettent en scène un lecteur crédule qui prend pour comptant ce qui lui est raconté. Comme on vient de le voir avec une des incarnations du mauvais lecteur, ces personnages prennent la fiction littéraire pour des modèles de vérité, le narrateur jouant dans cette mise en scène de l'effet comique ou ironique. Mais sont-ils exactement du même ordre sur le plan pragmatique? Don Quichotte, en lisant des romans de chevalerie, en vient à croire qu'il est chevalier et opère dans son quotidien la transfiguration des signes qui, dans d'autres contextes, serait le symptôme d'une pathologie psychotique. Emma Bovary, avec la réserve d'un XIX<sup>e</sup> siècle plus savant et féru de psychologie, lit des romans d'amour et modèle son comportement et ses conduites en fonction de sa compréhension des personnages. Dans les deux cas, les lecteurs fictionnalisés procèdent par

3 À ce sujet, Decout met en lumière le rôle actif de la lecture aberrante : « À partir de là, l'erreur et l'aberration peuvent être tenues pour des modalités particulières de l'hypothèse et le lecteur peut être appelé un expérimentateur » (2021 : 68); ou encore : « C'est pourquoi vous devez reconnaître plus que jamais que la mauvaise lecture est un processus créatif en tant que tel et qui éclaire, à sa manière, la dimension créatrice de toute lecture » (*Ibid.* : 89).

4 Par exemple, dans l'entrée du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, François Ricard (1987 : 695) écrit : « Comme Don Quichotte, qui voyait le monde à travers ses romans de chevalerie, Menaud croit les entendre sans cesse et partout ».

l'identification, posture honnie par les lecteurs sérieux, comme si on était tous tombé dans la marmite de la distanciation brechtienne en étant petit.

Ce qui est en jeu dans de tels comportements de lecteur tient à une sorte de confusion des genres et à une réfraction des valeurs référentielles du langage. Don Quichotte considère les romans de chevalerie comme des modes d'emploi, définissant ce qu'il faut faire et ce qu'il faut avoir pour être un chevalier. Emma Bovary considère les romans d'amour comme une sorte de traité de psychologie populaire et tire de leur représentation les modes de figuration de l'amoureuse qu'elle veut être. Elle établit des lieux et des décors qui vont lui permettre de réaliser sa posture et d'instrumentaliser ses fantasmes. Pour Emma, la saisie des romans n'appartient plus à l'ordre de la fiction qui suspend les valeurs de vérité, mais fait de ces univers fictionnels un discours d'usage. La confusion des deux grands ensembles génériques que sont les discours d'usage et les discours fictionnels permet à l'appareil narratif de se distancier, décalant la relation entre le héros et le lecteur.

De plus, Don Quichotte et Emma confondent les référents. Ils lisent des signes qu'ils prennent comme la description d'objets du monde. Un chevalier doit avoir un cheval, un serviteur et une dulcinée, des ennemis et des causes. Don Quichotte va se doter de ces accessoires nécessaires pour jouer son rôle, au point de donner une valeur fictive à des objets dont le statut référentiel fait plus problème que dans celui des romans. Cette torsion donne au texte son intelligence comique et sa subversion carnavalesque. Pour Emma Bovary, la référentialisation est centrée sur l'éthos de l'héroïne : elle danse avec un « vrai » comte, fréquente un « vrai » noble parce qu'elle « est » une grande amoureuse. Léon devient le lieu d'une transgression justifiée par la « noblesse » du sentiment amoureux. Les deux amants sont transfigurés jusqu'au moment où l'habitude vient dévaluer les lieux, comme la chambre d'hôtel rouennaise, et au moment aussi où le capital sert à donner un autre type de valeur référentielle, celle, implacable, de la dette accumulée. Elle n'a aucun mode d'emploi dans les romans qu'elle a lus pour contrevenir à ce reflux de réel.

Dans ce contexte, il apparaît justifié de se demander si Menaud, outre le principe d'identification qui l'apparie à Emma Bovary ou à Don Quichotte, « lit » *Maria Chapdelaine* comme un discours d'usage, comme un mode d'emploi. Cette question attire l'attention sur le fait qu'il ne lit pas le roman de Louis Hémon, il se le fait lire. Les mots entendus oralement n'ont pas la même matérialité que les mots lus avec les yeux<sup>5</sup>. La matérialité de la transmission a une valeur en soi, comme le découvre quiconque doit enseigner un texte littéraire en salle de classe. C'est la voix de Marie, elle-même relais de Maria, qui suscite l'émotion, incarne le verbe et imprègne l'enveloppe cognitive (ou ce qui en tient lieu dans la représentation narrative) de Menaud.

L'appréhension du texte ne repose pas sur le mode d'emploi au sens strict tout comme il n'est pas entièrement perçu comme un discours fictionnel. Sa saisie et sa réverbération dans l'existence narrative en font une sorte de discours de vérité, de maximes identitaires qui collent au personnage de Menaud, et à son auteur qui s'identifie à Menaud<sup>6</sup>. Et c'est bien ce type

5 Walter Ong (1982) a rappelé comment la lecture en silence donne un nouvel aura à la *literacy*, rappelant la scène célèbre où Augustin voit Ambroise lire silencieusement le texte biblique, assistant à une scène transgressive. Jesper Svenbro (1996) a aussi fait la preuve que la lecture silencieuse avait cours dans l'Antiquité grecque. Les historiens de la lecture et de l'histoire du livre ont attiré l'attention sur comment l'apprentissage de la lettre modifie la relation imaginaire que les sujets entretiennent avec le texte. Ainsi, se faire lire un texte ne présuppose pas d'emblée les mêmes canevas cognitifs.

6 Rappelons que dans sa correspondance avec André Major (1997), il signe régulièrement Menaud. Il faudrait bien inclure certains lecteurs aussi comme l'illustre le titre de la réponse que fait Pierre Perrault (1978) à Savard, après la publication que ce dernier fait contre le Oui au Référendum de 1980.

de saisie qui impute à Menaud le rôle du mauvais lecteur. Même plus, car plus l'intrigue se déploie, plus il devient un mauvais lecteur de signes. Quand il décide de partir seul en forêt dans un climat très peu favorable, c'est qu'il n'est plus capable de prendre la mesure du temps, la mesure des signes météorologiques.

