

UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS

COMPARAISON DU RECIT HISTORIQUE
DANS L'EXPOSITION ET LA BANDE DESSINÉE :
LE CAS DE L'EXPEDITION FRANKLIN

MEMOIRE

PRESENTE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSEOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION MUSEOLOGIE

PAR

ANNE-SOPHIE LEGRAND

FÉVRIER 2022

Résumé

Dans les dernières décennies, les rencontres entre l'exposition et la bande dessinée se sont multipliées. Que ce soit une exposition sur la bande dessinée ou une bande dessinée dont l'intrigue se déroule dans un musée, elles interagissent de nombreuses façons. L'intermédialité a donné lieu à des études sur les relations entre différents médias, soulignant notamment leurs rapprochements et divergences. Toutefois, peu de recherches ont été effectuées sur l'exposition et la bande dessinée. Certaines se sont intéressées à la façon d'exposer la bande dessinée tandis que d'autres ont réalisé des comparaisons des deux médias avec le cinéma ou le théâtre. Ce mémoire explore un sujet peu étudié, la comparaison de l'exposition et de la bande dessinée, en se focalisant spécifiquement sur le récit historique d'une tragédie humaine : le voyage dirigé par John Franklin pour découvrir le passage du Nord-Ouest. En prenant les cas de l'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin* du Musée canadien de l'histoire et du roman graphique *On n'avait rien à faire ici* de Thomas Olsson, cette recherche détermine leurs ressemblances ainsi que leurs différences selon trois niveaux : le média, le récit historique et les thèmes communs abordés.

L'exposition relate les événements connus ainsi que les hypothèses sur la disparition de l'équipage. Elle forme un espace scénique figé où les protagonistes sont absents, mais demeurent par les traces laissées (artéfacts, citations, etc.). Le récit relativement chronologique est principalement véhiculé par la narration à travers les différents niveaux de textes. L'environnement hostile de l'Arctique est suggéré par la scénographie minimaliste tandis que la mortalité est circonscrite à une pièce en marge du parcours principal. Le visiteur, devenu acteur partiel du récit par sa visite, conserve ainsi une certaine distance par rapport à la tragédie humaine présentée. De son côté, la bande dessinée offre un récit chronologique plus fictionnel se déroulant à bord des navires de Franklin. Le lecteur suit les péripéties du protagoniste, Thomas Evans, évoluant dans un environnement monochromatique bleu entièrement dessiné. Reposant principalement sur la monstration, le récit se déroule au sein d'un espace scénique délimité par le cadre

de la vignette, offrant une vue partielle d'un univers infini. Les émotions, bien présentes sur les visages des personnages, reflètent la tragédie humaine de l'expédition Franklin. La mort y est incontournable bien que moins graphique par l'utilisation de dessins minimalistes. Le lecteur s'investit dans ce récit qui s'achève avec la mort du protagoniste, à travers l'acte de lecture et le tournage des pages. Ainsi jumelées, la liberté de l'auteur de bande dessinée compense les contraintes scientifiques de l'exposition, livrant des expériences différentes mais particulièrement complémentaires.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Nada Guzin Lukic, ma directrice de recherche. Vos nombreux commentaires ont guidé ma réflexion afin d'obtenir un mémoire abouti. Vos précieux conseils m'ont permis de développer un esprit critique que je ne pensais pas avoir lors de mon entrée à la maîtrise. Enfin, vos encouragements à approfondir et à me dépasser m'ont aidé à développer une expertise sur un sujet que j'affectionne particulièrement.

Mes prochains remerciements vont à tous les professeurs et les chargés de cours de l'École multidisciplinaire de l'image que j'ai pu avoir durant ces six dernières années, tant en muséologie qu'en bande dessinée. Vos cours m'ont permis de développer une réflexion qui a mené au sujet de mon mémoire. Vous avez également énormément contribué à mon cheminement académique, me poussant à poursuivre aux cycles supérieurs.

J'aimerais ensuite remercier Jean-François Léger avec qui j'ai eu le privilège de travailler. Nos discussions sur la bande dessinée m'ont grandement aidé à préciser mon sujet de recherche. Je garderai tes nombreux conseils en mémoire tout au long de ma carrière professionnelle. Je remercie également Claire Champ qui m'a beaucoup aidé avec l'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin*.

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Je vous remercie pour la confiance que vous m'avez accordée.

Je souhaite également remercier mes collègues de maîtrise avec qui j'ai passé des années remplies d'encouragements. Je garderai toujours un très bon souvenir de nos entraînements pour les présentations orales et de nos innombrables discussions.

Je termine en remerciant mon mari qui a su m'épauler pendant ces six dernières années, à travers des périodes de doute, de fatigue et de fins de session difficiles.

Je dédie ce mémoire à ma famille et mes amis des deux continents.

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iv
Table des matières	v
Liste des figures.....	viii
Liste des tableaux	ix
Liste des abréviations, sigles et acronymes.....	x
Introduction.....	1
Définitions et caractéristiques	4
Le musée et l'exposition	4
La bande dessinée.....	7
Le cas de l'expédition Franklin	10
1. Une rencontre peu étudiée	15
1.1. État de la question.....	16
1.1.1. Comparaison de l'exposition avec le cinéma et le théâtre	16
1.1.2. Comparaison de la bande dessinée avec le cinéma et le théâtre.....	20
1.2. Précision des questions et des objectifs	25
2. Le récit : définition, particularités et configuration.....	27
2.1. Définitions	28
2.1.1. Le récit.....	28
2.1.2. L'image narrative	31
2.2. Les particularités du récit historique	34
2.2.1. La présence de la fiction.....	35
2.2.2. Les différents types de narrations historiques.....	37

2.3.	La configuration du récit	38
2.3.1.	La structure du récit	39
2.3.2.	L'ordre	41
2.3.3.	La durée	43
2.3.4.	La fréquence.....	45
2.4.	Le narrateur	46
2.4.1.	Le mode narratif.....	46
2.4.2.	La voix narrative.....	47
3.	Une étude comparative sur trois niveaux.....	50
3.1.	L'approche comparative	51
3.2.	Sources documentaires	52
3.3.	Sélection des critères de comparaison.....	53
4.	Une tragédie évoquée par deux récits historiques différents.....	56
4.1.	L'historique de l'expédition Franklin.....	56
4.2.	L'exposition <i>Péris dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin</i>	59
4.3.	Le roman graphique <i>On n'avait rien à faire ici</i>	71
5.	Ressemblances et différences du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur l'expédition Franklin	77
5.1.	Le média	77
5.1.1.	Relation entre le texte et le visuel	78
5.1.2.	Espace scénique et acteurs.....	83
5.2.	Le récit historique	85
5.2.1.	Configuration du récit	86
5.2.2.	Le narrateur et le récepteur du récit.....	91
5.2.3.	La fiction	93
5.3.	Les thèmes communs.....	96
5.3.1.	Une histoire humaine	96
5.3.2.	La mortalité.....	98

5.3.3. Un environnement hostile	99
Conclusion	103
Bibliographie	111
Annexe 1 : Plan de l'exposition PDLG au MCH.....	122
Annexe 2 : Photographies de l'exposition PDLG au MCH.....	123
Annexe 3 : Tableau récapitulatif de l'exposition PDLG au MCH	141
Annexe 4 : Sélection d'images de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson	168
Annexe 5 : Tableau récapitulatif de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson.....	173
Annexe 6 : Tableaux comparatifs de l'exposition PDLG du MCH et de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson	180

Liste des figures

Figure 1 : Vue de l'introduction de l'exposition <i>Un ciel meurtrier – guerre aérienne, 1914-1918</i> (MCG, cwm2016-0041-0021-Dm)	3
Figure 2 : Affiche de l'exposition PDLG du MCH (crédits : MCH)	11
Figure 3 : Couverture de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson (crédits : Éditions l'Agrume)	12
Figure 4 : Schéma d'un récit (Everaert-Desmedt, 2000, p. 17)	40
Figure 5 : Schéma d'une séquence narrative ou récit (Adam, 2002, p. 526)	40
Figure 6 : Vue du prologue de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0063-Dm).....	62
Figure 7 : Vue de l'introduction de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0058-Dm).....	62
Figure 8 : Vue de la zone 1 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0059-Dm)	63
Figure 9 : Vue de la zone 2 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0055-Dm)	65
Figure 10 : Vue de la zone 3 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0052-Dm)	66
Figure 11 : Vue de la zone 4.1 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0008-Dm)...	67
Figure 12 : Vue de la zone 4.2 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0038-Dm)...	67
Figure 13 : Vue de la zone 5 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0017-Dm)	68
Figure 14 : Vue de la zone 6 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0029-Dm)	69
Figure 15 : Vue de la zone 7 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0026-Dm)	70
Figure 16 : Vue de la zone 8 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0028-Dm)	70
Figure 17 : Thomas et Iglaq dans un igloo – p. 51 (Crédits : Thomas Olsson)	73
Figure 18 : John Torrington dans l'eau – p. 39 (Crédits : Thomas Olsson).....	95
Figure 19 : Gore expliquant avoir vu du cannibalisme – p. 191 (Crédits : Thomas Olsson)	99
Figure 20 : Main coupée – p. 81 (Crédits : Thomas Olsson)	100

Liste des tableaux

Tableau 1 : Comparaison des étapes de développement du film et de l'exposition selon Pelletier	17
Tableau 2 : Critères de comparaison de la grille comparative	53
Tableau 3 : Critères de comparaison sélectionnés pour le mémoire	54
Tableau 4 : Zones de l'exposition PDLG	61
Tableau 5 : Contenu des chapitres de la bande dessinée ONRÀFI	71
Tableau 6 : Répartition du contenu de l'exposition PDLG selon les trois composantes de Desvallées, Drouguet et Schärer	78
Tableau 7 : Niveau de textes dans l'exposition PDLG	81
Tableau 8 : Organisation du récit de l'exposition PDLG	87
Tableau 9 : Organisation du récit de la bande dessinée ONRÀFI	89

Liste des abréviations, sigles et acronymes

MCH	Musée canadien de l'histoire
MCG	Musée canadien de la guerre
PDLG	<i>Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin</i>
ONRÀFI	<i>On n'avaient rien à faire ici</i>
CNRTL	Centre national de ressources textuelles et lexicales

INTRODUCTION

Dans son article *Le musée est-il vraiment un média ?*, le sociologue Jean Davallon rapproche l'exposition de la notion de média qu'il définit comme « [un dispositif social] dont la particularité est de relier des acteurs sociaux à des situations sociales » (1992, p. 102). De leur côté, les auteurs Alain Chante et Bernard Tabuce déterminent que la bande dessinée est également un média ou un « moyen de médiation permettant de construire une transaction, une relation, la vue commune d'une situation » (2009, p. 43). Dans cette perspective, l'exposition et la bande dessinée sont donc des procédés permettant d'établir une relation sociale entre un récepteur et ce qui est présenté. À première vue, ils semblent relativement différents : le premier est un espace rassemblant des œuvres ou des artéfacts tandis que le second prend la forme d'un livre racontant une histoire à travers des images. Pourtant, leurs rencontres se multiplient depuis plusieurs décennies, l'un incorporant l'autre en fonction de ses spécificités. Ce croisement des médias est d'ailleurs étudié à travers l'intermédialité, approche pluridisciplinaire s'intéressant aux relations et aux interactions entre des médias distincts.

Quoi qu'il en soit, notre notion d'intermédialité ne considère pas les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition. (Müller, 2000, p. 113).

Une des premières expositions de bandes dessinées dans un musée public s'est tenue en 1967 au Musée des Arts décoratifs de Paris. Intitulée *Bande dessinée et Figuration narrative*, elle a été organisée principalement par la Société Civile d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées (Socerlid) qui désirait légitimer la bande dessinée comme une forme d'art. L'emplacement de l'exposition renvoyait cependant le message qu'elle avait sa place parmi les tissus imprimés, les jouets d'enfants et l'art publicitaire

(Picone, 2013, p. 43). L'intérêt pour la bande dessinée n'a toutefois cessé de croître, amenant à la création du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 1974 puis à l'inauguration du Centre national de la bande dessinée et de l'image en 1990. Appelé Cité internationale de la bande dessinée et de l'image depuis 2008, cet établissement public situé à Angoulême (France) regroupe une bibliothèque, un cinéma, une librairie ainsi qu'un musée de la bande dessinée.

Au Canada, la bande dessinée fut présentée comme objet d'exposition pour la première fois en 1980 lors du passage du *Musée imaginaire de Tintin* au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Dans ce même édifice s'est tenue plus récemment *la BD s'expose au Musée* du 6 novembre 2013 au 30 mars 2014, dans le cadre de la célébration des 15 ans de la maison d'édition la Pastèque. Quinze auteurs de bande dessinée québécois furent invités à choisir un tableau des collections du musée à partir duquel ils ont créé un récit de plusieurs planches. « Ce projet prend place dans une nouvelle transmédiaticité qui lie bande dessinée et musée » (Saouter, 2018, p. 49). La bande dessinée s'est ensuite propagée aux musées d'histoire comme dans le cadre de l'exposition *Un ciel meurtrier – guerre aérienne, 1914-1918*, présentée au Musée canadien de la guerre (MCG) du 10 juin 2016 au 29 janvier 2017. Investissant l'espace en trois dimensions, elle racontait « les expériences de neuf personnages, alliés et ennemis, qui ont vécu la toute première guerre aérienne » (MCG, 2016). Elle créait ainsi un récit illustré mettant de l'avant l'expérience humaine (MCG, 2016). Le musée a d'ailleurs publié « [sa] première bande dessinée romanesque dans un format semblable aux autres catalogues de la collection, mais entièrement illustré » (Wyndham, 2016) sur cette même exposition.



Figure 1 : Vue de l'introduction de l'exposition *Un ciel meurtrier – guerre aérienne, 1914-1918* (MCG, cwm2016-0041-0021-Dm)

De son côté, la bande dessinée a incorporé le musée dans sa narrative de diverses manières ; certaines reprenant des tableaux iconiques. La célèbre œuvre *Le radeau de la méduse* a ainsi été parodiée dans l'album *Astérix légionnaire* de René Goscinny et Albert Uderzo, paru en 1967. Pour d'autres, le musée est devenu le lieu principal de l'intrigue ; les personnages sont placés dans une représentation de l'environnement muséal. Ces albums sont généralement le fruit de la collaboration entre les auteurs de bandes dessinées et les musées, comme dans le cas du Louvre qui a commissionné *Période glaciaire* à Nicolas de Crécy (2005) et *Les Sous-sols du Révolu* à Marc-Antoine Mathieu (2006). Une exposition a également vu le jour, intitulée *Le Louvre invite la bande dessinée* et présentée du 11 janvier au 13 avril 2009 (Picone, 2013, p. 60).

Ces différentes rencontres entre les deux médias sont révélatrices d'une certaine connexion les liant.

Clearly, some creators of comic art recognize the parallels that exist between their own art and the conceptual arrangement of a museum and its contents. To be sure, the comic art author has the advantage of being able to create from scratch the appropriate panels for the sequence, whereas the museum curator must piece together 'panels' created by others in order to arrive at an appropriate sequence for an exhibit. But in neither case is the sequence arbitrary, and in both cases the overriding aim is the same: to create something

that is readable and communicative, which means, of necessity, that both constitute art-based sequential narratives (Picone, 2013, p. 48)

La bande dessinée et l'exposition sont ainsi constituées de « panneaux » organisés selon une séquence logique prenant la forme d'une narration ou récit. À partir de cette constatation, existe-t'il d'autres rapprochements possibles ? Ce mémoire tente de dégager les similitudes ainsi que les différences entre les deux médias en s'intéressant plus particulièrement au récit historique. La prochaine partie apporte des précisions sur chacun d'entre eux en définissant leurs caractéristiques.

Définitions et caractéristiques

Le musée et l'exposition

Au moment de l'écriture de ce mémoire, la définition du musée donnée par le Conseil International des musées demeurait la suivante :

Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (ICOM, 2007)

Le musée est un espace de rencontre entre des objets de musée ou musealia (objets reconnus comme des êtres de langage et des supports de pratiques sociales) et un public à travers l'exposition qui permet ce contact (Davallon, 1992, p. 104). La nature des objets exposés et du contenu présenté détermine sa spécialisation qui peut être en art, en histoire ou en sciences et technologies. Cette recherche s'intéresse plus particulièrement à l'exposition dans le musée d'histoire.

Les musées ont longtemps été considérés comme des temples de la conservation des artefacts, les expositions mettant particulièrement en avant l'esthétisme de ces derniers. Mais « depuis le XIXe siècle se déploie l'idée que l'exposition doit dérouler un fil, en

structurant une logique de visite, un parcours. » (Chaumier, 2011, p. 46). La mise en place d'un récit comme structure de l'exposition est adoptée tout au long du XXe siècle, notamment dans les musées nord-américains (Bergeron, 2010, p. 405).

Les expositions thématiques semblent inverser le rôle traditionnel des objets dans les musées en leur confiant le statut de figurant dans une muséographie centrée sur le récit plutôt que sur les objets eux-mêmes. Cette vision nord-américaine a contribué à transformer le rôle et la place des objets dans l'exposition et dans les collections. Si les musées européens restent largement centrés sur les chefs-d'œuvre, les musées nord-américains accordent une place centrale aux objets ethnographiques qui ouvrent les portes de l'interprétation de la culture populaire, centrée notamment sur le patrimoine immatériel (Bergeron, 2010, p. 401)

L'objet n'est ainsi plus l'élément central de l'exposition, il vient servir son discours. Cette notion a particulièrement été étudiée par Jacques Hainard dans les années 1980 et 1990, dans ce qu'il appelle la *muséologie de la rupture* ; il évoque la rupture de la relation sacralisante qui s'instaure entre l'objet et le visiteur (ou le conservateur) (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 635).