*Maria Chapdelaine* peut toutefois difficilement être perçu comme un discours d'usage. Mais la fascination que le roman exerce sur Menaud se conçoit de plus d'une façon et ajoute une facette aux procédures interprétatives mises en place par le mauvais lecteur de Decout. L'attitude du vieux draveur procéderait d'une compréhension fondée sur la cohérence historique. La posture de Menaud tourne autour de la saisie de l'Histoire, de l'objet et l'explication historique. Ce fonds historique, prêté au roman de Louis Hémon, constitue pour Menaud un attracteur, un capteur d'intensité. *Maria Chapdelaine* est conçu comme une explication historique de la condition des Canadiens français dans leur rapport à l'histoire<sup>7</sup>. Le récit présuppose une armature factuelle qui l'abstrait de sa fonction narrative. Par exemple, Menaud entend :

Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons : elles sont toujours les mêmes. Nous avons apporté dans nos poitrines le cœur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains : il n'a pas changé. Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava...<sup>8</sup>

Il entrevoit alors des faits historiques qui expliquent le déploiement colonial des Français en Amérique et peut rattacher son sujet à ce « nous ». Mais un roman n'est pas un essai historique, les situations narratives, les voix, le système d'énonciation, la localisation dans l'intrigue sont autant de caractéristiques moins dominantes pour la compréhension d'un fait historique. Il faut alors se demander quelle est la force de ce qu'entend Menaud qui le mène à ne plus pouvoir distinguer clairement le monde qui l'entoure.

### Scènes de lecture : Menaud « face » au texte

Reprenons la scène de lecture inaugurale dans laquelle le texte qui y est lu va être repris et ventilé une quinzaine de fois au cours du roman. La scène est relativement traditionnelle : la fille de maison, Marie, qui n'est pas analphabète, fait la lecture du soir. Elle lit ici la fin de *Maria Chapdelaine* à son père qui est très attentif, son corps étant happé par le contenu du texte. Pendant la lecture, le narrateur interrompt le continu du texte pour introduire des jeux de posture, la réaction de Menaud, les pauses de Marie, fragmentant ainsi le texte lu. De la même manière, la reprise du passage de Louis Hémon sera recontextualisée par l'entremise de Menaud qui le récitera, l'entendra au travers de voix hétérogènes, traduira le bruit ambiant qui l'entoure. Tout cela passe par l'oreille, car si Marie tient le livre, Menaud écoute. On ne sait

<sup>7</sup> Cette posture est parallèle au type de nationalisme que promeut Félix-Antoine Savard qui semble de nos jours à nouveau renaître.

<sup>8</sup> Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1964] 2007, p. 120. Cette édition présentée par Aurélien Boivin reproduit la version du texte de 1964. Quand il y a des différences notables entre cette version et celles de 1937 et de 1944, nous le signalons s'il y a lieu. L'ouvrage apparaîtra sous le sigle *MMD*.

pas si Menaud entend ce texte pour la première fois. Toutefois, au cours du récit, il ne peut utiliser le livre comme un bréviaire qu'il trainerait avec lui puisqu'il est vraisemblablement analphabète<sup>9</sup>. Mais ce qui est en jeu, ce n'est pas le livre comme tel, mais bien le contenu de *Maria Chapdelaine*. Ce n'est même pas le récit ou l'intrigue comme tels. Le lecteur ignore d'ailleurs si Menaud sait que sa fille lui lit le roman de Louis Hémon, il n'en fait jamais mention, il demeure vague sur la nature du texte, se cramponnant seulement à ce discours sans vraiment le cadrer dans une perspective narrative. L'inverse du lecteur académique.

Le fragment lu se trouve à la fin du récit dans le quinzième chapitre de *Maria Chapdelaine*. Ce ne sont cependant pas les tout derniers mots du texte. La partie que lit à voix haute Marie est un monologue intérieur de Maria. Dans ce qui précède, Maria en regardant par la fenêtre, envisage les choix qui sont devant elle après la disparition de François Paradis. Elle se parle à elle-même, faisant le décompte entre l'ailleurs américain, le confort matériel qui lui est associé et l'ici nordique et la rusticité d'un monde hostile à la vie paysanne. Mais apparaît cette « troisième voix plus grande que les autres » qui « s'éleva dans le silence : la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre », lui avait « enseigné le chemin » (Hémon, [1913] 1980 : 195). Louis Hémon conjugue les femmes et les hommes à soutane. Il y a, au-delà de toutes les interprétations qui en seront faites, une solidarité féminine entre la voix intérieure de Maria et la voix de Marie que l'on peut, en poussant, « marialiser », c'est-à-dire orienter vers « le sermon de prêtre ». Pourtant, entre le chant et le sermon, il me semble que le narrateur veut contrebalancer deux pouvoirs et que celui du féminin a plus de poids pour faire avancer la réflexion de Maria<sup>10</sup>.

Quand on considère la réception critique et l'horizon théorique qui rendent compte de la présence de *Maria Chapdelaine*, on y trouvera une évolution des sensibilités intéressantes. François Ricard, dans sa thèse de maîtrise, veut intégrer le roman de Hémon dans sa perspective générale sur l'œuvre de Savard, à savoir un « roman métaphysique » qui fait jouer des symboles. Il parle alors, comme le narrateur, de « paroles miraculeuses » de « tâche sacerdotale » (1972 : 112-113), laissant entrevoir une intégration « religieuse », au sens large du terme, d'un texte narratif. Cette posture sera reprise tout en étant déployée différemment par d'autres interprétations (notamment dans des articles de Filteau<sup>11</sup>, Beudet<sup>12</sup> et Robidoux<sup>13</sup>). Une telle perspective veut rendre compte

9 Dans un article dont l'objectif est de proposer une structure narrative en deux parties différentes de la structure tripartite apparentée à la tragédie grecque, Pierre H. Lemieux demeure un des seuls analystes à mentionner explicitement le fait que Menaud ne sait pas lire, et encore dans une note en bas de page. Évoquant la « répétition incantatoire des paroles de Louis Hémon » qui ne sont pour lui qu'une « belle enluminure pour un sujet local », il rajoute en notes en bas de page : « La répétition fréquente de ces paroles par Menaud dans le roman peut sembler invraisemblable, car Menaud est illettré et ne les a entendues qu'une fois. Seule la convention romanesque rend cela admissible » (1987 : 33).

10 Entre l'américanité et l'américanisation, elle choisit la première option.

11 « Mais, pour une ultime fois dans notre littérature – les pages qui ouvrent le roman sont à ce propos révélatrices –, un texte se donne comme l'interprétation d'un Texte premier qui l'organise en dehors de lui. Cette référence à un Récit fondamental qui retrace la Geste des ancêtres nous rappelle, telle que celle-ci est évoquée au début de Menaud et plus tard tout au long du roman, que le Livre de l'homme est à la ressemblance du Livre de la Révélation. » (Filteau, 1987 : 40)

12 « Le roman de Savard interroge le discours de *Maria* sur un mode qu'on pourrait presque qualifier de théologal, tant la mise en contexte des extraits cités évoque la référence non pas à un livre parmi d'autres mais *au* livre, à celui qui serait l'unique dépositaire de la vérité, du sens. » (Beudet, 1987 : 61). Elle parlera aussi des « reprises incantatoires » de *Maria Chapdelaine*.

13 « Et alors qu'elle me paraissait suspecte romanesquement dans le récit de Louis Hémon, parce que l'éloquente prosopopée du Québec, assez mal accordée, dans sa tenue lyrico-épique, au génie discret du personnage, ne correspondait pas comme il aurait fallu au « style » de Maria, la voix devient éminemment plausible dans

de la nature religieuse ou spirituelle de l'usage du texte de Louis Hémon, inscrivant Menaud dans une culture du Livre, voire une culture du « Grand Code » comme l'a décrite Northrop Frye (1983). On sait que, pour ce dernier, la littérature de langue anglaise se nourrit de la Bible et est traversée par des jeux de détournement métaphorique des figures de la Bible protestante. Celui ou celle qui écrit et lit passe par l'acquisition de ce mégacode qui oriente sa pratique, scripturale ou lecturale.

Dans le moment critique qui va suivre chronologiquement, sera plutôt prise en compte la fonction intertextuelle de *Maria Chapdelaine*<sup>14</sup>. Par exemple, Marie-Andrée Beaudet (1987) observera le « procédé de la citation »<sup>15</sup>. Clément Moisan, pour un, montre comment l'intertexte fonctionne comme une antiphrase, un retournement :

Aussi *Maria Chapdelaine*, auquel répond, intertextuellement, Menaud, n'est pas, comme le dit Laurent Mailhot, une transformation textuelle et métaphorique des voix de *Maria Chapdelaine*, ou encore une paraphrase du roman de Hémon, à la fois « assimilation et transmutation » et « éclatante transposition poétique », mais bien plutôt une *antiphrase*, un renversement de sens de *Maria Chapdelaine*. On pourrait le vérifier sans difficulté. Menaud est le retournement d'une situation de « pauvres bougres », que ceux-ci vivent n'importe où au Québec, c'est-à-dire de gens que des phénomènes comme l'industrialisation, l'urbanisation ont *désocialisés*, ont *déclassés*, ont *déracinés*. (1987 : 69)

C'est en reprenant en partie cette hypothèse que Daniel Chartier parle, à la suite de l'écrivain Osvaldo de Andrade, d'anthropophagie du texte de Louis Hémon<sup>16</sup>. Pour lui, il s'agit, non pas seulement de renverser le propos de son devancier, mais aussi de le déclasser en quelque sorte : « L'appropriation qu'a tenté d'opérer Savard se voulait un défi à la stature et au statut du roman de Hémon, alors considéré comme le premier classique de la littérature québécoise. » (2000 : 130)

Ces points de vue focalisent leur attention sur la nature institutionnelle de *Maria Chapdelaine*, son importance en tant que classique, l'aura de son auteur et sa fonction de Livre mais il ne faut pas oublier que notre mauvais lecteur ne lit pas et que rien n'est dit sur la nature du texte qu'il lit : on est bien loin de l'érudit ou du chercheur en études littéraires qui mesure l'économie des textes en fonction de leur place dans l'institution et du cours des valeurs sûres. Menaud s'identifie à ce qui est dit et à rien d'autre. Il s'arrime à une version qui fortifie son idéologie, justifie le recours à l'histoire, la transmission et la tradition consolide une certaine vision de son identité individuelle et collective. Au moyen de la voix de sa fille.

Comme nous l'avons dit, le texte est ventilé une quinzaine de fois, commençant par un long passage puis se terminant par une série de « Des étrangers sont venus! Des étrangers sont venus! » qui confirme ce que le narrateur nomme « l'obsession » de Menaud. Entretemps, le texte

---

*Menaud, maître-draveur*, où *Maria Chapdelaine* est le Livre, véritable Bible, qui nourrit le courage du héros. Ce sont en effet les paroles de « cette diable de lecture » qui allument littéralement « la grande passion rouge » de Menaud. » (Robidoux, 1996 : 164)

14 Ce qui était influence, présence textuelle, citation, devient alors intertexte, se nourrissant de l'intégration de Mikhaïl Bakhtine dans les travaux de Julia Kristeva, puis de Gérard Genette et enfin de Michel Riffaterre.

15 Mais, au-delà de l'examen rhétorique, Marie-Andrée Beaudet va plus loin et décrypte, comme on vient de le voir dans les notes précédentes, une fonction religieuse à l'usage intertextuel.