Au-delà de séquences trop autonomes, la volonté de faire sens de manière globale dans le cadre de la visite conduit à insérer l'expôt dans une narration. Ce n'est pas un hasard si s'impose alors le registre de la scénographie. À l'accumulation d'objets, même classés et organisés, présentés pour eux-mêmes ou pour le savoir que l'objet communique par la série dans laquelle il s'insère, succède une volonté de sens dans une construction plus globale. (Chaumier, 2011, p. 47)

L'exposition a ainsi vu son utilisation évoluer et sa définition se préciser :

De ce point de vue, l'exposition peut être définie comme un processus de visualisation explicative de faits absents au moyen d'objets et de mises en espace, utilisés comme signes (exposèmes). Une exposition peut évoquer, rendre sensible à la vue ce qui est invisible, ce qui est absent, indisponible, voire étranger. (Desvallées, Drouguet, Schärer, 2011, p. 138)

Elle possède trois types de composantes principales : les expôts (qui comprennent les musealia, les substituts, le matériel expographique accessoire, les outils d'information et la signalisation utilitaire), les moyens de mise en scène et les éléments de l'espace (Desvallées, Drouguet, Schärer, 2011, p. 150). Tous ces éléments ne sont pas isolés dans

l'espace, ils communiquent entre eux afin de former un discours : « Le sens d'une exposition ne survient pas par la seule présence d'objets dans un lieu, mais par la disposition, la mise en scène et le recours aux aides qui permettent de les décrypter » (Chaumier, 2011, p. 45). Elle a d'ailleurs recours à tout un système de langage : 1) le langage esthétique vise la mise en valeur de la beauté de l'objet ; 2) le langage didactique renvoie à la signification de l'objet et à la transmission du savoir ; 3) le langage théâtral crée des ensembles concrets d'objets qui permettent une participation émotionnelle ; 4) le langage associatif combine et juxtapose les objets afin de créer un sentiment de distanciation et une réflexion (Desvallées, Schärer, Drouguet, 2011, p. 154-155).

Comme précédemment mentionné, les expositions sont à présent structurées autour d'un fil qui guide la visite. Les musées nord-américains, et particulièrement ceux d'histoire, les construisent généralement autour d'un récit (Bergeron, 2010, p. 405).

Utilisée pour organiser la présentation des objets, définir les orientations de mise en scène ou encore cadrer les textes, la trame narrative est, tout à la fois, la source à partir de laquelle se développe la création et son principe organisateur. D'une certaine façon elle en vient à déterminer le fonctionnement sémiotique de l'exposition et donc la réception du visiteur. (Triquet, 2007, p. 107)

Réalisée par une équipe multidisciplinaire, la conception d'une exposition thématique débute par l'établissement de ses paramètres tels que le choix du sujet, ses objectifs et son public cible au moyen d'une recherche documentaire. La trame narrative permet ensuite d'articuler les différents éléments en fonction d'un fil conducteur qui va mener au choix des expôts. C'est le scénario qui concrétise le tout en procédant notamment à la mise en espace et ainsi à la scénarisation : « Il s'agit de scénariser l'exposition, d'en faire des scènes. Chacune de celles-ci porte un morceau du discours global qui implique l'idée d'une narration, une story-line, donnant lieu à un cheminement linéaire » (Desvallées, Schärer, Drouguet, 2011, p. 159). Le découpage de la trame narrative de l'exposition et son organisation au sein de l'espace tend à se rapprocher d'autres médias plus connus.

La métaphore du texte est sans doute la meilleure pour rendre compte de la structure d'une exposition dans sa globalité. L'exploration d'une idée, l'écriture d'un scénario ou la mise en scène d'un poème cernent les images avec des mots et se concrétisent peu à peu, à la manière d'un article ou d'un livre, en une

représentation dotée d'un titre, décomposable en chapitres ou en strophes fréquemment dotés de sous-titres, chapitres ou strophes décomposables en secteurs souvent dotés de sous-sous-titres, secteurs décomposables en expôts généralement dotés de cartels, proposant une légende (Gonseth, Hainard, et Kaehr, 2000, p. 157)

La bande dessinée

« La BD est, selon les points de vue, une œuvre, un art, un système, un langage ou un média, dans tous les sens qu'a pris ce dernier terme. » (Chante et Tabuce, 2009, p. 43). La bande dessinée est un média particulièrement diversifié ; à tel point que les définitions proposées au fil des recherches se sont révélées trop restrictives. Le théoricien de la bande dessinée Thierry Groensteen retient celle d'Ann Miller : « Art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte » (2011, p. 6).

La bande dessinée repose principalement sur le visuel, même si le toucher participe également à l'expérience de lecture (l'action de tourner la page, la texture du papier, etc.). Elle est composée d'images cernées d'un cadre, organisées selon une séquence logique formant un récit. Les dessins sont accompagnés de texte, généralement sous forme de récitatifs ou de paroles dans des phylactères (bulles). Images et mots n'ont pas de sens seuls, mais ils en prennent un lorsqu'ils sont combinés. La bande dessinée possède un code sémiotique particulier qui s'illustre par le paradoxe du mouvement à travers des images fixes et de production du son par des lettres muettes (Dacheux, 2014, p. 171). Elle repose sur une tension entre le récit et le tableau ; le récit créant une continuité alors que le tableau invite à un arrêt (Peeters, 2002, p. 50). Trois niveaux d'organisation y sont identifiables : la case ou vignette, le strip et la planche.

La vignette représente un temps d'arrêt dans le récit, montrant les étapes les plus significatives d'une action afin de suggérer un enchaînement. Le cadre qui la délimite possède plusieurs fonctions : 1) une fonction de clôture parce qu'il ferme la vignette et lui confère une forme particulière ; 2) une fonction séparatrice puisqu'il joue un rôle analogue

à celui des signes de ponctuation dans la langue ; 3) une fonction rythmique par la succession des cadres ; 4) une fonction structurante, car il participe à la structuration de la page ; 5) une fonction expressive qui influence la lecture de la vignette ; 6) et une fonction lectorale parce qu'il incite à la lecture de ce qui se trouve à l'intérieur (Groensteen, 1999, p. 19-68).

Si la vignette est dotée d'un hors-champ diégétique virtuel, elle possède aussi un hors-champ physique, lequel se compose des vignettes limitrophes. Aussi, c'est une condition de la lecture que les vignettes soient physiquement isolées les unes des autres, ou cognitivement isolables, de sorte qu'elles puissent être lues séparément. (Groensteen, 1999, p. 54)

La disposition de plusieurs vignettes en une rangée horizontale et séparées par des interstices blancs forme un strip, ou « bande dessinée » ; il représente le modèle traditionnel de la planche de bande dessinée (Groensteen, 1999, p. 69). Cette dernière, considérée comme le dernier niveau d'organisation, possède quatre conceptions selon le bédéiste Benoit Peeters. La première est l'utilisation conventionnelle où le récit est dominant, mais il est autonome par rapport au tableau. Il s'agit de la disposition générale de la planche qui crée des conditions de lectures régulières (de gauche à droite et de haut en bas). L'un des principaux découpages est le gaufrier qui sépare la page en plusieurs vignettes de dimensions égales. La deuxième est l'utilisation décorative où le tableau est dominant et il est autonome par rapport au récit. La page est envisagée comme une unité indépendante dont l'organisation esthétique prime sur toute autre préoccupation. Des effets d'allure sont alors utilisés tels que les incrustations de cases et les débordements hors des limites du cadre. La troisième est l'utilisation rhétorique où le récit est dominant, mais il est dépendant par rapport au tableau. La taille et la disposition des cases ainsi que l'allure générale de la page doivent appuyer la narration afin d'accentuer les effets. La dernière est l'utilisation productrice où le tableau est dominant et il est dépendant par rapport au récit. L'organisation de la planche dicte le récit, créant ainsi une tension entre le découpage et la mise en page qui sont travaillés de façon simultanée (Peeters, 1998, p. 51).

La bande dessinée est souvent produite par deux auteurs - un scénariste et un dessinateur - bien qu'il s'agisse parfois de la même personne. Le scénariste conçoit un récit qui est ensuite traduit en images par le dessinateur. Selon les bédéistes Jean-Marc Lainé et Sylvain Delzant, la conception d'une bande dessinée se fait en quatre étapes : 1) la définition de la trame générale réalisée par le scénariste et/ou le dessinateur vise l'établissement du récit et des lignes narratives ; 2) le découpage du récit en parties cohérentes et la mise en place de l'intrigue ; 3) la transition de l'écriture à la planche par la mise en page ; 4) l'écriture de la case par l'utilisation du story-board (Lainé et Delzant, 2007). Pour Groensteen, le quadrillage représente la première étape de la conception d'une bande dessinée qui débute dès le découpage du récit en chapitres par le scénariste. Il consiste notamment à diviser l'espace à investir en un certain nombre d'unités. L'auteur note cependant que le découpage est le premier agent du processus de l'adaptation d'un projet narratif aux particularités du média.

Le découpage répartit les informations : il leur attribue un mode d'énonciation (iconique ou linguistique), puis les distille dans le temps en organisant leur coopération diachronique et leurs déterminations réciproques. Il commande enfin la mise en scène, c'est-à-dire l'utilisation coordonnée de tous les paramètres de l'énonciation iconique, dans la mesure où elle participe de la narration et conditionne la perception et l'interprétation par le lecteur. (Groensteen, 1999, p. 167-168).

Par la suite, la mise en page distribue la chaîne narrative dans l'espace en assignant à chaque vignette sa forme, sa superficie et sa position dans le récit. Les deux étapes ne sont d'ailleurs pas exclusives, elles s'informent mutuellement. Dans la majorité des cas le découpage précède la mise en page ; ils peuvent cependant s'inverser lorsque cette dernière est régulière (gaufrier) ou régie par une contrainte (Groensteen, 1999, p. 168).

Cette première partie de l'introduction a permis de souligner les caractéristiques de l'exposition et de la bande dessinée ainsi que d'identifier plusieurs éléments de similitude préliminaires. Les deux médias sont ainsi composés de visuel et de texte, même si leurs natures diffèrent quelque peu : la première est un espace physique alors que la seconde

prend la forme d'un livre. De plus, ils sont découpés en plusieurs unités organisées selon une séquence logique qui prend la forme d'un récit. Comme ce mémoire s'intéresse particulièrement à l'exposition dans les musées d'histoire, le récit historique est privilégié ; ce qui amène aux questionnements suivants : En quoi le récit historique dans l'exposition se rapproche-t-il de celui de la bande dessinée ? Et en quoi diffèrent-ils ?

Le cas de l'expédition Franklin

Cette recherche s'inscrit au cœur d'une réflexion ayant pris naissance pendant mon baccalauréat avec majeure en muséologie et patrimoines et mineure en bande dessinée à l'Université du Québec en Outaouais. Au fil des années, j'ai pu constater un certain rapprochement entre les deux médias, notamment au niveau des moyens mis en place pour véhiculer le récit. J'ai ainsi voulu approfondir le sujet dans le cadre de mon mémoire de maîtrise. Cependant, comme il est plutôt vaste, la recherche a dû être circonscrite afin de répondre aux questionnements soulevés. Un thème commun a été choisi pour notamment étudier les événements retenus dans chacun des cas ainsi que la manière dont ils sont traités. Ce premier critère de sélection a été le plus important dans le choix de l'exposition et de la bande dessinée pour l'étude. Une contrainte d'accessibilité s'est ensuite ajoutée puisque l'exposition devait se trouver à une distance raisonnable pour pouvoir la visiter plusieurs fois (à Ottawa, Gatineau ou Montréal) et la bande dessinée devait être aisément disponible. C'est ainsi que le thème de l'expédition Franklin a été sélectionné.

L'expédition de Sir John Franklin est une tragédie qui a longtemps stimulé l'imaginaire collectif ; le sort des hommes restant encore à ce jour un véritable mystère. De nombreux écrivains et artistes ont tenté de le percer à travers leurs œuvres. Russel Potter note que "One reason for the fascination of all these writers with Franklin, surely, is simply that it took so long to find any trace of him". "Being lost, it would seem, is not so much a physical condition as a cultural one; it's not knowing that matters" (2016, p. XV).

À travers divers médias, de multiples récits historiques et fictionnels ont tenté de donner une explication sur ce qui s'est passé dont les deux cas sélectionnés pour ce mémoire.

Exposition d'histoire itinérante, *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin* (PDLG) « propose le compte rendu le plus complet à ce jour du dernier voyage de Franklin » (MCH, 2018). Elle a été réalisée par le MCH en partenariat avec Parcs Canada et le Royal Museums Greenwich et en collaboration avec le gouvernement du Nunavut et la Fiducie du patrimoine inuit. Elle a d'abord été exposée en Angleterre puis au MCH du 2 mars au 30 septembre 2018 avant de partir en tournée dans différents musées d'Amérique du Nord. L'équipe du MCH qui a travaillé sur cette exposition comprenait Karen Ryan (conservatrice, Nord du Canada), Claire Champ (spécialiste du développement créatif), Kerry McMaster (scénographe) et Danielle Goyer (chargée de projet d'expositions).



Figure 2 : Affiche de l'exposition PDLG du MCH (crédits : MCH)

Le roman graphique *On n'avait rien à faire ici* (ONRÀFI) réalisé par Thomas Olsson raconte l'histoire de Thomas Evans - jeune garçon de 14 ans s'engageant dans l'expédition de Sir John Franklin - à travers des dessins minimalistes et l'utilisation monochromatique du bleu. Il a été publié en Suède en 2016 puis traduit en français en septembre 2017 aux

éditions L'Agrume. Il est disponible au Canada dans des grandes enseignes dédiées aux livres tels qu'Archambault, Chapters et Renault-Bray.

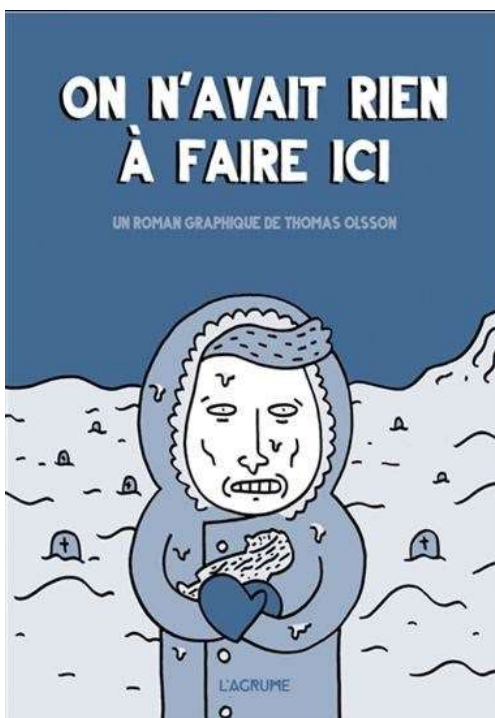


Figure 3 : Couverture de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson (crédits : Éditions l'Agrume)

Reposant sur une approche comparative, cette recherche s'intéresse aux rapprochements possibles entre l'exposition et la bande dessinée en se focalisant sur le récit historique de l'expédition Franklin. Les deux cas sélectionnés permettent de préciser la question principale : en quoi le récit historique de l'exposition PDLG présentée au MCH se rapproche-t'il de celui de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson ? Et en quoi sont-ils différents ? L'objectif principal de cette recherche est de connaître les similitudes ainsi que les différences du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur le thème de l'expédition Franklin.

Le premier chapitre de ce mémoire, intitulé *Une rencontre peu étudiée*, est divisé en deux parties permettant de préciser la recherche et soulever les premiers points de rapprochement. La première témoigne de l'absence d'études réalisées sur la comparaison

entre l'exposition et la bande dessinée ; elle propose alors un état de la question soulignant les recherches connexes effectuées avec le cinéma et le théâtre. Les travaux de plusieurs auteurs sont ainsi passés en revue, notamment ceux de Nathalie Heinich et Michel Pollack, Esther Pelletier, Yves Bergeron, Alexandre Delarge, Philippe Marion, Benoît Peeters, Thierry Groensteen, Alain Boillat et Eleni Mouratidou. Elle permet ainsi de dégager des premiers éléments de comparaison pouvant être testés dans le cadre de ce mémoire. Cependant, comme ils portent principalement sur le média, deux autres niveaux sont ajoutés afin d'étudier tous les aspects possibles : le récit historique et les thèmes communs abordés. Cela permet de finalement préciser les questions et les objectifs de ce mémoire dans la deuxième partie.

Le second chapitre *Le récit : définition, particularités et configuration* analyse en profondeur le récit à travers quatre parties. La première apporte une définition plus précise en s'appuyant sur celles données par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, Nicole Everaert-Desmedt, Jean-Michel Adam, Vincent Jouve, Gérard Genette, Roland Barthes, Claude Brémond, Samuel Archibald et Bertrand Gervais ; elle établit ensuite ses quatre composantes fondamentales. Cette section présente également la différence entre la narration (surtout véhiculée par les textes) et la monstration (inhérente à l'image narrative). Une définition est ainsi donnée de cette dernière à travers les remarques de Philippe Sohet, André Gaudreault, Harry Morgan, François Garnier, Wendy Steiner et Thierry Groensteen. Comme ce mémoire aborde plus spécifiquement le récit historique, la deuxième partie explore ses particularités : la présence de fiction, identifiée par Éric Triquet et Sandra Sunier ; et les différents types de narration historique détaillés par Krzysztof Pomian. La section suivante examine la configuration du récit à travers quatre aspects. Le premier passe en revue les différentes propositions de Nicole Everaert-Desmedt, Jean-Michel Adam et Vincent Jouve afin d'établir la structure générale du récit retenue pour ce mémoire. Les trois derniers points concernent les différences d'ordre, de durée et de fréquence entre l'histoire et le récit en s'appuyant principalement sur le livre *Figure III* de Gérard Genette. Enfin, la quatrième partie s'intéresse au

positionnement du narrateur à travers le mode narratif et la voix narrative, décrits également par Genette.

Le chapitre suivant, portant le titre *Une étude comparative sur trois niveaux*, précise en trois points la démarche méthodologique utilisée pour ce mémoire. La première partie justifie l'emploi de l'approche comparative en précisant notamment le type de résultats obtenus selon Julien Rebotier. Par la suite, les sources documentaires utilisées pour réaliser la comparaison entre l'exposition PDLG et la bande dessinée ONRÀFI sont détaillées. La sélection des critères de comparaison s'opère dans la dernière partie, en reprenant les trois niveaux identifiés : le média, le récit historique et les thèmes communs abordés.

Le quatrième chapitre *Une tragédie reprise par deux récits historiques différents* comporte trois parties abordant l'adaptation des événements de l'expédition Franklin dans les deux récits historiques retenus pour cette étude. La première dresse un historique détaillé de tous les événements ayant eu lieu avant, pendant et après l'expédition Franklin en se basant sur les textes de Beattie et Geiger ainsi que des articles de l'Encyclopédie canadienne. Les deux parties suivantes détaillent les récits historiques de l'exposition PDLG et la bande dessinée ONRÀFI en soulignant notamment leur découpage et le contenu présenté. Les informations recueillies permettent de remplir un tableau de comparaison comportant les différents critères retenus dans le chapitre trois de ce mémoire.