16 « De plus, dans la pure tradition anthropophage, Menaud ne se contente pas de dévorer son ennemi et de s'en nourrir, absorbant ainsi ses vertus et ses attributs, mais il est arrivé aussi à métamorphoser ce tabou intouchable de la littérature québécoise et à s'inscrire à ses côtés comme l'un des classiques de cette littérature. » (Chartier, 2000 : 132)

se voit fragmenté et déployé selon les besoins de la scène, de la prosodie et de l'intensité narrative. La ponctuation est souvent remaniée, incarnant des rythmes différentiels. Le passage inaugural, qu'on mettra ici *in extenso*, reprend la majeure partie du monologue intérieur de Maria<sup>17</sup> :

Menaud était assis à sa fenêtre et replié sur lui-même.

Et, tandis que, tout autour, comme une couverture qu'une femme étale sur un lit, s'étendait la grande paix dorée du soir, il écoutait les paroles miraculeuses :

« Nous sommes venus il y a trois cents ans et nous sommes restés... »

« Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons, elles sont toujours les mêmes. »

« Nous avons apporté dans nos poitrines le cœur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains : il n'a pas changé. Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava, en disant : ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin. »

« Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; mais au pays de Québec... »

Comme si l'ombre s'était soudainement épaissie sur ces mots, la voix de Marie s'était mise à hésiter :

« Mais au pays de Québec... »

Elle se pencha sur le livre, et reprit avec une voix forte :

« Mais au pays de Québec, rien n'a changé. »

Soudain, Menaud se dressa sur son siège comme si ce qu'il venait d'entendre eût ouvert là, sous ses pieds, un gouffre d'ombre.

« Rien n'a changé... rien n'a changé ! » grommela-t-il...

Violamment, à coups secs, il secoua sa pipe sur son talon, s'appuya, un instant, au cadre de la fenêtre, regarda du côté des libres montagnes qu'on pouvait distinguer au loin, puis,

17 On peut comparer le réaménagement du roman de Hémon dans celui de Savard. On a mis en gras les passages qui sont modifiés dans le roman de Félix-Antoine Savard : **Elle disait : « Nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés... Ceux qui nous ont menés ici pourraient revenir parmi nous sans amertume et sans chagrin, car s'il est vrai que nous n'ayons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié.**

« Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons : elles sont toujours les mêmes. Nous avons apporté dans nos poitrines le cœur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains : il n'a pas changé. Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean-d'Iberville à l'Ungava, en disant : ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles et qui devront demeurer jusqu'à la fin. »

« Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler **des** barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... **Nous sommes un témoignage.** »

« **C'est pourquoi il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu, pour obéir au commandement inexprimé qui s'est formé dans leurs cœurs, qui a passé dans les nôtres et que nous devons transmettre à notre tour à de nombreux enfants : Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer...** » (Hémon, [1913] 1980 : 195-196)

pour chasser les pensées de ténèbres qui l'envahissaient, il plongea dans la braise de son poêle un éclat de cèdre avec lequel il alluma sa lampe.

Et, tandis qu'il cherchait vainement à démêler les pensées qui surgissaient du fond de lui-même :

« Continue dans ton livre » dit-il à sa fille.

Elle reprit :

« Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister et nous maintenir... »

Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise :

Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir ».

Le regard de Menaud s'était enflammé.

« Assez » dit-il à sa fille.

Elle laissa le livre retomber sur ses genoux.

Une race qui ne sait pas mourir !

Voilà maintenant que cette parole flambait dans l'humble maison comme un feu d'abatis dans la clairière du printemps.

Avec ferveur, Menaud répéta : « Une race qui ne sait pas mourir ! » (*MMD*, 23)

Il y a deux corps, celui de la lectrice, Marie, et celui qui écoute, Menaud. Mais on postule que Menaud est « comme » un lecteur, que sa manière de réagir au texte, de le citer et de le réciter, lui donne une aura de lecteur. Le corps de Marie s'incarne dans sa voix, qui hésite, puis qui devient forte, et se laisse entrevoir par le livre sur lequel elle se penche et qui retombe « sur ses genoux ». Le corps de Menaud fonctionne en deux temps : celui de la récollection, « replié sur lui-même », entouré de la « grande paix dorée du soir », il écoute « les paroles miraculeuses ». Mais, cet état de quiétude est interrompu par le choc des mots : Menaud, tel une bête, se dresse sur son siège, il grommelle et « violemment, à coups secs, il secou[e] sa pipe »<sup>18</sup>. Le texte le foudroie, le brûle et il est marqué irréversiblement. C'est le déclenchement de ce qui deviendra la folie. La littérature rend fou le mauvais lecteur. La métaphore du feu, assez convenue il est vrai, témoigne de l'effet violent des mots qui marque le corps et la perception des lieux : ce sont « Le regard de Menaud s'était enflammé » et « Voilà maintenant que cette parole flambait dans l'humble maison comme un feu d'abatis dans la clairière du printemps ». Le feu amalgame la flamme amoureuse de la ferveur, le feu de la colère et la fièvre<sup>19</sup>. Trois articulations du Désir de Menaud, la ferveur amoureuse du pays, la colère contre celui qui est vu comme l'envahisseur et l'exaltation fiévreuse qui fonctionne comme un signe avant-coureur de la fin du récit.

La deuxième occurrence de l'intertexte met en scène l'ambivalence de la lecture, une fonction similaire à celle du *pharmakon* décryptée par Derrida quand il établit le champ sémantique de l'usage de ce terme chez Platon, montrant qu'il a la valeur ambivalente de

18 La citation est longue mais comme *Menaud, maître-draveur* est plus rarement enseigné qu'il ne l'était auparavant, j'ai cru bon la citer *in extenso* de façon à donner à lire Menaud pour une génération qui n'est pas aussi familière avec ce texte.

19 Ruggero Campagnoli propose une interprétation psychanalytique et anatomico-génitale des mouvements du corps de Menaud quand il écrit : « Je reviens aux premières pages du roman. Le miracle très dangereux, et même pathologique, que les paroles de Louis Hémon provoquent, c'est de rouvrir le grand trou maternel dans l'imaginaire du vieux père, c'est de le rappeler à une virilité déséquilibrée et déséquilibrante, c'est de l'obliger à une érection préfigurant le satyrisme. » (1987 : 109) On sera d'accord sur l'effet « pathologique » sur Menaud qui concorde avec la nature du mauvais lecteur.

remède et de poison (Derrida, 1972) : il demande à sa fille de faire « un petit bout de lecture, dans l'espoir que les mots des livres l'apaiseraient » (*MMD*, 27). C'est le côté remède du texte-*pharmakon*, une sorte d'analgésique qui calme le corps. Mais la lecture du texte se situe de l'autre côté : c'est une « diable de lecture » faites de « mots en armes ... ébranlant son âme et sa maison comme une bourrasque d'automne » (*MMD*, 27). C'est ici le côté poison de la pharmacopée. Le texte lu, entendu, provoque l'inverse de l'apaisement, rappelle la douleur, meurtrit le sujet et le déstabilise. La citation longue est réduite à « Des étrangers sont venus! Ils ont pris presque tout le pouvoir... » qui reviendra comme un long cri dans le dernier chapitre et « Une race qui ne sait pas mourir... », évoquant la mort, bien sûr, mais surtout la peur de la mort. Si l'affirmation dans le texte de Louis Hémon faisait état d'une admiration un brin naïve du Français qui se reconnaît dans ces colons, l'énoncé devient crépusculaire dans la tête de Menaud. La réaction sur le corps est sans équivoque et, à nouveau, annonce, comme précurseur noir, la finale : « Il se promenait de long en large, maintenant, répétait ces mots-là, s'arrêtait brusquement, faisait de grands gestes comme s'il se fût battu contre lui-même... » (*MMD*, 27). C'est la description d'un corps possédé, comme ceux que l'on voit sur le coin des rues, agités par quelque drogue pharmaceutique. La démangeaison du corps, la répétition des mots, les grands gestes dans le vide esquissent le scandale corporel de la folie<sup>20</sup>. À tel point que le narrateur, pour orienter le propos selon une rationalité politique et idéologique « contre sa servilité » et clôturer l'énoncé dans un ordre classique d'enfermement, dénouant ce qui était scandaleux, va rajouter : « comme s'il se fût battu contre lui-même, contre sa propre servilité ».

### Menaud, mauvais lecteur

S'achèvera cette réflexion en revenant sur deux conséquences qui proviennent du rôle de mauvais lecteur que j'ai prêté à Menaud. La première concerne la folie de Menaud, la seconde tient aux « erreurs » de lecture qui structurent sa compréhension du passage de *Maria Chapdelaine*. Les deux conséquences sont évidemment liées.

Les dernières scènes du roman représentent un Menaud qui déparle, apparaît « égarouillé », fait peur aux enfants et crie à répétition « Des étrangers sont venus! », comme si le « nous » s'effaçait devant ce « ils » qui prend toute la place. C'est comme une sorte d'obsession paranoïaque à l'égard d'une altérité qui n'a aucune matérialité, comparativement à ce qui avait précédé et où les étrangers étaient identifiés au capital. Ils sont ici dématérialisés et deviennent dans le discours délirant de Menaud encore plus terrifiants. Cet énoncé revient à sept reprises et est celui qui comporte le plus de mentions. Ne voulant pas laisser le lecteur avec la nature spectrale de Menaud, le narrateur donne la parole à Josime, le sédentaire, qui tire des « paroles du fou » un enseignement : « C'est pas une folie comme une autre! Ça me dit, à moi, que c'est un avertissement! » (*MMD*, 155)

La folie de Menaud fait surgir toutes sortes de problèmes sur le plan narratif. Elle soulève trois questions concernant l'organisation narrative : quand commence-t-elle ? Que signifie-

20 Dans son édition critique de *Menaud*, Yvan G. Lepage relèvera les hésitations de Savard à l'égard du champ lexical du feu : « Entre-temps, troublé sans doute par l'impétuosité du style de Menaud et par la véhémence de son héros, il travaille à en tempérer ce qui lui apparaît comme des excès. La version qu'il en publie chez Fides en 1944 [...] fait l'effet d'un crépuscule après la passion de midi : le feu est amorti et la violence des couleurs atténuée, en même temps que disparaissent quantité d'images, jugées indiscretes, et que s'apaise le torrent de la révolte. » (2004 : 30)

t-elle ? Que symbolise-t-elle ? Dans le fond, elle pose le problème de l'ordre narratif, de sa signification intrinsèque et de son interprétation extrinsèque. Il est plausible de faire débiter la folie de Menaud après la mort de Joson<sup>21</sup>. C'est l'hypothèse que font « quelques-uns » du village, affirmant que « la misère l'avait viré » (*MMD*, 148).

Dans son étude sur la représentation et la fonction de la folie dans la littérature québécoise, Robert Viau situe Menaud dans le groupe des folies politiques :

Mais après la Grande Guerre, la folie envahit ce lieu idyllique sous la forme inattendue de l'industrialisation, de la dépossession de la terre paternelle et de l'assimilation. Le terroir est menacé par une politique de mise en valeur des richesses naturelles qui risque de rompre l'équilibre social, amenant les maux de la cité dans la campagne. Aussitôt, les forces conservatrices réagissent, d'autant plus que l'agent responsable de ces bouleversements est l'étranger, l'Anglais. [...] On devient rarement fou pour des raisons politiques avant l'avènement de la Révolution Tranquille. Deux exceptions notoires sont *Au Cap Blomidon* (1932) de Lionel Groulx et *Menaud, maître-draveur* (1937), deux romans écrits par des prêtres. (1989 : 136-137)

Viau reprend ainsi le motif de la dépossession comme étant l'articulation tant du sujet individuel que collectif. Cette interprétation du sujet dépossédé et aliéné dans son propre territoire qui a dominé une grande partie des années 1960 et 1970 ne justifie pas entièrement l'origine de la folie, une folie ceci étant dit bien relative puisqu'elle s'énonce dans une syntaxe maîtrisée. Ainsi, le langage de la folie de Menaud est loin de la forme que prendront les bruits et de la fureur des romans de William Faulkner (*The Sound and the Fury*, [1929] 1946; *As I Lay Dying*, [1930] 1964) publiés peu avant Menaud.