Le cinquième chapitre, intitulé *Ressemblances et différences du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur l'expédition Franklin*, détaille les résultats de la comparaison de l'exposition PDLG et la bande dessinée ONRÀFI en trois parties. La première réalise des rapprochements au niveau du média tout en soulignant leurs divergences. L'exercice est répété pour les deux autres parties, soit au niveau du récit historique et des thèmes communs abordés.

1. UNE RENCONTRE PEU ETUDIEE

Les interactions entre l'exposition et la bande dessinée se multiplient depuis plusieurs décennies, menant notamment à des études sur la manière d'exposer la bande dessinée. Dans son article *La bédé exposée au musée : un défi à relever*, le professeur Chris Reyns-Chikuma détaille ainsi plusieurs dispositifs d'exposition pour ce média particulier.

Jusqu'à tout récemment, les façons de montrer les BD dans les musées ont été assez traditionnelles, en suivant les règles muséologiques conventionnelles qui sont celles pour exposer les peintures et tout autre artefact « exposable » (sculptures, etc.). Cependant, contrairement à la peinture, la BD est un art spécifique qui n'est pas fait pour être accroché au mur (Reyns-Chikuma, 2017, p. 137)

Un autre exemple est le mémoire-crédation de Jean-François Boulé qui explique sa démarche pour exposer la bande dessinée québécoise sous la Grande Noirceur (Boulé, 2019). Enfin, l'historien John Maker revient sur le processus de création de l'exposition *Un ciel meurtrier – guerre aérienne, 1914-1918* dans son article *Developing Deadly Skies* (Maker, 2016). Cet aspect de l'interaction entre l'exposition et la bande dessinée est donc particulièrement étudié, mais est-ce que des auteurs ont réalisé une comparaison plus approfondie entre les deux médias pour relever des similitudes et différences ?

Ce chapitre procède à un état de la question présentant les travaux effectués sur ce sujet qui permet ensuite de préciser les questions de recherche et les objectifs du mémoire.

1.1. État de la question

Une recherche exhaustive a été réalisée afin de trouver des travaux comparant l'exposition et la bande dessinée et soulignant ainsi leurs ressemblances et différences. Il a été déterminé qu'aucun auteur ne s'est intéressé spécifiquement à ce sujet d'étude. Cependant, certains ont effectué des comparaisons avec d'autres médias populaires, notamment le cinéma et le théâtre. Cette section passe en revue ces recherches afin de dégager des éléments pouvant servir à comparer l'exposition et la bande dessinée.

1.1.1. Comparaison de l'exposition avec le cinéma et le théâtre

Les sociologues Nathalie Heinich et Michael Pollak abordent l'évolution du métier de conservateur en auteur d'expositions. Ils réalisent un rapprochement avec l'auteur au cinéma (dont la position s'est également développée de façon particulière) et identifient plusieurs similitudes entre les deux médias. Un plateau de cinéma et une exposition représentent ainsi un monde à part, une « frontière solidement établie entre le « dedans » et le « dehors » » (Heinich et Pollak, 1989, p. 40). De plus, ils reposent sur une économie de produits culturels temporaires à grande diffusion ; une économie de prototype vouée à la fabrication d'un objet unique qui n'est pas mis en série ; avec des budgets de réalisation comparables. Ils requièrent également la conjonction d'un travail d'équipe dirigé par un maître d'œuvre, selon un calendrier de réalisation des tâches présentant une temporalité en amont de plusieurs années. Enfin, ils sont fréquentés tant par un public initié que par le grand public qui paie un prix d'entrée comparable.

Toutefois, Heinich et Pollak relèvent également des différences entre les deux médias, dont la matière première utilisée : des œuvres pour l'exposition ; des personnes pour le film. De plus, l'exposition ne subsiste pas dans le temps à la différence du film : elle s'inscrit dans une économie où les échanges ne sont pas monétaires, mais reposent sur une économie publique où les œuvres sont prêtées à long terme.

La professeure en cinéma Esther Pelletier procède à une comparaison plus profonde entre les deux médias en s'intéressant à leurs étapes de développement ainsi qu'aux matériaux expressifs utilisés et l'organisation langagière. Elle aborde particulièrement l'exposition thématique qui s'établit autour d'un récit et comporte ainsi une organisation narrative. L'auteure reprend le texte d'Heinich et Pollak et note :

Comme on le voit, le développement d'un certain type d'exposition où foisonnent plusieurs modes d'expression peut se comparer au développement d'un projet de film mettant comparativement en jeu les mêmes conditions de production, le même type d'intervenants et, hypothétiquement, une certaine similitude de l'organisation langagière en termes de thématiques, de stylistique et de réception de l'œuvre. (Pelletier, 1995, p. 154)

Les étapes de développement de Pelletier peuvent être résumées comme dans le tableau suivant :

Étapes	Film	Exposition
Origine	Provient d'un auteur ou d'un producteur	Motivée par l'institution d'accueil
1	Développement d'une image, d'un flash, d'une scène, d'un personnage ou d'une idée qui vient à l'esprit de l'auteur Établissement de la narrative préliminaire généralement accompagnée de la description des personnages	Développement d'une idée Création du premier document d'orientation duquel découlent la stratégie de communication et le budget nécessaire
2	Écriture du scénario de l'histoire et recherche de financement	Démarche conceptuelle incluant le concept, les thèmes et sous-thèmes ainsi que le fil conducteur
3	Préproduction : fixer le devis de production, le financement ainsi que les besoins humains, matériels et techniques	Écriture du scénario
4	Tournage, montage et sonorisation	Montage

Tableau 1 : Comparaison des étapes de développement du film et de l'exposition selon Pelletier

Elle détermine ainsi qu'elles sont particulièrement différentes, c'est seulement à la quatrième qu'elles convergent pour la réalisation concrète du projet.¹

Pelletier énumère par la suite les matériaux expressifs utilisés. Ceux du cinéma sont toutefois beaucoup plus nombreux, allant des paramètres filmographiques de l'image (support, disposition spatiale, montage, etc.) aux paramètres profilmiques (personnages, objets, éclairage). Dans le cas de l'exposition, ils se concentrent sur le contenu (objets, son, vidéo, interactifs), la scénographie et l'organisation dans l'espace.

L'auteure termine sa comparaison par l'organisation langagière qui passe par la thématique et la stylistique. Elle note pour le premier point :

Comme on le voit, non seulement dans leur démarche de développement (thème, image, idée, flash, concept), mais intrinsèquement, le film et l'exposition muséale sont le véhicule représentatif de thèmes et de sous-thèmes qui motivent leur traitement et leur développement. (Pelletier, 1995, p. 165)

La stylistique est également comparable entre les deux cas, se manifestant à travers des niveaux d'organisation de sens qui sont les segments narratifs pour le film et les zones pour l'exposition. Elle termine son article avec un dernier point de différence :

Il faut cependant noter qu'au cinéma, le spectateur est en présence d'un récit qui lui est imposé et dont il n'a pas le contrôle de l'organisation. Tandis qu'avec l'exposition muséale, le visiteur est en présence d'un parcours qu'il peut modifier à sa guise et dont il contrôle l'organisation jusqu'à un certain point. Ainsi, la lecture du récit au cinéma est-elle davantage unidirectionnelle alors que celle que fait le visiteur au moment de l'exposition est davantage omnidirectionnelle. (Pelletier, 1995, p. 167-168)

¹ Les étapes du développement d'une exposition peuvent différer d'un projet à l'autre. La démarche conceptuelle fixant les thèmes et le fil conducteur peut débuter bien avant la création du document d'orientation. Des artefacts peuvent également être choisis au début du projet et détermineront le choix du thème de l'exposition. Cependant, le guide *Réaliser une exposition* du Service de soutien aux institutions muséales du Ministère de la Culture et des Communications du Québec préconise de suivre les étapes suivantes : 1) la planification comprenant le choix du sujet, la recherche exploratoire, le public cible, les objectifs, la stratégie de communication et les sources de financement ; 2) La conception comprenant le choix de la thématique préliminaire, l'articulation du contenu et les recherches préliminaires des artefacts, iconographies, etc. ; 3) La scénarisation et la réalisation menant au choix définitif du contenu et sa disposition dans l'espace ; 4) la production et la fabrication ; 5) le montage (Blais et Gagnon, 2007 : 9-10). Ces étapes sont similaires à celles données par Pelletier.

Le professeur en muséologie Yves Bergeron s'intéresse aux distinctions fondamentales entre les musées européens et nord-américains. Il constate ainsi que ces derniers privilégient la mise en récit de l'histoire et de la culture.

On constate notamment que les initiateurs de la nouvelle muséologie ont emprunté la structure de conception des expositions au modèle du scénario de film. Ainsi, un commissaire ou un chargé de projet, c'est-à-dire le réalisateur, structure l'exposition dans l'espace selon un parcours et une série de zones qui s'enchaînent et qui correspondent aux séquences d'un film. Viennent ensuite les œuvres et les objets qui prennent place dans l'exposition, au même titre que les acteurs, comme autant de plans et de scènes du récit narratif d'un film. (Bergeron, 2010, p. 405)

Il relève plusieurs rapprochements possibles entre l'exposition et le film, notamment le rôle du commissaire qui est comparable à celui du réalisateur de cinéma : il détermine le point de vue de l'auteur et les cadrages généraux du récit entre les différentes zones de l'exposition. Comme au cinéma, un scénario est produit (outil pour les designers et scénographes) afin de déterminer l'échelle des plans, le rythme du déplacement des visiteurs, les décors et les éclairages. De plus, « les visiteurs comme les spectateurs d'un film partagent avec d'autres en temps réel l'œuvre que constitue l'exposition » (Bergeron, 2010, p. 405). Enfin, les objets d'exposition agissent à titre de figurants soutenant le récit général comme dans le film.

Bergeron souligne cependant plusieurs différences. Ainsi, « le parcours de l'exposition ne peut être totalement imposé, comme c'est le cas au cinéma. » (Bergeron, 2010, p. 405). Le visiteur peut construire son propre récit en fonction de la sélection qu'il réalise à travers ses arrêts. Il n'existe également pas de distance entre les œuvres présentées et le public, ce qui lui permet de revoir une section du parcours d'un point de vue différent. Enfin, le visiteur contribue de manière active à l'exposition en circulant de salle en salle et en déterminant l'ordre des objets devant lesquels il s'arrête.

Le muséologue Alexandre Delarge réalise une brève comparaison de l'exposition avec le théâtre. Il détermine que ce dernier a servi de référence pour des aspects de l'exposition,

notamment les opérations de conception et le métier de scénographe dont le nom vient directement de cet art de la scène (Delarge, 1992, p. 150).

L'exposition apparaît donc comme un lieu où se raconte une histoire, à l'instar de la littérature, du cinéma ou du théâtre. Il est clair qu'elle s'écarte de la littérature classique (romans principalement) par son approche topologique, en ayant de ce point de vue des affinités avec la Bande Dessinée, qui cherche par le biais du dessin à situer l'histoire dans un espace propre. (Delarge, 1992, p. 152)

Enfin, l'auteur mentionne brièvement un rapprochement possible entre l'exposition et la bande dessinée : les deux médias racontent une histoire dans un espace défini.

Les ressemblances comme les différences sont multiples entre l'exposition et le cinéma. Ils reposent d'abord sur un récit supporté par des figurants (même si leur nature diffère) et comportent une organisation langagière similaire (thématique, stylistique et réception de l'œuvre). Bien que les étapes de production des projets divergent, la création d'un scénario demeure une étape importante pour les deux : il confirme le fil conducteur du projet et les éléments supportant le récit tels que le cadrage, le design et l'ambiance. L'auteur y a également un rôle prépondérant que ce soit le commissaire ou le producteur/réalisateur ; même si dans le cas de l'exposition, il s'agit parfois d'une équipe multidisciplinaire dirigée par une personne. Toutefois, la position du public y est différente : le visiteur d'exposition est beaucoup plus actif et libre, pouvant créer son propre parcours et donc un récit moins linéaire que celui du cinéma. Enfin, l'exposition se rapproche du théâtre notamment pour les opérations de conception et l'importance de la mise en scène créée par le scénographe.

1.1.2. Comparaison de la bande dessinée avec le cinéma et le théâtre

Le professeur en narratologie Philippe Marion réalise une comparaison de l'utilisation du scénario dans la bande dessinée et le cinéma dans le cadre de la médiatique narrative (discipline qui étudie la rencontre d'un projet narratif avec un média donné).

Ainsi, le cinéma comme la bande dessinée ont par essence un je-ne-sais-quoi narratif dès lors qu'ils se définissent par la manière dont ils agencent et font se

succéder les images, par la manière aussi dont ils stimulent la possibilité d'introduire un principe de transformation dans cette succession pour que le potentiel narratif intrinsèque accueille un contenu-récit extrinsèque. (Marion, 1993, p. 78)

Pour le film, une fracture se crée entre le scénario et la réalisation, reposant sur une altérité : la conversion du texte en image graphique. Cette fissure se retrouve également dans la bande dessinée entre le scénario et sa traduction dessinée puisque le travail s'effectue fréquemment en tandem (le scénariste et le dessinateur). Une autre ressemblance est l'utilisation du story-board : indispensable au cinéma, il accompagne également le travail du scénariste dans la bande dessinée.

Les différences entre les deux médias sont toutefois plus nombreuses. Ainsi, le film dépeint une image anonyme, le spectateur ne reconnaissant pas l'auteur dans le produit final ; ce n'est pas le cas de la bande dessinée où les images sont singulières et représentent des empreintes d'un énonciateur-sujet. De plus, à la différence du film, les personnages y sont dessinés dans un rôle par le biais de la monstration graphique. La bande dessinée accède à une cohérence graphique et représente un assemblage imaginaire qui n'a pas à subir l'épreuve de réalité. Alors que le film construit son récit sur le défilement imposé des images, la bande dessinée est une juxtaposition et une mise en chaîne des images-vignettes. Elle utilise l'espace pour faire croire au temps et a impérativement besoin d'un lecteur-spectateur. Le statut de communication du storyboard diffère également : pour le film, il « relève d'un travail provisoire d'anticipation et revêt une fonction de prospective visuelle » ; alors qu'il « propose des messages achevés et livrés sous leur forme médiatique « définitive » » (Marion, 1993, p. 87) dans le cas de la bande dessinée. Enfin, le dessin de bande dessinée est une finalité alors que pour le film, il ne représente qu'un passage.

Le bédéiste Benoît Peeters remarque que les techniques de découpage de la bande dessinée sont généralement assimilées à celles du cinéma. Toutefois, il souligne plusieurs divergences entre les deux techniques. Le cadre au cinéma est une donnée résolument fixe et absolue ; il existe une redondance entre le format imposé et celui de la projection. « Les proportions de l'image sont inscrites dans la réalité matérielle du film » (Peeters, 2002, p. 19). Dans le cas de la bande dessinée, le cadre est un élément variable et élastique. La page

est partagée en plusieurs segments afin de séparer les actions qui se succèdent dans le récit. De plus, les variations de la taille de l'image sont presque infinies. Enfin, il n'existe aucun effet de cache et d'hors-champ dans la bande dessinée, mais un péri-champs (Peeters, 2002, p. 23).

Constitué par les autres cases de la page et même de la double page, cet espace à la fois autre et voisin influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent. (Peeters, 2002, p.23)

Le théoricien de la bande dessinée Thierry Groensteen soulève une différence importante entre la bande dessinée et le cinéma. La première est composée d'images successives déjà présentes, tant celles du début que de la fin ; dans le second, les images se superposent les unes par-dessus les autres.

Au cinéma, le devenir de l'image paraît à chaque instant ouvert, puisqu'il nous est dissimulé ; mais en bande dessinée, l'image n'advient pas sur le mode du surgissement. La suite est déjà accessible, et il peut nous arriver d'appréhender, d'un coup d'œil anticipatif, des événements encore à venir – voir d'aborder un album par la fin, de regarder d'abord son explicit. (Groensteen, 2011, p. 94).

Le professeur en cinématographie Alain Boillat réalise une comparaison entre le cinéma et la bande dessinée pour souligner des rapprochements possibles. Il note que les deux médias donnent lieu à une coprésence du verbe et de l'image, mais que le mode de manifestation du langage verbal diffère (Boillat, 2010, p. 73). Il ajoute que :

Scénaristes et théoriciens du cinéma distinguent trois types d'occurrences vocales : les voix in (associées de façon fusionnelle au locuteur dont on perçoit les mouvements des lèvres), off (locuteur hors champ ou dont le visage est dissimulé) et over (énonciateur situé hors du monde du film, le commentant sans que les personnages ne puissent l'entendre). Cette tripartition est également opératoire dans le cas de la bande dessinée (du moins celle qui comprend du texte), même si la voix y demeure bien sûr virtuelle (Boillat, 2010, p. 75-76).

La chercheuse Eleni Mouratidou analyse le lien établi entre la bande dessinée et la représentation théâtrale - considérées comme deux arts de la représentation - à travers la matérialité et la théâtralité.

Le lien entre BD et théâtre est articulé autour de la notion de mise en spectacle. Cette dernière dépend d'une relation établie entre spectacle et spectateur, autrement dit d'un rapport établi entre un regardant et un regardé. Ce rapport renvoie à la relation existante entre scène (regardé) et salle (regardant). (Mouratidou, 2011, p. 42)

L'auteure souligne dans un premier temps la présence de signes visuels dans les deux médias. La bande dessinée est ainsi dotée de deux niveaux communicationnels, le sémantique et l'esthétique. Elle possède des codes propres à la « structure formelle [du] système de représentation » (les cases, les encadrés, les bulles, l'organisation spatiale de la page, les couvertures) qui déterminent *la scène* (Mouratidou, 2011, p. 43). « Il en résulte que la texture d'une bande dessinée, comme celle d'une scène théâtrale, va imposer un rapport bien précis entre regardant et regardé » (Mouratidou, 2011, p. 45).

Mouratidou aborde ensuite la théâtralité qui est présente dans toute mise en spectacle, imposant ainsi une convention. « Dans le cas de la bande dessinée, la convention est liée à un contrat de lecture d'énoncés scripto-iconiques, de contact physique (le toucher, l'appropriation corporelle de l'œuvre), et de temps » (Mouratidou, 2011, p. 46). Aussi bien la matérialité de la scène théâtrale que celle de la bande dessinée sont réduites à un espace restreint. L'auteure note également que :

Le code plastique d'énoncés linguistiques d'une Bande dessinée peut représenter le système didascalique du théâtre. [...] En revanche, dans le cas de la bande dessinée, le lecteur visualise ce qu'un spectateur de théâtre aurait reçu comme la transformation sémiotique d'un texte didascalique. (Mouratidou, 2011, p. 47)

Les énoncés d'une bande dessinée sont à la fois joués - car leur production est similaire à une mise en scène - et lus à travers la matérialité du média. Les effets de distanciation sont présents à travers le cadre de la scène du théâtre et les encadrés de la bande dessinée qui introduisent une séquentialité. Cette dernière possède d'ailleurs un système séquentiel plaçant le lecteur à une certaine distance par l'usage des cases qui découpent la narration. « Comme si chaque encadré, en plus de délimiter l'action, jouait le rôle d'un espace scénique restreint. » (Mouratidou, 2011, p. 52).

La bande dessinée et le cinéma se rejoignent particulièrement au niveau des techniques de découpage et de l'utilisation d'un scénario écrit qui est converti en images, créant ainsi une fracture. Le verbe et l'image y coexistent, même si les modes d'énonciation diffèrent quelque peu. Le storyboard est également employé dans les deux cas, mais ils n'ont pas la même finalité : alors que pour le film, il s'agit d'une étape intermédiaire, il représente la forme médiatique définitive pour la bande dessinée. Cette dernière offre d'ailleurs un cadre beaucoup plus variable et flexible, au sein duquel les personnages sont dessinés dans un rôle par le biais de la monstration. Empreintes d'un énonciateur-sujet, les images singulières se juxtaposent dans une mise en chaîne imaginaire qui n'a pas à subir l'épreuve de réalité, mais qui nécessite la présence d'un lecteur pour les faire défiler. La bande dessinée se rapproche également du théâtre, considérés comme deux arts de la représentation. Ils évoquent une mise en scène comprenant des signes visuels et délimités dans un espace restreint imposant une distanciation pour le regardant. La finalité des énoncés linguistiques diffère cependant puisqu'ils sont joués et lus pour la bande dessinée alors qu'ils sont uniquement joués dans le cas du théâtre.

L'état de la question a permis de présenter les recherches réalisées sur la comparaison de l'exposition et la bande dessinée avec le cinéma et le théâtre ; il souligne par conséquent des rapprochements entre les deux premiers médias. Le scénario y est un élément incontournable qui permet de définir textuellement le fil conducteur du récit ainsi que son découpage et son organisation, dont la transposition en visuel provoque une fracture. Le texte et le visuel coexistent d'ailleurs au sein de la forme finale de l'exposition et la bande dessinée. Elles sont considérées comme des mises en scène circonscrites dans un espace au sein duquel évoluent des figurants (artéfacts ou personnages). L'auteur, qui peut être multiple, a une place prépondérante dans les deux cas puisqu'il définit les différents points de vue et les cadrages généraux du récit. Le contenu dans les deux médias est déjà présent dès le début du récit, mais il requiert la présence d'un visiteur pour l'exposition et un lecteur pour la bande dessinée afin de le faire avancer. Ils n'ont cependant pas la même position : le premier, beaucoup plus libre, peut créer son propre

récit à partir du contenu présent ; le second doit suivre une lecture linéaire des différentes vignettes. Le cadre de la bande dessinée est pour sa part très flexible et variable puisqu'il s'adapte au personnage qui est dessiné dans l'action ; celui de l'exposition, fixe, est défini selon plusieurs contraintes, dont l'espace.

Des premiers éléments de réponse à la question de recherche ont été dégagés dans cette partie. Cependant, ils s'intéressent uniquement à l'aspect médiatique et ne font aucune mention du récit historique. Il est donc important de réaliser une comparaison sur plusieurs niveaux afin d'aborder toutes les caractéristiques des deux cas sélectionnés. Trois sont ainsi proposés : le média, le récit historique et les thèmes communs abordés.

1.2. Précision des questions et des objectifs

Ce mémoire s'intéresse aux rapprochements possibles entre l'exposition et la bande dessinée en se focalisant sur le récit historique de l'expédition Franklin. Les précédents questionnements ont permis de définir la question principale de la recherche : en quoi le récit historique de l'exposition PDLG présentée au MCH se rapproche-t-il de celui de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson ? Et en quoi sont-ils différents ? L'objectif principal est de connaître les similitudes ainsi que les différences du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur le thème de l'expédition Franklin.

Afin d'y répondre, une première question concernant le niveau médiatique peut être posée : quelles caractéristiques médiatiques retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? L'objectif est d'étudier l'application des points soulevés dans l'état de la question afin de confirmer les ressemblances et les différences identifiées.

Par la suite est abordé le niveau de comparaison relatif au récit historique : quels rapprochements existent-ils entre le récit historique présenté dans l'exposition PDLG et celui de la bande dessinée ONRÀFI ? Et en quoi diffèrent-ils ? L'objectif est de souligner les

éléments convergents et divergents au sein du récit historique présenté dans les cas sélectionnés.

Le dernier point s'intéresse aux thèmes communs relatifs à l'expédition Franklin : quels grands thèmes retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? Sont-ils traités de la même façon ? L'objectif est d'identifier les thèmes communs aux deux cas de la recherche afin de montrer les ressemblances et différences de traitement.

Les questions et les objectifs de recherche ayant été précisés, le prochain chapitre aborde le cadre théorique consacré principalement au récit. Toutefois, comme il s'agit d'un concept généralement littéraire, l'image narrative est également mentionnée afin d'apporter des éléments sur la narration graphique.

2. LE RECIT : DEFINITION, PARTICULARITES ET CONFIGURATION

Le récit est un mode de communication propre à l'humain qui prend des formes multiples à travers divers médias. Le sémiologue Roland Barthes note que :

[Le récit] est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité. (Barthes, 1966, p. 1).

De nombreux auteurs se sont intéressés à l'étude du récit afin de comprendre ses caractéristiques. Le folkloriste russe Vladimir Propp publie en 1928 le livre *Morphologie du conte* dans lequel il réalise une analyse structurale des contes russes afin de dégager une structure de base. Son travail est repris par d'autres chercheurs tels que le sémioticien Algirdas Julien Greimas pour l'analyse des mythes ; le sémiologue Claude Brémont pour l'étude des contes ; pour l'approche littéraire de Roland Barthes, du sémiologue Tzvetan Todorov et du théoricien en littérature Gérard Genette, l'un des fondateurs de la narratologie² (Adam, 1999, p. 8). En 1966, Greimas publie *la Sémantique structurale* qui a donné naissance au courant de la sémiotique narrative. Dans la même année est paru le numéro 8 de la revue *Communications* de l'École pratique des Hautes Études (aujourd'hui EHESS) - rassemblant des articles de Barthes, Brémont, Genette, Greimas et Todorov - qui « marqua l'avènement d'une narratologie d'inspiration structuraliste » (Adam, 1999, p. 8).

² La narratologie est la discipline sémiotique ayant pour objet l'étude scientifique des structures du récit (CNRTL).

L'ouvrage de Gérard Genette *Figures III* constitue la base de la réflexion du cadre théorique sur le récit. Il est complété par les articles d'auteurs de sémiotique du récit et de narratologie incluant Nicole Everaert-Desmedt, Jean-Michel Adam, Claude Brémond et Vincent Jouve. Toutefois, seuls quelques éléments de ces domaines sont retenus, notamment ce qui concerne le récit historique, le récit dans les médias de l'exposition et la bande dessinée et le récit en images. Le chapitre débute par des définitions précisant les notions de récit et d'image narrative puis s'intéresse aux particularités du récit historique telles que la présence de fiction et les types de narration historique. La configuration du récit détaille par la suite la structure, l'ordre, la durée et la fréquence pouvant influencer la narration. La dernière partie s'attarde sur la position du narrateur en définissant le mode narratif ainsi que la voix narrative.

2.1. Définitions

2.1.1. Le récit

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit le récit tant comme l'action de rapporter que le propos rapportant des événements. Depuis le début de son étude, les sémiologues et les narratologues ont tenté de donner une définition reflétant la diversité du récit. La professeure de sémiotique Nicole Everaert-Desmedt le définit comme la représentation d'un événement et précise que 1) un événement est une transformation et 2) une représentation signifie qu'elle est rapportée par quelqu'un (2000, p. 13). Cette transformation, aussi appelée intrigue, se présente comme le passage d'un état à un autre et « suppose un élément qui l'enclenche (la provocation), une dynamique qui l'effectue (l'action) et un épisode qui clôt le processus (la sanction) » (Jouve, 2006, p. 154). De plus, selon le professeur en linguistique Jean-Michel Adam, « toute représentation est déjà une interprétation : un narrateur-témoin complète toujours sa perception fragmentaire d'un événement » (1999, p. 10). Le positionnement du narrateur a ainsi un impact important sur le récit présenté.

Pour qu'il y ait récit, il est nécessaire d'avoir la représentation d'un évènement. Adam ajoute que « pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire » (1999, p. 11). Une histoire est considérée comme la succession chronologique et causale des évènements racontés alors qu'un récit est l'ordre textuel dans lequel les évènements apparaissent (Adam, 1999, p. 15). Le professeur de littérature Vincent Jouve fait également la distinction entre le récit (matériau verbal qui s'offre à la lecture), la narration (acte narratif producteur) et l'histoire (ce qui est raconté) (2006, p. 153). Il ajoute qu'une narration classique repose généralement sur un récit chronologique qui suit le déroulement ordonné des différents évènements (Jouve, 2006, p. 154). La temporalité représente ainsi un élément fondamental du récit puisqu'elle lui permet de former un tout cohérent.

Gérard Genette désigne le récit comme « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit. » (1966, p. 152). Il peut donc relater des évènements qui se sont déroulés (récit historique) ou qui n'ont jamais existé (récit de fiction). Genette s'intéresse particulièrement au langage écrit, mais fait omission des autres moyens de narration. Pour Barthes, « le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances » (1966, p. 1).

Selon les professeurs de littérature Samuel Archibald et Bertrand Gervais :

Pour qu'un récit soit récit, il faut au moins qu'un individu se le raconte à lui-même ; pour qu'un récit soit récit, il faut qu'une représentation d'actions soit fixée sur un support quelconque (fût-il mental) et que quelqu'un soit capable d'appréhender et de comprendre les actions représentées. (Archibald et Gervais, 2006, p. 30).

Ils considèrent que le récit nécessite la compréhension des évènements qui le constitue, ce qui permet de les joindre et ainsi former un tout cohérent. De plus, ils notent que le récit nécessite un récepteur, même s'il s'agit également du narrateur.

Claude Brémond offre une définition beaucoup plus complète du récit :

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit, mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. (Brémond, 1966, p. 62)

L'auteur détermine que le récit ne peut exister sans action, c'est leur succession qui permet de le faire avancer ; autrement, il s'agit uniquement de description. Toutefois, Genette précise qu'un récit mêle en proportions variables des représentations d'actions et d'évènements (la narration) et des représentations d'objets ou de personnages (la description) (1966, p. 156). Ainsi, le récit nécessite une succession d'actions pour être considéré comme tel, mais qu'elles peuvent être entrecoupées de description.

À la lumière de tous ces auteurs, il est possible de donner une définition plus précise du récit pour ce mémoire. Il s'agit de la représentation par un narrateur d'un ou de plusieurs évènements (ou intrigues) réels ou fictifs (Genette), qui sont organisés selon une temporalité pouvant différer de la chronologie de l'histoire racontée (Adam). Il prend la forme d'une succession de propositions d'action (Adam) reconstituées à travers l'écrit, l'oral ou l'image ; il peut également contenir de la description (Genette) ; et il nécessite la compréhension du récepteur du récit (Archibald et Gervais). Le récit comporte ainsi quatre composantes pour qu'il soit considéré comme tel : une histoire racontée ; une temporalité ; un narrateur ; et un récepteur. En langage muséographique, le récit implique « la présence de concepteurs qui racontent une exposition à un ou plusieurs visiteurs » (Sunier, 1997, p. 202). L'exposition présente une succession d'évènements réels ou fictifs à travers des textes et du visuel, selon un fil conducteur pouvant être chronologique. Dans le cas de la bande dessinée, le scénariste et le dessinateur (lorsqu'il ne s'agit pas de la

même personne) racontent une histoire par des images au lecteur. Les cases montrent une succession d'actions réelles ou fictives organisées selon une chronologie.

2.1.2. L'image narrative

Dans un texte, le récit est véhiculé par la narration, mais ce n'est pas le cas pour une image.

Il s'agirait d'y distinguer les modalités de l'énonciation narrative selon qu'elle opère par narration ou monstration. Si la narration nous dit (ou nous fait dire par personnage interposé) ce qu'il advient de certains, dans la monstration, ce sont les personnages aux prises avec les péripéties qui assument le projet narratif. La monstration se poserait ainsi en équivalent du récit scénique : le « récit communiqué par le truchement d'une prestation de personnages en acte ». (Sohet, 2007, p. 56)

La monstration est ainsi le moyen d'énonciation du récit au sein d'une image. Le théoricien du cinéma André Gaudreault détermine qu'elle est « le mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent, plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent » (1999, p. 87).

Pour le bédéiste Harry Morgan, « une image isolée est narrative si elle contient des liens de causalité et de consécution » et « dont l'avant ou l'après (la cause ou l'effet) se déduisent de la scène qu'on voit » (2003, p. 41). Il conclut qu'« il faut donc admettre dans la littérature dessinée des récits en une seule image et des récits en images multiples » (Morgan, 2003, p. 41). De fait, un récit peut exister au sein d'une image, qu'elle soit isolée ou en séquence, par le biais de la monstration.

Le spécialiste en iconographie François Garnier note que :

L'image narrative est constituée par un ensemble d'éléments et de relations qui présentent un fait ou racontent une histoire. Elle se lit comme le compte-rendu d'un fait, comme un récit. (Garnier, 1982, p. 40)

Pour la professeure Wendy Steiner, c'est principalement la répétition du sujet qui informe de la présence d'un récit visuel. Par exemple, si un personnage apparaît plusieurs fois dans un tableau, il est possible d'en déduire qu'il est représenté à des moments distincts.

(Steiner, 2004, p. 154). Ainsi, une image est narrative si elle contient des éléments et des relations pouvant établir une histoire et comprenant un sujet qui se répète.

Le professeur en communication sociale et publique Philippe Sohet relève quatre niveaux d'exigence pour amorcer un processus narratif dans une image :

- 1) Un niveau de figuration qui exige l'organisation d'éléments plastiques (traits, taches) dans une visée de représentation analogique d'éléments anthropomorphiques ou animés ;
- 2) Un niveau de *corelation*. Les éléments figurés mis en présence ne doivent pas être le résultat d'une simple juxtaposition dans l'espace. Des liens entre les divers éléments doivent être établis. Étymologiquement, il s'agit bien d'un art de la composition, la création d'une (mise en) scène ;
- 3) Un niveau de consécution. Si la *corelation* repose en quelque sorte sur une maîtrise de la spatialité, c'est de la temporalité que procède la consécution. Il ne s'agit pas tant d'exprimer plusieurs actions que d'en signifier la consécution : non plus une action et une autre, mais bien une action PUIS l'autre ;
- 4) Un niveau d'intrication. L'articulation spatiale et temporelle de la figuration doit pouvoir construire une véritable mise en intrigue d'actions multiples (dépassant la simple évocation d'un script prévisible) (Sohet, 2007, p. 78).

Sohet aborde plusieurs points importants : 1) une image narrative contient un agent de l'action sous la forme d'un personnage ; 2) il doit exister une articulation spatiale (mise en scène) et temporelle (succession logique d'actions) dans l'image ; 3) l'addition de ces précédents éléments crée une mise en intrigue. Une image est donc narrative si elle possède un personnage évoluant au sein d'une mise en scène et dont l'action s'inscrit dans une continuité formant une mise en intrigue.

Le bédéiste Thierry Groensteen souligne également plusieurs lois du dessin narratif.

- 1) L'anthropocentrisme : Le dessin narratif privilégie le personnage, agent de l'action, et fait successivement accéder chaque personnage au rang de protagoniste. Le format de la vignette est d'ailleurs influencé par le corps du personnage représenté dans le cadre ;
- 2) La simplification synecdochique : le dessin narratif évacue ce qui n'est pas nécessaire à l'intelligibilité de la situation représentée ;

- 3) La typification : Le personnage du dessin narratif est simplifié en quelques traits pertinents, ce qui assure sa caractérisation et son identification immédiate ;
- 4) L'expressivité : Pour permettre la compréhension de la situation par le lecteur, la gestuelle et les expressions physiologiques du personnage doivent être les plus expressives possible, notamment par le recours aux idéogrammes et aux signes conventionnels ;
- 5) La convergence rhétorique : Le dessin narratif utilise les différents paramètres de l'image (cadre, dynamique de la composition, mise en couleur, etc.) de manière à ce qu'ils se renforcent mutuellement et concourent à la production d'un effet unique (Groensteen, 1999, p. 190-191).

Groensteen relève d'autres éléments de l'image narrative en se focalisant particulièrement sur la bande dessinée. Comme pour Sohet, il détermine qu'elle privilégie l'agent de l'action (ou personnage) qui devient le protagoniste. Toutefois, il souligne que le dessin narratif vise la simplification de sa composition ainsi que celle du protagoniste dont les expressions doivent être accentuées afin de faciliter la compréhension du lecteur. Enfin, il note que les différents paramètres de l'image participent à l'établissement de l'image narrative.

Les propositions des précédents auteurs permettent de préciser la définition de l'image narrative dans cette recherche. Il s'agit d'une image isolée ou en séquence (Morgan) qui présente un récit par le biais de la monstration (Sohet). L'image se construit comme une scène possédant une articulation tant spatiale que temporelle afin de construire une mise en intrigue (Sohet). Le personnage y a une place prépondérante puisqu'il est l'agent de l'action, influençant même le format de la case dans la bande dessinée (Groensteen). Il est simplifié pour sa caractérisation et il doit être expressif voir exagéré afin de permettre une bonne lecture de la scène illustrée (Groensteen). Cette définition rejoint particulièrement la bande dessinée qui oscille entre le tableau (un arrêt sur image représentatif de l'action) et le récit (une succession d'actions). L'image narrative est également présente au sein de l'exposition puisque celle-ci forme une mise en scène

véhiculant un récit par la monstration. Cependant, elle est variable d'une exposition à l'autre : certaines privilégient la transmission du récit par les textes, alors que d'autres, comme les *period rooms*, favorisent le visuel.