Outre la mort de Joson et le péril de l'agonie qui sont des événements cardinaux dans la trame narrative, l'instabilité de Menaud, son ambivalence en tant que personnage débute dès l'instant où il est en contact avec le roman de Louis Hémon. Son exaltation à l'égard de *Maria Chapdelaine* constitue en soi une sorte de symptôme généralisé : il s'identifie au texte, ne prend pas en compte ou ignore carrément qu'il s'agit d'un roman écrit par un Français (qui serait au fond tout autant étranger que ceux qui achètent la montagne) et prend la fiction pour ce qu'elle n'est pas. Il impose une valeur de vérité à des mots qui reposent sur le « gouffre d'ombre » qui, pourtant, l'avale au moment de la lecture. L'effet est irréversible. Et c'est le propre du mauvais lecteur de prendre des vessies pour des lanternes, de laisser la fiction cristalliser des postures et des conduites à l'égard du monde. Menaud développe une fixation à l'égard de certains termes : « nous », « étrangers », « race », « mourir ». Le passage de *Maria Chapdelaine*, qui s'articulait dans l'ensemble autour d'un nous français et canadien-français, se réduit et se replie sur un « ils », les étrangers. La friabilité du texte rappelle l'effritement du sujet qui ne fonctionne plus selon la même économie pulsionnelle.

Comme on l'a mentionné auparavant, Menaud perd le contact avec le territoire qu'il veut pourtant défendre. Sa décision de partir seul ne correspond plus à une bonne connaissance de l'espace et de l'environnement. Ainsi que le dit l'expression populaire, qui convient ici à

21 Le lien entre mauvais lecteur et folie n'est pas tracé explicitement par Decout, peut-être sauf pour le protagoniste de *Pale Fire* de Nabokov ([1962] 1989), mais il montre cependant que le mauvais lecteur se situe souvent du côté de l'excès, de l'obsessionnalité, voire du symptôme engendré par une lecture aberrante des signes.

merveille, Menaud « perd le nord ». On peut lire ce décrochage de l'espace nord-américain dans une séquence précédente où le narrateur, par le regard de Menaud, enduit la description de la glue d'une scène fantasmagorique qui en dit plus sur le fantasme des origines, mais aussi sur l'origine de son fantasme, que sur son intégration au monde de la montagne :

Il contemple la montagne qui est le **diadème précieux** de l'horizon, entre la plaine qui mue et le ciel qui roule, l'image de l'éternel, le bleu immobile qui sépare le double champ de l'éphémère.

Ce matin, il lui semble que tout le **passé** est là, dans ce cirque de **pourpre et d'or**.

Le **décor** a provoqué

Un **héraut** invisible, dans tous les défilés de la montagne, **a sonné du cor**. Alors, de tous les points, les **preux** sont accourus.

Ils répètent ce qu'a dit le livre, un soir du dernier printemps :

« Nous sommes venus, il y a trois cents ans et nous sommes restés. »

« Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons; elles sont toujours les mêmes. Nous avons apporté dans nos poitrines le cœur des hommes de notre pays, vaillant et vif, aussi prompt à la pitié qu'au rire, le cœur le plus humain de tous les cœurs humains, il n'a pas changé. »

« Nous avons marqué un plan du continent nouveau, de Gaspé à Montréal, de Saint-Jean d'Iberville à l'Ungava, en disant : ici, toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangibles, et qui devront demeurer jusqu'à la fin. »

Ainsi passe la **procession héroïque** dans ce jour d'automne bariolé de **sang, d'or et de fer**.

[...]

Il a repris son travail de la veille, ne trouvant d'autre réponse que celle-là.

Patiemment, suivant le **rite hérité des ancêtres**, il lace les nerfs de ses **raquettes**. (MMD, 120; je souligne)

Le narrateur, prenant la perspective de Menaud qui perçoit et regarde, fait entendre des voix qui s'agglutinent à celle de Maria Chapdelaine. Ainsi, Menaud s'imagine une scène qui le ramène au Moyen Âge et à l'Ancien Régime, comme en témoignent les mots en gras. Il identifie bien de quel passé il s'agit, c'est celui d'une geste épique qui rappelle les scènes de bataille de *La Chanson de Roland* : un héraut sonne le cor, les chevaliers s'assemblent, une procession guerrière (le sang, l'or et le fer) s'ensuit. C'est une fantasmagorie dont le catalyseur demeure la lecture du texte de Louis Hémon, mais Menaud, draveur analphabète rappelons-le, lui greffe une scène bien antérieure à la venue des Français en Amérique du Nord. La théâtralisation du lieu le rapproche plus de la Croisade, ramenant une mystique catholique à la vision prêtée à Menaud. Ce qui lui est attribué implicitement le ramène à un système signifiant et une autre scène.

Cette scène culmine dans une phrase anodine décrivant un travail artisanal : « Patiemment, suivant le rite hérité des ancêtres, il lace les nerfs de ses raquettes ». Il est difficile de faire le lien entre les raquettes et les « preux ». Le narrateur en fait un « rite », ce qui donne un tour religieux, ou à tout le moins solennel, au geste de fabriquer des raquettes. Mais le fait qu'il soit « hérité des ancêtres » demeure problématique et efface une partie de l'histoire de l'installation des Français en Nouvelle-France et l'appropriation du territoire : les raquettes proviennent des Autochtones,

elles sont le résultat d'un transfert de technologie entre les Premières Nations et les nouveaux arrivants. Restreindre la raquette à un héritage français (ou à la limite « canadien ») supprime le vivre-ensemble de la colonie et les échanges entre les groupes ethniques. Cette action met encore plus en évidence le fantasme des origines européennes qui habite Menaud et sa mauvaise lecture du continent qui lui sera fatale... ou presque.

La scène repose donc sur deux motifs idéologiques : le premier est de donner à Menaud, dans sa tête, une origine française très ancienne qui correspond au Moyen Âge, comme s'il faisait partie d'une lignée de chevaliers. C'est évidemment la France pré-révolutionnaire (avant 1789) et pré-républicaine (avant 1872) dans laquelle est fantasmée une pureté catholique orthodoxe<sup>22</sup>. C'est ce qu'on pourrait appeler l'idéologie du fleurdelisé qui a été incarné dans le drapeau<sup>23</sup>. Le second est de dénier finalement à Menaud l'américanité de son expérience du territoire, en ramenant l'origine des raquettes à la présence des ancêtres. L'américanité, et non l'américanisation, présuppose l'expérience interculturelle de ceux qui se sont installés sur ce « nouveau » monde en relation avec les Premières Nations.