Cette première partie du chapitre a fourni une définition au récit et à l'image narrative qui permettent l'application aux cas de la recherche. Une exposition est un agencement d'objets (artéfacts, œuvres, répliques) et de textes qui se construit généralement autour d'un thème. Le récit s'y fait donc principalement par la narration à travers les textes, même si la monstration peut exister, notamment par le biais des tableaux, des vidéos, des projections et des interactifs. Dans le cas de la bande dessinée, les images sont prépondérantes et souvent accompagnées de textes prenant la forme de phylactères et de récitatifs. Le récit est donc principalement transmis par la monstration à travers les images, mais également par la narration via les textes. Les deux médias utilisent ainsi les deux modalités d'énonciation, même si la principale diffère.

2.2. Les particularités du récit historique

Comme précédemment mentionné, le récit peut relater des événements qui se sont déroulés (récit historique) ou qui n'ont jamais existé (récit de fiction). Dans sa trilogie *Temps et récit*, le philosophe Paul Ricoeur fait également la distinction entre les deux types de discours narratifs qui sont le récit de fiction et l'historiographie³ (Loriga, 2013, p. 38). Le récit historique vise ainsi à retranscrire des événements historiques à travers la narration et/ou la monstration. Il possède certaines particularités, dont la présence de la fiction et de plusieurs types de narration historique.

³ Activité de celui qui écrit l'histoire de son temps ou des époques antérieures (CNRTL)

2.2.1. La présence de la fiction

L'écriture de l'histoire a pour fonction de restituer une réalité passée ; la question de vérité y est donc fondamentale (Loriga, 2013, p. 38). Toutefois, l'histoire en elle-même est problématique :

Discipline bizarre, anormale, l'histoire pousse l'extravagance jusqu'à adopter la forme narrative comme forme discursive. Elle mime des actions comme le font les mythes, les contes ou les romans. Elle configure le passé comme une véritable intrigue et, par ce moyen, elle ne fait pas que convaincre : elle charme, captive, séduit comme le font les mythes, les contes et les romans. La configuration du passé comme intrigue, comme aventure, rapproche l'histoire de la littérature à un point tel que, parfois, les limites entre l'histoire et la fiction deviennent indiscernables. (Migueluez, 1987, p. 426)

L'histoire tente de raccorder des événements historiques en un récit continu à l'instar des romans. Cependant, l'historien Krzysztof Pomian note que :

Car, tel qu'il donne prise à la connaissance par l'intermédiaire des vestiges qui le représentent parmi nous, le passé est toujours fragmentaire, lacunaire et décontextualisé. Fragmentaire, parce qu'il nous arrive en morceaux. Lacunaire, parce que ceux-ci, même réunis, ne permettent jamais à eux seuls de reconstituer la totalité dont ils faisaient partie. Décontextualisé, parce qu'ils se trouvent dans un environnement différent de celui qui fut le leur à l'origine. (Pomian, 1989, p. 16)

L'historien regroupe ainsi des événements en une chronologie fondamentalement incomplète qui ne reflétera jamais entièrement la réalité dans laquelle ils se sont déroulés.

Tout ouvrage historique confère à son sujet une certaine individualité : il lui assigne un début et une fin, il trace autour de lui une frontière, il élimine tout ce qui ne s'y rapporte pas. Entre le début et la fin, il ménage des transitions et crée donc un semblant de continuité dans une matière qui est toujours irrémédiablement lacunaire (Pomian, 1989, p. 20).

Lorsque l'histoire est inscrite sur un support défini, elle se voit restreinte par les limites de ce dernier, comblant les lacunes par des éléments fictionnels. Le récit historique, dans l'effort de raccorder les différents événements pour former un tout cohérent à travers un support médiatique défini, possédera donc toujours une part de fiction.

L'importance de la fiction au sein d'un récit historique varie cependant d'un média à l'autre. Le musée restitue des faits réels à travers des objets servant de témoins/preuves accompagnés d'informations vérifiables ; il cherche ainsi à écarter la fiction de son discours. Toutefois, une exposition possède plusieurs contraintes, notamment d'espace et de durée, menant à un choix des éléments pertinents pour le récit présenté. La médiation étant au cœur des fonctions muséales, tout est également fait pour faciliter la transmission du contenu au public comme par la vulgarisation du savoir et la construction d'un récit. L'information transmise est ainsi simplifiée et organisée selon un fil conducteur logique, ne reflétant que partiellement la réalité. Le professeur d'histoire Éric Triquet note que :

Dans la production du récit de fiction scientifique telle que nous l'avons mise en œuvre, le travail sur les connaissances scientifiques se fait, on l'a vu, en parallèle à la construction de l'intrigue, dans un jeu de relations au niveau duquel cette dernière justifie le recours à des éléments scientifiques, lesquels, en retour, lui apportent une certaine forme de vraisemblance. (Triquet, 2007, p. 128)

Même si l'auteur s'intéresse particulièrement à l'élaboration d'un récit fictionnel dans une exposition scientifique, sa remarque peut également être appliquée à l'exposition historique. La trame narrative est l'élément central à partir duquel se construit le reste de l'exposition historique, menant même au choix des artefacts. Un dialogue se crée ainsi entre le récit (arrangement d'évènements singuliers selon un fil) et les objets témoins qui servent à valider les propos communiqués. La muséologue Sandra Sunier note également que :

La plupart des expositions à tendance discursive forte jouent sur deux univers référentiels majeurs dont la marque des frontières reste intentionnellement ambiguë : d'une part, l'univers de fiction découlant de la mise en scène ; de l'autre, l'ancrage dans notre système de référence habituel, appelé aussi, en opposition à ce qui vient d'être énoncé, le monde « réel » et auquel se rattachent la plupart des objets bi-tri-dimensionnels présents dans l'espace muséal. (Sunier, 1997, p. 197)

Le récit historique dans l'exposition possède ainsi une part de fiction par l'organisation d'une sélection d'évènements singuliers simplifiés selon un fil conducteur, appuyé par la présence d'artefacts servant de témoins, au sein d'une mise en scène physiquement circonscrite.

Dans le cas de la bande dessinée, le récit historique est représenté à travers une séquence de dessins formant une histoire linéaire. Même si les personnages sont historiques, les paroles et les actions ne le sont pas forcément, menant à une plus grande présence de la fiction. Des choix sont également réalisés afin de prendre en compte les contraintes du média tels que le nombre de pages et les dimensions des planches qui influencent la taille et le nombre de cases.

La fiction au sein du récit historique de l'exposition est beaucoup moins visible que dans le cas de la bande dessinée, qui n'a pas nécessairement la volonté de représenter la véracité des événements. Les artefacts servent de preuves aux événements abordés selon une organisation fondamentalement lacunaire par la simplification ou l'omission de certains aspects. La fiction fait ainsi partie du récit historique des deux médias, mais selon une présence différente et des proportions variables.

2.2.2. Les différents types de narrations historiques

Pomian divise les narrations historiques, « qui prétendent rendre compte d'une réalité passée » (1989, p. 5) en trois catégories. La première concerne les autobiographies et les mémoires, « relations de ce qui est arrivé à leurs auteurs, de ce qu'ils ont ressenti, vécu, lu, ou entendu » (Pomian, 1989, p. 5). Le narrateur, qui a vécu les événements, les restitue selon une chronologie relativement moins lacunaire. La seconde catégorie rassemble les narrations par un auteur externe d'événements passés tels que les biographies d'individus, les récits de moments singuliers, les monographies des formes, les analyses des relations entre les groupes et les ouvrages de synthèse. Comme le narrateur n'a pas vécu ces événements, la narration historique repose sur des marques d'historicité retrouvées dans des références telles que des archives. Ce type de narration historique est de fait plus lacunaire puisque le narrateur n'aura jamais tous les éléments nécessaires pour restituer fidèlement l'histoire.

La bande dessinée reprend ces deux premiers cas, tandis que l'exposition temporaire est plus spécifique à la troisième catégorie donnée par Pomian :

La narration consiste ici en l'organisation d'un parcours au long duquel parlent à la fois des objets et des textes : des commentaires, désignations et explications, dont sont assortis les objets. Les textes orientent le regard du spectateur vers les caractères des objets exposés qu'il doit retenir comme pertinents. Et ils apportent par ailleurs une foule de renseignements que les objets à eux seuls ne sauraient donner : sur les lieux où ils furent trouvés, leur datation, l'origine de leurs matériaux, les techniques utilisées pour les fabriquer, leur appartenance à tel ou tel groupe, à tel ou tel individu, et sur d'autres caractères qui, bien qu'invisibles, n'en doivent pas moins être pris en compte pour que le sens conféré à chaque objet ne soit pas arbitraire. (Pomian, 1989, p. 5).

Dans ce type de narration historique, le texte « n'est pas autonome par rapport à l'objet dont il fournit un commentaire » (Pomian, 1989, p. 5). Le texte et l'objet, complémentaires et indissociables, doivent être présentés simultanément.

Cette partie du chapitre a permis de souligner la présence de fiction plus ou moins importante dans le récit historique des deux médias. La bande dessinée reprend les types de narrations historiques communs (autobiographique ou relatant un événement externe à l'auteur), mais ne cherche pas nécessairement à reconstituer un récit entièrement véridique. Au contraire, l'exposition utilise des preuves afin de valider le contenu présenté, même s'il est simplifié et ainsi lacunaire. De fait, objets et textes sont indissociables, faisant de l'exposition un type de narration historique à part entière.

2.3. La configuration du récit

Dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, Jean-Michel Adam propose une théorie des séquences considérant « qu'il existe, entre la phrase et le texte, un niveau intermédiaire de structuration, celui des périodes et des macro-propositions » (2002, p. 525). Il définit plusieurs types de séquences qui entrent dans la composition des textes : la séquence narrative (le récit) ; la séquence explicative (l'explication) ; la séquence argumentative (l'argumentation) ; la séquence descriptive (la description) ; la séquence

dialogale (le dialogue). Ces différents types de séquences (ou propositions) se retrouvent également dans l'exposition et la bande dessinée.

L'exposition peut être appréhendée selon divers types de regroupement de propositions : on peut avoir affaire à une exposition qui privilégie l'aspect narratif dans son discours, auquel cas c'est l'histoire de quelqu'un ou quelque chose qui est relatée. On peut aussi être confronté à une exposition qui décide de présenter un sujet d'un point de vue prioritairement argumentatif ou qui choisit le mode explicatif pour s'exprimer. La majorité des expositions a cependant tendance à recourir au discours descriptif : description d'un milieu, de personnages, d'un climat, etc. au point de négliger l'aspect analytique et la prise de position (Sunier, 1997, p. 200).

L'exposition peut ainsi privilégier un type de séquence tout au long de son parcours, mais également en comporter d'autres de façon ponctuelle : « une exposition qui se donne à lire en priorité comme un récit comporte aussi des éléments descriptifs, argumentatifs, voire explicatifs » (Sunier, 1997, p. 201). Les séquences descriptives, servant notamment à développer des thématiques et construire l'univers de l'exposition, jouent le rôle de support face à la structure narrative (Sunier, 1997, p. 206). De son côté, la bande dessinée privilégie la séquence narrative, tout en incluant des séquences dialogales, descriptives et/ou explicatives. Ce mémoire s'intéressant au récit historique, la réflexion se concentre sur la séquence narrative (le récit).

2.3.1. La structure du récit

Dans son ouvrage *Sémiotique du récit*, Nicole Everaert-Desmedt considère que « le récit se base sur une transformation générale qui apparaît si l'on compare la situation finale et la situation initiale. » (2000, p. 21). Il existe ainsi une transformation t faisant changer une situation initiale S en une situation finale S' . Le récit peut prendre la forme du schéma suivant :

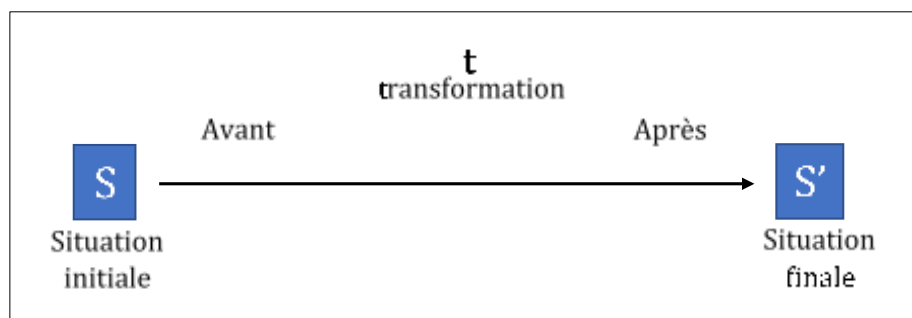


Figure 4 : Schéma d'un récit (Everaert-Desmedt, 2000, p. 17)

Comme précédemment mentionné, Jean-Michel Adam propose une théorie des séquences incluant la séquence narrative (le récit) qui est privilégiée au sein de l'exposition narrative et de la bande dessinée. Il détermine que la séquence narrative prototype comporte cinq macropropositions de base (Pn) : la situation initiale du récit (Pn1) ; le nœud (Pn2) ; l'action ou évaluation (Pn3) ; la dénouement (Pn4) ; et la situation finale (Pn5).

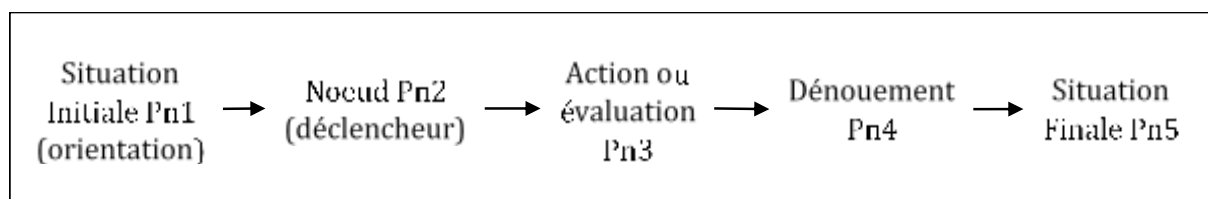


Figure 5 : Schéma d'une séquence narrative ou récit (Adam, 2002, p. 526)

La transformation t du modèle de Nicole Everaert-Desmedt est à présent déclinée en trois macropropositions : le nœud, l'action ou évaluation et le dénouement.

Dans son article *Les métamorphoses de la lecture narrative*, Vincent Jouve reprend le modèle de Paul Larivaille, ou schéma quinaire, pour la structure canonique de l'histoire : 1) Avant -État initial - Équilibre ; 2) Provocation - Détonateur - Déclencheur ; 3) Action ; 4) Sanction - Conséquence ; 5) Après - État final - Équilibre (2006, p. 153). Il précise que :

Toute intrigue se présente comme le passage d'un état à un autre. En tant que transformation, elle suppose un élément qui l'enclenche (la provocation), une dynamique qui l'effectue (l'action) et un épisode qui clôt le processus (la sanction). (Jouve, 2006, p. 154)

Ce modèle en cinq propositions est similaire à celui d'Adam. Pour ce mémoire, une structure générale du récit en 5 propositions est retenue, comme illustrée à la figure 2, débutant par une situation initiale équilibrée, perturbée par un nœud ou déclencheur, qui se poursuit par une action en réponse, puis un dénouement ou sanction et enfin un retour à un état final équilibré.

Sunier détermine que la trame narrative d'une exposition est représentée par une division tripartite du discours. La « séquence d'ouverture » fait office de résumé de l'exposition en abordant la situation, les personnages et la manière dont l'intrigue se noue. Les « séquences intermédiaires » développent ensuite l'intrigue du récit pour terminer sur la « séquence de clôture » qui dévoile la conclusion, constituant ainsi le pôle d'attraction de l'exposition narrative (Sunier, 1997, p. 202-203). « Le visiteur-lecteur est comme poussé en avant par les étapes successives du discours narratif et il complète cette impulsion par une attente : il anticipe et dirige inconsciemment son attention en direction du dénouement. » (Sunier, 1997, p. 204). Elle ajoute que :

Cette tripartition du discours narratif – devenant plutôt une partition quinaire si l'on décide de définir la suite narrative comme suit : une situation initiale ou orientation (1), suivie d'une complication (2), puis de réactions ou évaluation(s)(3) qui débouchent sur une résolution (4), conduisant à la situation finale ou conclusion (5) de l'histoire – entraîne une tripartition de l'espace. Les décorateurs ou les concepteurs, tout dépend de la fonction qu'on leur assigne, sont en effet obligés de diviser au minimum en cinq périodes le temps de parcours de l'exposition s'ils veulent constituer un récit au sens canonique du terme (Sunier, 1997, p. 203).

L'exposition narrative reprend donc la structure générale du récit en 5 propositions qui détermine son découpage dans le temps et l'espace.

2.3.2. L'ordre

Comme précédemment mentionné, le récit et l'histoire comportent une différence fondamentale. L'histoire est chronologique ; elle est donc constituée d'une suite temporellement ordonnée d'événements. Le récit la relate selon une position temporelle pouvant différer : il peut être ultérieur (position classique du récit au passé) ; antérieur

(récit prédictif, généralement au futur) ; simultané (récit au présent contemporain de l'action) ; et intercalé (entre les moments de l'action) (Genette, 1972, p. 229). L'ordre des évènements du récit peut également différer de celui de l'histoire :

Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. (Genette, 1972, p. 78-79)

Il existe donc une différence entre l'ordre chronologique de l'histoire racontée et l'ordre dans lequel les évènements sont rapportés à travers le récit. Ces discordances entre les deux ordres temporels sont appelées anachronies, elles peuvent tant se porter dans le passé que dans le futur. Genette définit le « récit premier » comme le niveau temporel de l'histoire à partir duquel une anachronie se définit comme telle (1972, p. 90). Deux types d'anachronies peuvent être rencontrées : l'analepse, qui est l'évocation après coup d'un évènement antérieur ; et la prolepse, qui est l'évocation d'avance d'un évènement ultérieur. Dans ces deux cas, l'histoire s'arrête afin d'évoquer un autre évènement temporellement antérieur ou ultérieur à la position où elle s'est arrêtée. Dans la bande dessinée, ces anachronies peuvent se manifester sous la forme de flash-backs ou de prémonitions.