La blessure que provoque le texte de Louis Hémon et qui accompagne Menaud tout au long de ses actions, de ses conduites et de ses attitudes entraîne d'autres erreurs de lecture. Elles proviennent tant de sa compréhension biaisée de ce qu'il entend que de sa méconnaissance du fonctionnement d'un texte. L'identification des voix et des structures énonciatives cède le pas à sa maîtrise du monde qui se voit ici ébranlée. Il ne faut pas oublier que Menaud est maître-draveur, que sa maîtrise est signalée et reconnue dans sa communauté. Quand il entend Maria Chapdelaine tenir un discours de raison, ce qui n'est pas nécessairement un discours raisonnable, Menaud sature la première personne du pluriel de ses pulsions identitaires. Le « nous » du roman de Louis Hémon se conçoit comme un bloc uniforme, un monolithe identitaire. Or la première personne du pluriel demeure un pronom complexe sur le plan de l'énonciation, il inclut comme il exclut. Menaud l'investit d'une manière qui ne permet pas la dissidence. De fait, cela constitue une erreur d'interprétation du monde dans lequel il vit : la communauté, comme le narrateur le remarque à plus d'une reprise, est divisée entre les gens du village, paysans sédentaires, êtres de la terre, et ceux qui sont attirés par les forêts et la montagne, hommes du bois, nomades saisonniers. Le « nous » ne recoupe pas nécessairement ces deux groupes. Et les tentatives que Menaud effectue pour rallier sa communauté sont vaines et montrent que ce « nous » de la fiction est avant toute chose imaginaire<sup>24</sup>. Mais Menaud, dans son acte de lecture et d'écoute, a une conception initiatique du « nous » qui finit par le laisser seul et l'isoler dans des conduites erratiques.

L'autre erreur de lecture tient au fait que le discours de Maria Chapdelaine est lu par une femme, la fille de Menaud. Le « lyrisme épique » de la parole de Maria est une manière d'envelopper son deuil, de recouvrir la blessure occasionnée par la mort de François Paradis. C'est un acte de sublimation. Menaud, qui ne lit pas, mais se laisse traverser par des mots lui annonçant à la fois la mort et la survie de son espèce, de son groupe imaginaire, ne peut absorber la douleur du texte, la douleur d'une femme. Sa saisie du « nous » ne prend pas acte de la différenciation

22 Sur la signification de la mort du fils, on pourra consulter la lecture psychanalytique qu'en donne Simon Harel (1989 : 43-45).

23 Ce motif se retrouve dans un certain nombre de textes, par exemple, dans *Angéline de Montbrun* de Laure Conan. Heinz Weinmann (1987) a montré dans un ensemble varié de textes comment, par exemple, le motif de la décapitation et de la décollation était lié à celle de Louis XVI et à un rejet de la Révolution française. Il ne me semble pas audacieux de voir ce motif ici dans le passage traité.

24 Ce n'est pas seulement dans les discours fictionnels comme l'ont montré les théoriciens de l'énonciation linguistique : le « nous » du discours politique repose presque toujours sur une communauté imaginaire.

sexuelle. De la même manière, il lui est difficile de reconnaître à Marie son rôle social. Sa voix de lectrice est effacée ou provoque trop de sidération pour être prise en compte et laisser entendre le filigrane de la voix de Maria qui, elle, choisit, faute de choix, son mariage. Marie ne possède pas, aux yeux de Menaud, le libre arbitre du choix. Le personnage du Délié, le grand rival du Lucon, qui demeure pendant presque la majorité du récit le prétendant, un prétendant qu'elle ne refuse pas mais qu'elle ne peut vraiment imposer à son père. En ce sens, on pourrait dire que Marie est une lectrice, et non une mauvaise lectrice.

D'ailleurs, un des énoncés du texte de Louis Hémon qui revient parfois à Marie est « Une race qui ne sait pas mourir<sup>25</sup> », énoncé qui ne veut pas dire exactement la même chose, selon qu'il est attribuable à Marie ou à son père. Quand Marie énonce cette phrase, elle peut référer à la reproduction, au possible de la natalité et, ce faisant, quand le récit se termine, on peut dire qu'elle déroge à l'impératif de la survie du groupe, qu'il soit une injonction de l'Église ou le fait de l'idéologie de la survivance. On peut voir alors le caractère particulier de Marie qui, comme d'autres héroïnes, choisit, tout au moins à moyen terme, le célibat, refusant le mariage avec le Lucon, ce qui aurait pour effet de le rendre sédentaire et d'effacer l'héritage de Menaud dans la transmission des pratiques culturelles. Son célibat rejoint ainsi Angéline de Montbrun, personnage du roman éponyme de Laure Conan ([1881-1882] 2020), et Angelina Desmarais, personnage du *Survenant* de Germaine Guèvremont (1945).

### Conclusion

Si Menaud n'est pas un lecteur, peut-il être lu comme un mauvais lecteur de Decout? Dans le contexte de la littérature et de l'histoire québécoise, Menaud est mobilisé par la chose littéraire, une chose littéraire qu'il ne juge pas comme telle, qu'il ne prend pas en charge lui-même, qu'il naturalise en un discours de vérité et un puits identitaire. Le texte le blesse parce qu'il identifie, non pas un sujet, puisque cela impliquerait de prendre en compte un sujet féminin pris dans des logiques matrimoniales, donc de reproduction et de survie, mais bien une identité imaginaire collective qu'il fétichise et auquel il crée une mémorialisation monumentale qui va servir à brouiller sa relation au monde et son sens du territoire. Son acte de mauvais lecteur le fragilise, le dérouté et invalide sa posture de maîtrise. Sa perte d'aiguillage sur le territoire est corrélative à l'affect qu'il attache au texte de Louis Hémon. C'est donc un lecteur affecté, sensible, mais dont la saisie du texte, en raison de son statut de mauvais lecteur, fait en sorte que le monde qui l'entoure n'a plus de sens. Ce faisant, il nous permet de voir l'horizon sur lequel s'énonce le corps scandaleux d'une folie qui, elle, en dit beaucoup. Les mauvais lecteurs donnent à lire ce qu'ils ne lisent pas, donnent à voir ce qu'ils ne voient pas et, dans la saisie démesurée qu'ils ont des signes, ils deviennent des symptômes du monde dans lequel ils habitent.