Dans l'exposition, les anachronies peuvent également exister bien que l'ordre chronologique soit privilégié pour une meilleure compréhension du visiteur. Sunier relève une autre dualité d'ordre :

En résumé, l'activité narrative, à laquelle se voue l'exposition, peut se définir par la combinaison entre un ordre chronologique et un ordre configurationnel : suivre le parcours d'une exposition racontant une histoire (ordre chronologique), c'est en même temps embrasser les divers événements présentés en une totalité empreinte de significations (ordre configurationnel) (Sunier, 1997, p. 205).

L'ordre configurationnel vient ainsi se superposer à l'ordre chronologique afin de donner à l'exposition une cohérence relative à sa thématique générale.

2.3.3. La durée

L'ordre dans lequel les évènements sont racontés a une influence sur la durée du récit ; l'anachronie crée une pause dans la temporalité afin d'évoquer un évènement antérieur ou postérieur au point où l'histoire s'est arrêtée. Un autre élément agit également sur le récit :

La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années et une longueur : celle du texte, mesuré en ligne et en pages (Genette, 1972, p. 123).

La vitesse du récit est relative à la temporalité de l'histoire comparée à la longueur du récit, racontée à travers son support médiatique, ici le texte. Les caractéristiques du média utilisé influencent ainsi la vitesse du récit, tout comme les effets de rythme, ou anisochronies. Un récit isochronique est défini comme « un récit à vitesse égale, sans accélération ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur du récit reste constant » (Genette, 1972, p. 123).

Le rythme d'un récit est extrêmement variable, il dépend du nombre plus ou moins grand de détails injectés, de l'étendue des séquences descriptives et des interventions de commentaire du narrateur. À l'inverse, un résumé ou une ellipse peuvent accélérer la succession événementielle (Adam, 1999, p. 33)

Genette nomme ces éléments les quatre mouvements narratifs : la pause descriptive ; la scène ; le sommaire ; et l'ellipse. La pause descriptive représente un arrêt du récit, et donc du temps, qui permet la description d'un instant donné. La scène est le plus souvent constituée de dialogues, elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre le récit et l'histoire. Le sommaire ou récit sommaire vise à résumer une grande temporalité de l'histoire en peu de longueur de récit. Enfin, l'ellipse est l'omission de certaines temporalités. Ces quatre mouvements narratifs peuvent être résumés selon les équations suivantes. TH désigne le temps d'histoire et TR le temps conventionnel de récit (Genette, 1972, p. 129).

- Pause descriptive : $TR=n$, $TH=0$ donc $TR \infty > TH$;
- Scène : $TR=TH$;

- Sommaire : $TR < TH$;
- Ellipse : $TR = 0$, $TH = n$ donc $TR < \infty TH$.

Comme mentionné, le support médiatique utilisé peut avoir une influence particulière sur le rythme du récit. De fait, une succession de mots (texte) ou d'images fixes (bande dessinée) ne créent pas la même vitesse.

Ainsi, par rapport au cinéma, la temporalité de la bande dessinée apparaît beaucoup plus dépendante de l'acte de lecture, ce qui, sur ce plan, la rapproche plutôt de la littérature. Dans ce média livresque et visuel, le rythme du récit dépend à la fois du texte, de la décomposition de l'action en une succession de cases (qui n'est pas étrangère à l'art du montage) et de l'étalement des images dans l'espace du livre. On sait que plus une bande dessinée est « bavarde », plus la lecture en est ralentie. Thierry Groensteen souligne par ailleurs que le rythme du récit ne dépend pas seulement de la durée de l'ellipse entre chaque case, mais aussi de la distance entre les cases, dont l'espacement diffère quand on se situe à l'échelle du strip, de la page ou du livre. Le sommaire est un effet qui peut donc être actualisé en bande dessinée en s'appuyant sur de nombreux moyens formels, allant du simple récitatif qui accompagne une ou plusieurs images faisant office de synthèse des événements à une expansion des ellipses entre les cases associées à des indices textuels ou visuels permettant d'évaluer la durée des écarts, en passant par des effets de mise en page qui soulignent les variations de rythme à travers des oppositions visuelles. (Baroni, 2017, p. 163-164)

Dans le cas de l'exposition, le rythme du récit est également très variable.

Vu qu'un narrateur a le choix de résumer un mot ou de détailler une série d'événements, le rythme d'un récit, et par conséquent d'une exposition narrative, est extrêmement variable : il dépend de la quantité de détails introduits et par là même du nombre d'objets exposés, de l'importance des « séquences » descriptives, soit de l'importance du décor présenté dans les divers secteurs de l'exposition et des interventions de commentaires des divers locuteurs, soit de l'importance de la présence de l'écrit dans l'exposition. (Sunier, 1997, p. 206).

Le rythme du récit dépend donc principalement de la quantité d'information communiquée, combinée aux spécificités du média et à l'incorporation de différents mouvements narratifs. Il repose principalement sur le volume de texte associé au découpage et à la mise en page de chaque planche pour la bande dessinée. Dans le cas de l'exposition, il est influencé par la quantité d'objets et d'information véhiculés, ainsi que du nombre de « séquences » descriptives présentes.

2.3.4. La fréquence

La fréquence narrative, que Genette définit comme les relations de répétitions entre le récit et l'histoire (Genette, 1972, p. 145), affecte également le récit puisqu'un évènement est capable de se répéter plusieurs fois. Trois situations de répétition sont possibles. La première est le récit singulatif dans lequel la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'évènement raconté, ou la formule « raconter une fois ce qui s'est passé une fois » (1R/1H) (Genette, 1972, p. 146). Il peut également prendre la forme de l'énoncé « raconter n fois ce qui s'est passé n fois » (nR/nH) (Genette, 1972, p. 146). Le singulatif se définit ainsi par l'égalité du nombre d'occurrence de l'évènement entre le récit et l'histoire. Le deuxième type est le récit répétitif où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'évènements, symbolisé par la formule « raconter n fois ce qui s'est passé une fois » (nR/1H) (Genette, 1972, p. 146). Le dernier est le récit itératif où une seule émission narrative assume plusieurs occurrences du même évènement, décrit selon la formule « raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois » (1R/nH) (Genette, 1972, p. 147).

Toutefois, ces trois types de fréquences narratives ne sont pas nécessairement applicables aux cas de cette recherche. Ainsi, comme l'exposition possède des contraintes d'espace et de temps, le récit itératif est privilégié par rapport au récit répétitif. La bande dessinée est de son côté plus libre ; le choix de l'utilisation des différents types de fréquences narratives revient au narrateur dans le but de créer des effets de style.

Cette troisième partie du cadre théorique a permis de déterminer les différents éléments de la configuration du récit applicables à l'exposition et la bande dessinée. Le récit possède ainsi une structure en cinq propositions avec une situation initiale, un nœud, une action, un dénouement et une situation finale. De plus, plusieurs éléments influencent le récit par rapport à l'histoire, notamment l'ordre et la fréquence des évènements racontés ainsi que la vitesse du récit lié à la quantité d'information livrée et aux spécificités du support médiatique.

2.4. Le narrateur

Le récit doit comporter quatre composantes pour qu'il soit considéré comme tel : une histoire racontée ; une temporalité ; un narrateur ; et un récepteur. La partie précédente s'est intéressée au positionnement temporel du récit par rapport à l'histoire. Il reste donc à étudier le positionnement du narrateur à travers le mode narratif et la voix narrative.

2.4.1. Le mode narratif

Un récit peut fournir une quantité variable de détails, de façon plus ou moins directe et selon un certain point de vue. C'est ce que Genette appelle le mode narratif qui prend en compte deux paramètres : la distance et la perspective.

La distance définit le niveau d'imitation (ou mimésis) du narrateur par rapport à ce qui est dit et donc son rapprochement à l'évènement. Le récit d'évènements est la transcription du non verbal en verbal ; il n'existe donc qu'une illusion de mimésis puisque le narrateur ne peut imiter fidèlement un évènement de façon verbale (Genette, 1972, p. 186-187). Les facteurs mimétiques dépendent de la quantité d'information narrative (récit plus développé ou détaillé) ainsi que de l'absence du narrateur (Genette, 1972, p. 187). Dans le récit de paroles, le discours est imité ou fictivement rapporté, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage. Trois types de discours sont identifiables : 1) le discours narrativisé ou raconté qui est l'état le plus distant : il est traité comme un évènement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur ; 2) le discours transposé au style indirect ; 3) le discours rapporté où le narrateur feint de céder la parole à son personnage (Genette, 1972, p. 191-192).

La perspective est le second mode de régulation de l'information qui procède au choix d'un point de vue, aussi appelé focalisation. Le premier type est le récit non focalisé ou à focalisation 0 où le narrateur en sait plus et en dit plus que le personnage (narrateur > personnage). Le deuxième est le récit à focalisation interne ou fixe où le narrateur ne dit que ce que sait le personnage (narrateur = personnage). Le dernier est le récit à

focalisation externe où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage (narrateur<personnage) (Genette, 1972, p. 206-207).

2.4.2. La voix narrative

Le positionnement du narrateur est déjà présent à travers le mode narratif, notamment sa distance par rapport à ce qui est dit et la perspective qu'il produit en choisissant le niveau de focalisation. Son statut peut également dépendre du niveau narratif et de sa relation à l'histoire.

« Tout évènement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit » (Genette, 1972, p. 238). Genette détermine qu'il existe deux niveaux narratifs ou degrés. Le premier, appelé extradiégétique, correspond au degré du récit lui-même : le narrateur est extérieur à l'histoire racontée. Le second degré, nommé intradiégétique, concerne l'évènement raconté par le premier degré : le narrateur est lui-même l'objet du récit. Celui-ci peut également prendre deux positions par rapport à l'histoire : soit il est absent de l'histoire qu'il raconte (récit hétérodiégétique) ou il y est présent comme personnage (récit homodiégétique). À partir de ces deux paramètres, quatre types fondamentaux de statuts du narrateur sont possibles : 1) le narrateur extérieur raconte une histoire d'où il est absent (extradiégétique-hétérodiégétique) ; 2) le narrateur extérieur raconte sa propre histoire (extradiégétique-homodiégétique) ; 3) Le narrateur, objet du récit, raconte une histoire d'où il est absent (intradiégétique-hétérodiégétique) ; 4) Le narrateur, objet du récit, raconte sa propre histoire (intradiégétique-homodiégétique) (Genette, 1972, p. 255).

Le mode narratif et la voix narrative sont ainsi les paramètres déterminant le positionnement du narrateur par rapport au récit. Au sein d'une exposition, plusieurs voix peuvent exister :

Les prises de parole des divers locuteurs de l'exposition, qu'il s'agisse de celles des concepteurs eux-mêmes ou de celles de personnes « extérieures » à la production du discours muséal, comme dans le cas de citations, nécessitent, elles aussi, d'être analysées d'un point de vue global. À titre d'exemple, les citations peuvent émaner de personnages historiques, d'écrivains, de philosophes, de journalistes ou de critiques. Le fait de faire appel à ce type d'instance, au niveau de la réalisation du discours, confère à celui-ci une soi-disant plus grande objectivité et permet ainsi aux concepteurs d'asseoir leur autorité tout en gardant un point de vue relativiste sur la thématique dont ils traitent. (Sunier, 1997, p. 197)

La position du narrateur est généralement occupée par les concepteurs qui conservent une certaine distance par rapport au discours, réalisant un récit d'évènements non focalisé. Toutefois, l'ajout de citations permet de présenter des voix provenant de personnes extérieures à l'exposition, apportant ainsi un point de vue plus objectif sur l'évènement en question. Il s'agit alors d'un récit de paroles rapportées au style direct et donc à focalisation interne.

Dans la bande dessinée, le narrateur a une position particulière : il dessine des personnages en action tout en rapportant leurs paroles à travers les bulles. Il s'agit alors d'un discours rapporté à focalisation interne puisque le lecteur voit les personnages parler. Toutefois, la position du narrateur peut être établie selon d'autres paramètres. Groensteen définit le terme de monstateur pour désigner « l'instance responsable de la mise en dessin de l'histoire » (2011, p. 93) et dont le pendant dans un texte est le récitant, « l'instance responsable de l'énonciation » (2011, p. 96). Il détermine que :

La question de la neutralité ou de l'implication du monstateur se pose en termes d'homogénéité ou d'hétérogénéité du style graphique. Le monstateur reste neutre s'il use tout au long du récit d'un style constant. (Groensteen, 2011, p. 102).

De fait, le narrateur dans une bande dessinée est également le monstateur dont l'implication dépend des variations de styles graphiques. Un cas particulier est le narrateur *actorialisé* défini comme un personnage impliqué dans l'histoire et représenté graphiquement. « [Il] apparaît comme acteur dans le récit dont il est (ou feint d'être) l'énonciateur » (Groensteen, 2011, p. 106).

Ce chapitre a permis d'établir un cadre théorique sur le récit historique applicable aux cas de l'exposition et de la bande dessinée. Ils utilisent ainsi principalement la narration ou la monstration pour livrer un récit historique empreint de fiction. Structuré en cinq propositions, le récit possède plusieurs paramètres comprenant l'ordre, la durée et la fréquence par rapport à l'histoire racontée qui sont variables d'un média à l'autre. Enfin, le narrateur se situe généralement en dehors du récit de l'exposition alors que sa position peut changer au sein d'une bande dessinée.

Le récit historique dans les deux médias a été abordé de façon générale, le prochain chapitre précise le sujet de la recherche en détaillant la démarche méthodologique utilisée.

3. UNE ETUDE COMPARATIVE SUR TROIS NIVEAUX

Le mémoire s'intéresse aux rapprochements possibles entre l'exposition et la bande dessinée en se focalisant sur le récit historique de l'expédition Franklin, il tente de répondre à la question principale suivante : en quoi le récit historique de l'exposition PDLG présentée au MCH se rapproche-t-il de celui de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson ? Et en quoi sont-ils différents ? L'objectif principal est de connaître les similitudes ainsi que les différences du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur le thème de l'expédition Franklin. Afin d'approfondir la comparaison, trois autres questions sont posées en fonction des différents niveaux. Le premier aborde le média : quelles caractéristiques médiatiques retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? L'objectif est d'étudier l'application des points soulevés dans l'état de la question afin de confirmer les ressemblances et les différences identifiées. La seconde concerne le récit historique : quels rapprochements existent-ils entre le récit historique présenté dans l'exposition PDLG et celui de la bande dessinée ONRÀFI ? Et en quoi diffèrent-ils ? L'objectif est de souligner les éléments convergents et divergents au sein du récit historique présenté dans les cas sélectionnés. Enfin, la dernière précise les thèmes communs relatifs à l'expédition Franklin : quels grands thèmes retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? Sont-ils traités de la même façon ? L'objectif est d'identifier les thèmes communs aux deux cas de la recherche afin de montrer les ressemblances et différences de traitement.

Ce chapitre aborde la démarche méthodologique utilisée pour la recherche en débutant par la justification de l'approche comparative choisie. Par la suite, les différentes sources documentaires sont énumérées avant de préciser les critères de comparaison retenus.

3.1. L'approche comparative

La recherche de ce mémoire se base sur une étude comparative du récit historique entre l'exposition et la bande dessinée sélectionnées. Afin de pouvoir les comparer, des tableaux récapitulatifs sont établis pour les deux cas afin de détailler leur contenu et souligner le récit mis en place. Pour l'exposition PDLG, les différentes colonnes traitent de la zone et de son message, des objectifs, du contenu (artefacts, illustrations, audiovisuels et interactifs) et de l'ambiance (voir Annexe 3, p140-166). Pour la bande dessinée ONRÀFI, le tableau reprend les titres du chapitre ainsi que les lieux de l'action et résume les différentes scènes (voir Annexe 5, p172-178).

L'étude comparative est un modèle fréquemment utilisé en sciences sociales, il consiste en la comparaison de plusieurs objets pour en retirer des différences qualitatives.

Comparer, c'est opérer des regroupements et/ou des distinctions. [...] La comparaison est un outil de l'activité scientifique. Elle implique de discriminer puisqu'elle implique au moins deux éléments. Classer, ordonner, hiérarchiser, mesurer, évaluer, c'est comparer. (Rebotier, 2010, p. 3)

Rebotier détermine trois objectifs de la comparaison : 1) Comparer pour dégager des structures ou des récurrences et réduire la complexité, constituer une totalité intelligible ; 2) Comparer pour créer des spécificités et renforcer une originalité, une singularité ; 3) Comparer pour souligner des différences et entériner une distinction, une rupture, une rivalité. (Rebotier, 2010, p. 4). Pour cette recherche, l'étude comparative vise à dégager des similitudes et des différences entre l'exposition et la bande dessinée sélectionnées. Une grille d'analyse est donc établie, comportant trois colonnes dont deux sont réservées à chaque cas et la dernière contient les critères de comparaison. Chaque ligne de ce tableau correspond à un critère de comparaison spécifique.

3.2. Sources documentaires

Afin d'établir les différents tableaux nécessaires à la comparaison de l'exposition et de la bande dessinée sélectionnées, plusieurs sources documentaires ont été utilisées.

Pour l'exposition du MCH, une recherche sur le terrain a été réalisée sous la forme de deux visites de l'exposition. Des photographies ont été prises des différentes zones, modules, textes et artéfacts afin d'avoir le plus d'information possible. De plus, un plan de l'exposition a été dessiné comprenant l'emplacement des différents titres de section, des modules et thèmes abordés (voir Annexe 1, p121). Pour compléter ces informations, des documents ont été gracieusement procurés par Benoit Thériault, spécialiste en information des collections du MCH, et Claire Champ, spécialiste du développement créatif qui a travaillé sur l'exposition. Les documents comprennent la carte conceptuelle avec les messages clés, le PowerPoint présentant la phase conceptuelle de l'exposition, l'approche de design, l'approche interprétative, le PowerPoint présentant la phase préliminaire de l'exposition, l'approche de recherche, la grille narrative préliminaire, le scénario final et la grille de textes de l'exposition. Enfin, le catalogue et la page internet de l'exposition sur le site du MCH ont également été consultés.

Dans le cas du roman graphique de Thomas Olsson, le livre est la principale source d'informations. Les démarches faites pour contacter l'auteur de la bande dessinée n'ont pas donné de résultat. L'analyse s'appuie sur des éléments relevés dans les livres de Benoît Peeters et de Thierry Groensteen.

Dans le but de réaliser une comparaison sur le contenu du récit des deux médias, un historique de l'expédition Franklin est également dressé. Suite à une recherche documentaire extensive, de nombreuses sources ont été utilisées afin de sélectionner les éléments pertinents. La lecture de livres d'auteurs sur l'expédition Franklin a été complétée par celle d'articles de l'encyclopédie *The Canadian Encyclopedia*. Enfin, des sites internet sur l'expédition Franklin ont été consultés, tels que Parcs Canada et the Canadian Geographic.

3.3. Sélection des critères de comparaison

L'étude comparative est réalisée à partir de critères de comparaison relevés principalement dans l'introduction et le cadre théorique de ce mémoire. D'autres ont été ajoutés afin d'aborder d'autres aspects qui n'avaient pas été mentionnés. Ils sont répartis en trois catégories reprenant les trois niveaux de comparaison : le média, le récit historique et les thèmes communs.

Média	Récit historique	Thèmes communs
<p><u>Général :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Titre • Couverture/affiche • Concepteurs • Utilisation d'un scénario • Limites du média 	<p><u>Général :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Temps du récit • Type de narration historique • Fiction 	<p><u>Histoire humaine :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Présence humaine • Présence inuite • Commémoration
<p><u>Matérialité :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Composantes • Environnement • Espace scénique • Sens engagés 	<p><u>Configuration du récit :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ordre • Durée • Fréquence 	<p><u>Mortalité :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Morts • Cannibalisme • Maladies
<p><u>Rapport texte/visuel :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Présentation de l'information • Langage 	<p><u>Narrateur :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Narrateur • Mode narratif • Voix in, voix off, voice over 	<p><u>Environnement :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Environnement de vie • Environnement arctique • Environnement hostile
<p><u>Acteurs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Présence • Mode d'énonciation 	<p><u>Récepteur :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Profil • Particularités de l'activité 	
	<p><u>Contextualisation :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Contexte de l'expédition • Présentation de l'équipage 	

Tableau 2 : Critères de comparaison de la grille comparative

Étant donné les contraintes de ce mémoire, dont le nombre de pages limité, un choix doit être effectué afin d'aborder les éléments les plus pertinents pour la recherche. Le premier niveau de comparaison s'intéresse aux caractéristiques du média et plus précisément à : 1) la relation entre le texte et le visuel relevée par plusieurs auteurs dont Pomian, Sohet et Genette ; et 2) l'espace scénique et les acteurs, notions identifiées par Mouratidou et Delarge dans l'état de la question par la comparaison avec le théâtre. Le deuxième niveau concerne le récit historique et compte trois critères de comparaison reprenant principalement les éléments identifiés par Genette : 1) la configuration du récit afin d'étudier leur application dans les deux cas ; 2) le narrateur et le récepteur qui constituent les autres composantes principales du récit ; et 3) la fiction (abordée par Pomian et Sunier) qui permet de confirmer sa présence dans des cas concrets. Enfin, le troisième niveau de comparaison s'effectue sur le traitement des thèmes communs qui sont : 1) l'histoire humaine ; 2) la mortalité ; et 3) un environnement hostile.

Niveau de comparaison	Critère de comparaison
Média	La relation entre le texte et le visuel
	L'espace scénique et les acteurs
Récit historique	La configuration du récit
	Le narrateur et le récepteur
	La fiction
Thèmes communs	Une histoire humaine
	La mortalité
	Un environnement hostile

Tableau 3 : Critères de comparaison sélectionnés pour le mémoire

La démarche méthodologique repose ainsi sur une approche comparative basée sur des critères définis. Ces éléments permettent d'approfondir les notions et remarques

identifiées dans l'état de la question et le cadre théorique. Le prochain chapitre s'intéresse à l'historique de l'expédition Franklin et la manière dont il est abordé dans les récits de l'exposition et la bande dessinée sélectionnées.

4. UNE TRAGEDIE EVOQUEE PAR DEUX RECITS HISTORIQUES DIFFERENTS

L'expédition Franklin étant la base du récit proposé dans les deux cas de la recherche, un historique est d'abord dressé afin d'identifier les événements importants. Par la suite, l'exposition PDLG puis la bande dessinée ONRÀFI sont détaillées afin de mettre en évidence les éléments constituant les deux récits historiques et les choix réalisés.

4.1. L'historique de l'expédition Franklin

Le XIX^e siècle est considéré comme une époque importante pour l'exploration géographique et particulièrement celle de l'Arctique. L'Angleterre s'était engagée à établir l'existence du passage du Nord-Ouest (le passage reliant l'Atlantique au Pacifique par l'extrémité nord du continent américain) et à aller jusqu'au Pôle Nord (Beattie et Geiger, 2017, p. 18). Sir John Barrow, deuxième secrétaire de l'Amirauté britannique et passionné de l'Arctique, organise neuf expéditions de la Royal Navy à partir de 1818 afin de découvrir cette région inexplorée. Aucune n'est couronnée de succès, elles permettent toutefois d'établir des cartes. Ainsi, au début des années 1840, les explorateurs connaissent déjà une grande partie du passage du Nord-Ouest sauf un segment de 500 km entre le détroit de Barrow et les terres continentales. Sir John Barrow décide d'organiser une ultime expédition afin de découvrir la partie manquante. Le premier choix se porte sur James Clark Ross - alors considéré comme le meilleur explorateur polaire du monde - qui refuse. L'Amirauté britannique choisit donc Sir John Franklin qui a déjà participé à plusieurs expéditions dans le cercle polaire. La première a lieu en 1818 à bord du bateau *Trent*,

commandé par David Buchan. Un an plus tard, il réalise une expédition terrestre afin de cartographier les côtes de l'Arctique. Le voyage tourne à la tragédie lorsque des hommes meurent de faim et d'autres ont recours au cannibalisme de survie. Les survivants sont cependant secourus. Franklin acquiert une certaine renommée et reçoit même le surnom de « the man who ate his boots » (Beattie et Geiger, 2017, p. 38). Il entreprend en 1825 une seconde expédition terrestre suite à laquelle il est nommé chevalier et devient le gouverneur de Van Diemen's Land (l'actuelle Tasmanie) de 1837 à 1843. Le capitaine Francis Crozier et le commandant James Fitzjames, deux officiers de la Royal Navy, rejoignent également le commandement de l'expédition.

The veteran Crozier had served in a number of earlier attempts at finding both a Northwest Passage and reaching the North Pole and had been second-in-command of James Clark Ross's Antarctic expedition as commander of the *Terror*. As for Fitzjames, he had served as mate aboard the first steamer to successfully navigate the Euphrates, and had served on ships operating in the Middle East and China, where he first became interested in the romantic lure of the Northwest Passage. (Beattie et Geiger, 2017, p. 38-39).

L'expédition de 1845 est la mieux préparée de toutes. Les coques des deux navires HMS *Erebus* et HMS *Terror*, d'anciens bombardiers de guerre, sont renforcées avec des plaques de métal. Une chaudière à vapeur est installée pour fournir de la chaleur à l'intérieur du bateau ainsi que des désalinateurs, des locomotives à vapeur (Beattie et Geiger, 2017, p. 35) et même l'une des premières caméras daguerréotypes. La conserve, une nouvelle technologie de l'époque, permet de remplir les cales des navires de viande, de légumes et de soupes, garantissant des provisions pour 3 ans. Plus de 4000 kg de jus de citron sont également embarqués afin de lutter contre le scorbut. Le 19 mai 1845, 134 officiers et marins, un singe nommé Jacko et un chien dénommé Neptune (Beattie et Geiger, 2017, p. 45) partent en direction de l'Arctique canadien. Toutefois, 5 personnes sont renvoyées en Angleterre peu de temps après, car jugés non expérimentés pour l'expédition. Sir John Franklin et son équipage sont aperçus pour la dernière fois à la fin juillet 1845 par des baleiniers européens dans la baie de Baffin, au large du Groenland.

Sans aucun mot de l'expédition en trois ans et suite à l'insistance de Lady Jane Franklin, l'Angleterre lance des recherches pour trouver des signes des deux navires et de

leur équipage. Une récompense de 10 000 livres est alors promise à ceux qui les retrouvent, augmentée à 20 000 livres en 1849. De 1847 à 1880, c'est plus d'une trentaine d'expéditions de recherche qui sont organisées afin de retrouver l'expédition Franklin, dont 7 sont financées et organisées par Lady Jane Franklin. Au fil des années, les différentes expéditions ne trouvent que peu d'indices sur le sort des deux navires et de leur équipage. Le 27 août 1850, le lieutenant Sherard Osborn et son équipage du HMS *Pioneer* découvrent trois tombes sur l'île Beechey. Elles appartiennent à John Torrington, mort le 1^{er} janvier 1846, à John Hartnell mort le 4 janvier 1846 et à William Braine mort le 3 avril 1846. C'est cependant John Rae - un chirurgien et arpenteur de la Compagnie de la Baie d'Hudson - qui est le premier explorateur à fournir des renseignements concrets sur le sort de l'expédition Franklin. Au cours d'un voyage dans la péninsule de Boothia en 1854, Rae entend des Inuits raconter avoir observé des navires pris dans la glace et des hommes affamés ayant eu recours au cannibalisme avant de périr. L'Amirauté récompense Rae et signale la fin des missions de recherche. Le rapport de John Rae suscite de vives critiques, notamment par Lady Franklin qui demande au célèbre écrivain Charles Dickens de discréditer publiquement l'information. Les 129 hommes du HMS *Erebus* et du HMS *Terror* sont déclarés morts le 31 mars 1854 par l'Amirauté britannique.

Lady Franklin engage par la suite Francis McClintock - un officier chevronné de la marine ayant déjà participé aux expéditions de recherche de Franklin - qui part sur le voilier à vapeur *Fox* en juillet 1857. En 1859, McClintock et ses hommes découvrent sur l'île du King William des vestiges de l'expédition et un cairn de pierre à Victory Point. Il contient un tube de métal avec une feuille de papier sur laquelle sont écrits deux messages.

Le premier, écrit en mai 1847, confirme que l'expédition avait passé l'hiver à l'île Beechey et qu'elle était bloquée par les glaces depuis septembre 1846. Le message se termine avec « tout va bien ».

Le deuxième message, rédigé sur la même feuille de papier en avril 1848, a un ton différent. Signé par les capitaines Francis Crozier et James Fitzjames, le message indique que neuf (9) officiers et quinze (15) hommes avaient trouvé la mort jusqu'à ce jour, y compris Sir John Franklin, décédé le 11 juin 1847. Ils avaient écrit que les 105 survivants avaient abandonné les navires et se dirigeaient vers le sud pour se rendre à la rivière Back's Fish. (Parcs Canada, 2019)

En 1860, le journaliste américain Charles Hall est convaincu que des hommes de Franklin ont survécu. Il passe plus de dix ans à interviewer des Inuits avec l'aide des interprètes et guides inuits Taqulittuq et Ipiivik. Par les nombreux témoignages qu'il recueille, il obtient des indications sur l'emplacement général d'une des épaves. L'américain Frederick Schwatka part à la recherche de documents de l'expédition de Franklin lors d'une expédition commanditée par l'American Geographical Society de New York. Entre 1879 et 1880, Schwatka parcourt 5232 km en traîneau, mais ne trouve aucun document. Toutefois, il ramène de nombreux objets de l'expédition Franklin et des récits inuits. En 1984, le Franklin Expedition Forensic Anthropology Project dirigé par Owen Beattie, anthropologue judiciaire de l'Université de l'Alberta, exhume les corps bien préservés de trois membres de l'équipage de Franklin de l'île Beechey pour réaliser des tests. Il conclut que l'empoisonnement au plomb a pu avoir affaibli les hommes.

En 1992, le ministre de Parcs Canada désigne les épaves du HMS *Erebus* et du HMS *Terror* comme sites nationaux historiques du Canada. Entre 1992 et 1994, les restes squelettiques de onze (11) autres membres d'équipage sont retrouvés. Certains portent des marques de coupure confirmant le cannibalisme. En 2008, sous la direction de Parcs Canada, de nouvelles recherches sont entreprises afin de retrouver les navires de Franklin. Le 2 septembre 2014, 160 ans après le début des opérations de recherche, le HMS *Erebus* est repéré. Presque deux ans jour pour jour, l'épave du HMS *Terror* est aussi découverte dans la baie Terror, au large de la côte sud de l'île King William.

4.2. L'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin*

Cette exposition chronologique retrace le mystère de l'expédition Franklin, de sa mise sur pied à la disparition des navires et leur découverte relativement récente par Parcs Canada. Il s'agit d'une exposition thématique mettant en valeur l'histoire qui y est racontée à travers les artefacts et les textes. Elle est découpée en neuf (9) zones traitant d'un thème

et d'une période spatiotemporelle spécifique. Un plan de l'exposition réalisé à partir des documents de l'équipe du MCH est disponible dans l'Annexe 1 (p. 121) de ce mémoire.

Zone	Repère spatiotemporel	Trame narrative
0. Prologue et introduction	Actuel	Contextualisation, transporter le visiteur dans l'Arctique canadien. Introduction de l'exposition - Le mystère de l'expédition de Franklin.
1. Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin	Arctique de l'Est. Années 1850	Connaissance inuite de l'expédition Franklin à travers la rencontre entre les Inuits et les Européens et la tradition orale inuite.
2. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest La préparation des hommes et des navires	Londres, Angleterre. 1845	Contextualisation de l'expédition Franklin et présentation de l'expédition Franklin (navires, équipage).
3. La vie à bord Tununiq – une région reculée	Au large de l'île King William. 1846, 1847 et 1848 Île King William. Années 1840	Différences de conditions de vie entre les officiers et le reste de l'équipage, tâches quotidiennes, environnement hostile de Tununiq.
4. L'intérêt du public pour l'expédition de Franklin À la recherche de l'expédition Franklin	Londres, Angleterre. Milieu des années 1840 Et L'Arctique. De 1847 à 1880	Fascination du public britannique pour l'Arctique et efforts de Lady Jane Franklin pour retrouver son mari. Présentation des expéditions de recherche significatives.

Le sort des officiers et de l'équipage de l'expédition Franklin		
5. Les preuves médico-légales	20 ^e siècle	Présentation des causes possibles de la mort de l'équipage à partir des ossements retrouvés, des sépultures et des récits inuits
6. La découverte des navires de Franklin	Baie Wilmot and Crampton, Nunavut. 2014	Découverte des épaves de L'Erebus et du Terror par Parcs Canada
7. Honorer les hommes de l'expédition Franklin	Actuel	Commémoration des hommes disparus
8. Épilogue - L'expédition Franklin dans l'imaginaire populaire	Actuel	Fascination pour l'expédition Franklin dans le monde entier

Tableau 4 : Zones de l'exposition PDLG

0. Prologue et introduction

Le prologue de l'exposition est situé dans le couloir des expositions temporaires du MCH et vise à transporter le visiteur dans les conditions extrêmes de l'Arctique canadien. Une projection murale d'hommes tirant des traîneaux est accompagnée de sons de pas dans la neige, de traîneaux sur la glace et de vent qui renforce l'ambiance d'un environnement hostile.



Figure 6 : Vue du prologue de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0063-Dm)

L'introduction présente brièvement l'expédition Franklin et le mystère qui l'entoure encore, même après la découverte des navires en 2014 et 2016. En face de l'entrée, un tissu avec l'illustration d'un navire dans les eaux glacées ferme le passage, mais sa transparence dévoile la cloche du HMS Erebus située dans une autre zone, faisant écho au morceau de gouvernail présenté.



Figure 7 : Vue de l'introduction de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0058-Dm)

1. Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin

La zone souligne l'importance des Inuits dans la détermination du sort de l'équipage et des navires. Elle aborde leurs rencontres successives avec les Européens depuis 1576 (Martin Frobisher) et l'influence que ces contacts ont eue sur eux, notamment au niveau de leurs outils. Elle précise également l'importance de la tradition orale inuite qui transmet avec précision des événements ayant eu lieu 300 ans plus tôt.

Sur le panneau de zone est écrit « Arctique de l'Est. Années 1850 » (voir la photographie 4 dans Annexe 2, p. 125) comparable à un récitatif, qui permet de contextualiser la section. Ce repère spatiotemporel est présent sur presque tous les panneaux de zone de l'exposition. L'ambiance de l'Arctique, convoyée par les murs blancs et la projection de paysages polaires, permet de contextualiser les différents artefacts inuits présentés tels qu'un kayak, des vêtements en peau de phoque et des outils (voir la photographie 5 dans Annexe 2, p. 126). Tout au long de la zone, le visiteur peut entendre des paroles en inuktitut, renforçant la présence des Inuits.



Figure 8 : Vue de la zone 1 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0059-Dm)

2. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest

Cette zone aborde la quête britannique du passage du Nord-Ouest ainsi que la préparation de l'expédition Franklin et son départ. Se situant à Londres (Angleterre) en 1845, elle permet de contextualiser l'expédition Franklin dans une époque importante d'exploration de l'Arctique par les Européens.

Un mur de la salle présente Sir John Barrow à travers des peintures et des citations (voir la photographie 7 dans Annexe 2, p. 128), p, alors qu'un autre relate les précédentes explorations arctiques qu'il a commanditées via une projection. Des artefacts témoignant des précédentes expéditions sont présentés dans le module central, tels qu'une plaque commémorative de Winter Harbour et un biscuit de mer emporté par James Clark Ross lors d'une expédition. Le savoir inuit est également présent à travers une carte illustrant les noms qu'ils ont donnés aux lieux et des reproductions de leurs cartes en bois. La section sur la préparation de l'expédition Franklin présente l'histoire des navires HMS *Erebus* et HMS *Terror* ainsi que leurs modifications en utilisant des plans et des maquettes. L'équipage est listé sur un interactif et les officiers supérieurs (Sir John Franklin, Francis Crozier et James Fitzjames) sont présentés sur un autre mur par leurs daguerréotypes et des artefacts leur ayant appartenu (voir la photographie 8 dans Annexe 2, p. 129). La zone se termine par une transition relatant le départ de l'expédition Franklin à travers une projection qui présente les quelques informations existantes sur son devenir. Le design de la zone suggère un intérieur victorien d'Angleterre aux murs cyans accompagné de sons urbains de l'époque.