25 La présence de cet énoncé aura marqué l'imaginaire des lecteurs comme en témoigne l'introduction de l'essai de Corrie Scott, quand elle écrit : « Depuis la phrase célèbre de Félix-Antoine Savard, “Une race qui ne sait pas mourir” jusqu'à *Je suis un écrivain japonais* de Dany Laferrière, [...] la littérature québécoise est hantée par la question de la race. » (2014 : 13)

## Bibliographie

- BAYARD, Pierre (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- BAYARD, Pierre (2015). *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- BAYARD, Pierre (2023). « Un interventionnisme créatif », *Critique*, n° 919, p. 1068-1077.
- BEAUDET, Marie-Andrée (1987). « Le procédé de la citation dans Menaud Maître-Draveur », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Histoires de Menaud » n° 13, p. 59-64.
- CAMPAGNOLI, Ruggero (1987). « Menaud, le père qui ne sait pas mourir ou le syndrome québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Histoires de Menaud », n° 13, p. 103-114.
- CHARTIER, Daniel (2000). *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 30*, Montréal, Éditions Fides.
- CONAN, Laure ([1881-1882] 2020). *Angéline de Montbrun*, Québec, Codicille éditeur, coll. « Bibliothèque mobile de littérature québécoise », [En ligne], [https://doi.org/10.47123/WLAX8791] (18 juillet 2025).
- DECOUT, Maxime (2021). *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- DERRIDA, Jacques (1972). « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Seuil, p. 77-214.
- ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FAULKNER, William ([1929] 1946). *The Sound and the Fury*, New York, Random House.
- FAULKNER, William ([1930] 1964). *As I Lay Dying*, New York, Random House.
- FILTEAU, Claude (1987). « La mystique du corps social dans Menaud, Maître draveur », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Histoires de Menaud », n° 13, p. 39-57.
- FRYE, Northrop (1983). *The Great Code: The Bible and Literature*, New York, Harvest/HBJ Book.
- GUÈVREMONT, Germaine (1945). *Le Survenant*, Montréal, Éditions Beauchemin.
- HAREL, Simon (1989). « La communauté restreinte : autorité et sacrifice dans Menaud, maître-draveur », *Protée*, vol. 17, n° 3, p. 40-48.
- HÉMON, Louis ([1913] 1980). *Maria Chapdelaine*, édité par Aurélien Boivin, Montréal, Éditions Fides.
- LEMIEUX, Pierre H. (1987). « L'architecture de Menaud, Maître-Draveur », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Histoires de Menaud », n° 13, p. 29-38.
- LEPAGE, Yvan G. (2004). « Introduction », dans Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 11-69, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- MAJOR, André (1997). *Fraternellement... Félix-Antoine Savard : lettres de Menaud à André Major, 1965-1971*, Montréal, Leméac éditeur.

- MOISAN, Clément (1987). « Menaud Maître-Draveur dans l'histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Histoires de Menaud », n° 13, p. 65-74.
- NABOKOV, Vladimir ([1962] 1989). *Pale Fire*, New York, Vintage International.
- ONG, Walter (1982). *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*, New York, Routledge.
- PERRAULT, Pierre (1978). « Réponse de Menaud à Savard : le royaume des pères à l'encontre des fils », *Le Devoir*, 28 janvier, p. 33.
- RICARD, François (1972). *L'art de Félix-Antoine Savard dans Menaud, maître-draveur*, Montréal, Éditions Fides.
- RICARD, François (1987). « Menaud, maître-draveur », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II : 1900-1939, Montréal, Éditions Fides, p. 691-700.
- ROBIDOUX, Réjean (1996). « Félix-Antoine Savard et l'épreuve du temps », dans Roger Le Moine et Jules Tessier (dir.), *Relectures de l'œuvre de Félix-Antoine Savard : communication et témoignages* présentés dans le cadre du colloque tenu à l'Université d'Ottawa, les 24 et 25 octobre 1996, Montréal, Éditions Fides, p. 161-164.
- SAVARD, Félix-Antoine ([1964] 2007). *Menaud, maître-draveur*, édité par Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- SCOTT, Corrie (2014). *De Groulx à Laferrrière : un parcours de la race dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions XYZ.
- SVENBRO, Jesper (1996). « Le théâtre et l'invention de la lecture silencieuse en Grèce ancienne », dans *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 14, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/shakespeare/984>] (consulté le 12 septembre 2023).
- VIAU, Robert (1989). *Les fous de papier*, Montréal, Éditions du Méridien.
- WEINMANN, Heinz (1987). *Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone.

### Notice biobibliographique

**Daniel VAILLANCOURT** est professeur au Département d'études françaises de l'Université Western Ontario. Ses travaux ont porté sur les formes sémiotiques de la sensibilité, notamment sur les formes urbaines. Il a écrit sur le sujet *Urbanités parisiennes au XVII<sup>e</sup> siècle : le livre du trottoir* (2013). Il a codirigé *Le Roi dans la ville* (2001), *La cérémonie, entre l'intime et le public* (2008), *Police et savoirs* (2024) et des numéros de XVII<sup>e</sup> siècle, *Recherches Sémiotiques = Semiotic Inquiries, Voix et Images* et *Nouvelle Revue Synergie*. Depuis quelques années, il travaille sur la formation littéraire et culturelle de la décennie 1970 au Québec et a entrepris, entre autres, un chantier constitué des romans primés par le Gouverneur général entre 1970 et 1985.