Figure 9 : Vue de la zone 2 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0055-Dm)

3. La vie à bord

Cette zone, plus ouverte que les précédentes, recrée partiellement l'environnement de vie des marins au large de l'île King William, en 1846, 1847 et 1848. Sur le sol est présenté le plan partiel schématisé du pont inférieur du *HMS Erebus* dont la cabine du capitaine est en partie reconstituée (Voir la photographie 10 dans Annexe 2, p. 131). Les thématiques de la zone se focalisent sur les spécificités de la vie quotidienne notamment le travail, les loisirs, l'alimentation et la routine, ainsi que les différences de conditions de vie entre les officiers et le reste de l'équipage. Chaque thématique possède son propre module présentant des artefacts qui communiquent avec les textes ; certains d'entre eux reprennent l'emplacement original des meubles sur le plan. Des agrandissements de peinture couvrent un mur tandis que de nombreuses citations sont disséminées dans la zone, témoignant de la dimension humaine de l'expédition Franklin. Certains détails sont ajoutés par des illustrations tels que des livres, une caméra à daguerréotypes, Jacko et Neptune, permettant d'apporter plus d'informations au visiteur par le visuel. Par les fenêtres de la cabine du capitaine, le visiteur peut distinguer le *HMS Terror* et un campement sur la glace présentés sous forme d'illustrations. La nourriture est un point important abordé dans l'exposition à travers une table détaillant le repas des hommes et une projection illustrant les réserves diminuantes. Les tons de gris, bordeaux et blancs

dominant, rendant l'espace assez sobre et est accompagné par des sons ambiants de vent, de murmures et d'hommes toussant.

Dans le prolongement du plan au sol, une forme blanche rappelle la proue du navire, faisant face à une projection d'un paysage arctique immobile où le jour et la nuit se succèdent (Voir la photographie 11 dans Annexe 2, p. 132). Cette partie aborde Tununig, une région reculée où même les Inuits n'habitaient pas et dans laquelle les navires sont restés coincés. Elle contraste avec la zone précédente témoignant de la routine à bord.



Figure 10 : Vue de la zone 3 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0052-Dm)

4. L'intérêt du public pour l'expédition de Franklin + À la recherche de l'expédition Franklin

La zone suivante est divisée en trois parties qui traitent des recherches de l'expédition Franklin et des hypothèses de sa disparition. La première, située à Londres (Angleterre), au milieu des années 1840, aborde la fascination du public anglais pour l'Arctique, les explorateurs polaires, les Inuits et particulièrement la disparition de l'expédition Franklin à travers plusieurs peintures, de la vaisselle et des daguerréotypes. Les citations accompagnées de portraits montrent le contraste entre les efforts de Lady Jane Franklin et les priorités de la British Navy. En sortant du couloir aux murs cyan, le visiteur passe à côté d'illustrations de l'affiche de récompense de 20 000 livres et de navires quittant l'Angleterre pour l'Arctique, symbolisé par le passage du bleu au blanc.



Figure 11 : Vue de la zone 4.1 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0008-Dm)

La deuxième partie de cette zone passe entre la proue du bateau et la projection de paysage arctique. Les plus importantes expéditions sont abordées à travers des modules individuels, notamment les trouvailles sur l'île Beechey, Robert McLure et l'expédition Belcher, John Rae, Francis Leopold McClintock et enfin les recherches modernes de fin 1800 aux années 2000. De nombreux artefacts illustrent les différents événements abordés, certains provenant de l'expédition Franklin et d'autres des expéditions de sauvetage. L'exposition souligne l'importance des Inuits dans la découverte du sort de l'expédition Franklin à travers des histoires orales sur ce qu'ils avaient trouvé à divers endroits.



Figure 12 : Vue de la zone 4.2 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0038-Dm)

La dernière partie concerne le sort des hommes ; elle met l'emphase sur la glace, première cause de leur perte, et est accompagnée d'une projection récapitulant les faits connus sur le sort des hommes.

5. Les preuves médico-légales

Cette zone, en retrait par rapport au parcours principal dû à son contenu sensible, aborde les preuves médico-légales aidant à déterminer les possibles causes de la mort de l'équipage. Les trois corps exhumés de l'île Beechey y sont montrés à travers des photographies, ainsi que des morceaux de vêtements prélevés. Une table d'autopsie illuminée comportant un corps humain anatomique est entourée de descriptions détaillées de maladies et autres causes de la mort des hommes. Plusieurs images sur le mur présentent la reconstitution de visages à partir de crânes retrouvés. Enfin, dans un coin est abordé le cannibalisme de survie par des répliques d'os comportant des traces de coupures accompagnés d'une description faite par Tooktoocheer à Frederick Schwatka en 1878.



Figure 13 : Vue de la zone 5 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0017-Dm)

6. La découverte des navires de Franklin

La zone est plus contemporaine, traitant principalement de la découverte du HMS *Erebus*, même si celle du HMS *Terror* est également abordée. Dans un environnement sous-marin arctique simulé, un modèle de l'épave du premier navire se mêle aux photographies et vidéos de sa découverte. Des artefacts provenant du *HMS Erebus* sont exposés tels qu'un canon, une chaussure et la cloche que le visiteur pouvait distinguer à l'entrée de l'exposition. La zone se termine sur la désignation des épaves comme sites historiques nationaux par le Canada. Cette partie insiste également sur le partenariat avec le Nunavut, reconnaissant le rôle de premier plan des Inuits dans l'histoire de ce site depuis le début.



Figure 14 : Vue de la zone 6 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0029-Dm)

7. Honorer les hommes de l'expédition Franklin

La zone est une commémoration de l'expédition Franklin et des 129 hommes disparus. Deux formes de navires éclairées portent les noms de l'équipage en ordre alphabétique, rappelant la perte humaine de cette tragédie. Trois portraits, le Lieutenant James Fairlhome, James Reid et Graham Gore, accompagnés d'objets leur ayant appartenu et de citations, représentant l'humanité de tout l'équipage disparu.



Figure 15 : Vue de la zone 7 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0026-Dm)

8. Épilogue - L'expédition Franklin dans l'imaginaire populaire

L'exposition se termine par l'épilogue illustrant la fascination contemporaine pour l'expédition Franklin à travers un collage de peintures sur le mur et un assortiment de livres, de jeux et de séries télévisées sur le thème de l'expédition Franklin dans un module.

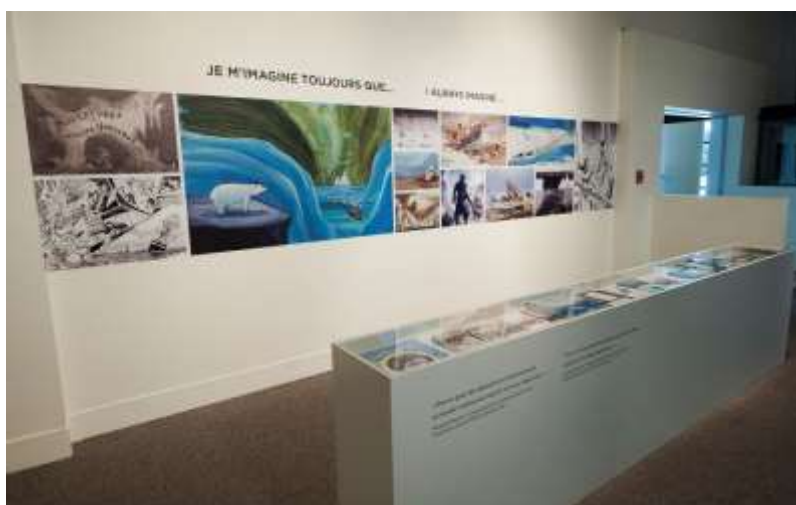


Figure 16 : Vue de la zone 8 de l'exposition PDLG (MCH, IMG2018-0116-0028-Dm)

4.3. Le roman graphique *On n'avait rien à faire ici*

Ce roman graphique de 220 pages raconte l'histoire de Thomas Evans (nom réel), jeune garçon de 14 ans s'engageant dans l'expédition Franklin. L'auteur imagine ce qui s'est déroulé de 1845 à 1848 à travers ce personnage. La bande dessinée est monochromatique, comportant trois tons de bleu (bleu clair, bleu moyen et bleu foncé) ainsi que du blanc. Le dessin minimaliste et caricatural contraste avec la tragédie abordée. Le livre comporte 4 chapitres, chacun traitant d'une année, et se termine par un épilogue.

Chapitre/ Repère spatiotemporel	Trame narrative
1845 : Londres	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Présentation du protagoniste, de l'expédition Franklin et de l'équipage ; ▪ Départ de l'expédition ; ▪ Rencontre avec les Inuits ; ▪ Les navires se retrouvent coincés dans la glace.
1846 : île Beechey	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Plusieurs morts sont enterrés sur l'île Beechey ; ▪ La glace lâche, laissant les navires repartir pour se retrouver de nouveau coincé dans la glace.
1847 : détroit de Peel	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Franklin meurt ainsi que d'autres membres de l'équipage ; ▪ Le doute et la peur s'installent dans l'équipage.
1848 : détroit de Peel	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Le Terror se brise ; ▪ D'autres hommes meurent ; ▪ L'équipage restant abandonne les navires, mais les hommes meurent les uns après les autres ; ▪ Le protagoniste et deux autres hommes sont les derniers vivants, mais finissent également par mourir.
Épilogue	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Énonciation des différents événements qui ont succédé comme les expéditions de recherche, les différentes découvertes d'objets provenant de l'expédition et des épaves par Parcs Canada.

Tableau 5 : Contenu des chapitres de la bande dessinée ONRÀFI

Le découpage des planches est majoritairement en gaufrier 2x3, certaines planches ayant des cases jointes pour en former des plus grandes. Les scènes se succèdent, se terminant généralement à la fin des pages impaires, ce qui permet d'en commencer une autre en tournant la page. Il n'y a aucune autre séparation des différentes séquences, elles se succèdent sans mention de la journée dont il est question ce qui désoriente le lecteur puisqu'il n'a plus de repère.

1845 : Londres

Le premier chapitre débute sur les quais de l'entrepôt Greenhithe à Londres en 1845, juste avant le départ de l'expédition Franklin, où le jeune protagoniste est introduit à travers son inscription. William Parry présente ensuite le but de l'expédition ainsi que plusieurs personnages secondaires qui seront vus tout au long de l'histoire : Sir John Franklin (capitaine du *Terror* et chef de l'expédition), Francis Crozier (second), John Fairholme (lieutenant), Henry Sait (matelot), Simon Stanley (chirurgien de bord), Graham Gore (lieutenant), Christopher Osmer (maître coq), John Torrington (matelot), Harry Levesconte (lieutenant) et Jacko la guenon. C'est à travers Thomas que le lecteur assiste à certaines conversations, comme celle de Lady Jane Franklin et Sir John Franklin qui prononce son surnom de « l'homme qui a bouffé ses bottes ». Franklin est dépeint comme un homme très pieux avec une grande confiance en lui et qui haït avoir tort.

Le chapitre se poursuit avec le départ des navires, présentant l'environnement du HMS *Terror* dans lequel le jeune garçon va vivre, notamment les hamacs pour dormir et les boîtes de conserve ouvertes à la hache. Chahuté par certains marins, Thomas trouve refuge dans une cachette à côté de la salle des officiers qui permet au lecteur d'assister aux réunions de Sir Franklin et ses officiers. Leurs échanges permettent d'apporter des informations supplémentaires au lecteur : 1) l'expédition est la mieux préparée de toute l'histoire de l'Angleterre puisqu'ils ont des provisions pour 4 ans ; 2) Franklin a été gouverneur de Tasmanie. La monotonie est symbolisée par la succession rapide de cases représentant les corvées (la cuisine, le nettoyage, la vaisselle) entrecoupées de loisirs (les

échecs, le tabac et l'alcool) (voir l'image 4 dans Annexe 4, p. 170). Thomas interagit parfois avec Jacko et assiste à une conversation entre Franklin et Gore parlant de Charles Dickens.

Par la suite, l'équipage fait la rencontre des Inuits qui veulent troquer des objets en métal. Crozier est le seul à connaître l'inuktitut, il évoque même les mérites du mode de vie des Inuits, ce qui n'est pas du goût de Franklin. Thomas passe un peu de temps avec une jeune inuite, Iglaq, qui l'invite à dormir dans un igloo et avec qui il partage de la nourriture en conserve. Le lecteur ne comprend pas ce qu'elle dit puisqu'Iglaq parle l'inuktitut et que ses paroles ne sont pas traduites, montrant que le récit est présenté du point de vue du jeune protagoniste qui n'est pas familier avec la langue. Le lendemain, Thomas et Iglaq se donnent rendez-vous à la terre du King William. Avant que les navires repartent, 5 hommes sont expulsés de l'expédition. Dans le bureau des officiers, Crozier confit que les Inuits l'ont prévenu que l'été serait plus froid qu'à l'habitude.



Figure 17 : Thomas et Iglaq dans un igloo – p. 51 (Crédits : Thomas Olsson)

Les navires se retrouvent prisonniers de la glace, les hommes créent un passage en la coupant, mettant 18h à scier 4 km de glace. Constatant que le détroit de Barrow est gelé, les officiers suggèrent des options pour l'hiver notamment l'île Beechey ou le Pôle Nord, le choix de Franklin. Le premier blessé survient, un homme tombé à la mer souffrant d'engelures qui doit se faire couper la main par Stanley, le chirurgien. Après avoir tenté d'aller au Pôle Nord sur les ordres de Franklin et avoir été confrontés à un passage entièrement glacé, les navires redescendent vers l'île Beechey et se retrouvent coincés

pour l'hiver. L'équipage vaque à des activités scientifiques comme la cartographie et le prélèvement d'échantillons de sol. Le moral et le doute envahissent petit à petit l'équipage. Les blessures se font plus nombreuses à cause du froid comme la peau arrachée au contact du métal gelé et des membres coupés suite à des engelures. Des rats attaquent les marins, signe qu'il ne reste plus que de la nourriture en conserve à bord du navire. Torrington tombe malade et raconte à Thomas que l'ancien équipage de Franklin est mort du scorbut et du cannibalisme.

1846 : île Beechey

Le chapitre débute par Franklin souhaitant la bonne année à son équipage, mais il est interrompu par l'annonce de la mort de John Torrington. Le froid est tellement extrême que le masque de Thomas lui arrache la peau du visage. John Hartnell décède également et Stanley procède à son autopsie avant de l'enterrer, suivi plus tard de Braine. La glace finit par céder et les navires repartent vers le sud puisque le détroit de Barrow est encore pris dans la glace. Le désespoir se fait sentir, les marins prient et pleurent alors que le nombre de morts augmente. Les bateaux finissent par être à nouveau pris dans la glace pour l'hiver, Franklin organise une fête pour que l'équipage garde le moral. Le chapitre se termine avec la mort de Jacko la guenon qui se fait enterrer.

1847 : détroit de Peel

Le chapitre débute avec un autre enterrement, au total 14 hommes sont morts. Dans la salle des officiers, Gore évoque un problème avec les conserves. Sir John Franklin tombe malade et finit par mourir, laissant Crozier prendre le contrôle de l'expédition. Les activités scientifiques continuent malgré cela, notamment la cartographie. La monotonie est à nouveau symbolisée par la succession d'activités (corvées, manger et dormir). Crozier invite Thomas à rejoindre le conseil de bord. L'été débute enfin, mais la glace ne cède pas, ce qui augmente les tensions et la peur au sein de l'équipage. Des Inuits viennent à leur rencontre, Thomas demande des nouvelles d'Iglaq et Crozier lui fait une traduction

mensongère, disant qu'ils ne la connaissent pas. Inquiet que les conserves rendent les hommes fous, Crozier demande à ce que les rats soient préparés. Le chapitre se termine dans la salle des officiers où les personnages discutent des 8 morts supplémentaires et des 20 malades. Ils envisagent d'abandonner les navires pour aller rejoindre John Rae à Back River.

1848 : détroit de Peel

Le chapitre débute par le HMS *Terror* se brisant, les cargaisons sont transportées à bord du HMS *Erebus*. Malgré les nombreux morts, les hommes tentent de garder espoir. La monotonie est une nouvelle fois présentée par la succession d'activités (manger, travailler et dormir). Des hommes reviennent de Fury Beach, relatant des morts et du cannibalisme. Fairlhome se suicide, tandis que Gore, devenu fou, meurt de froid en sous-vêtement. Le nombre de morts a tellement augmenté que Thomas dort dans une cabine d'officier, la fosse commune qu'il creuse n'est pas assez grosse et il est seul la majorité du temps. Alors qu'ils ne sont plus que 20, les survivants abandonnent le navire. Ils marchent pendant des jours et des nuits, les hommes mourant les uns après les autres. Ils finissent par n'être plus que trois, Thomas, Crozier et un autre marin. Dans un ultime effort, ils se réfugient dans un trou pour se cacher de la tempête. Le jeune protagoniste apprend alors de Crozier qu'Iglaq est morte à cause de la nourriture en conserve qui l'a empoisonnée, perdant ainsi le dernier espoir qu'il avait. Le feu est la seule lumière visible dans la tempête et au lendemain, tout a été recouvert, témoignant qu'il ne reste aucun survivant.

Épilogue

L'épilogue retrace les événements qui se sont déroulés après l'expédition Franklin, notamment les différentes recherches entreprises pour les retrouver : celles de Lady Jane, John Rae, de James Anderson et James Stewart, Francis Leopold McClintock, Frederick Schwatka. Le rapport de John Rae est présenté, suivi de la critique de Charles Dickens qui crée une pièce de théâtre sur l'expédition Franklin. Les différentes théories de la mort de

l'équipage sont énoncées, notamment celle d'Owen Beattie sur le plomb et les os retrouvés avec des traces de cannibalisme. La découverte des épaves par Parcs Canada est également mentionnée ainsi que Roald Amundsen qui a conquis le passage du Nord-Ouest en 1906. Il avait étudié les techniques et les habitudes vestimentaires inuites afin de survivre au voyage. Il a conclu que le chenal était peu profond et donc pas adapté au commerce maritime. La bande dessinée se termine avec la statue de Sir John Franklin près de la place Waterloo à Londres avec une plaque listant les noms des morts dont le dernier est celui de Thomas Evans.

Ce chapitre a permis de définir les éléments composant le récit historique dans l'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin* du MCH et la bande dessinée *On n'avait rien à faire ici* de Thomas Olsson à partir d'un historique de l'expédition Franklin. Les informations recueillies permettent de remplir le tableau comparatif détaillé dans la démarche méthodologique. Le prochain chapitre aborde plus spécifiquement les critères retenus pour la recherche.

5. RESSEMBLANCES ET DIFFERENCES DU RECIT HISTORIQUE DANS L'EXPOSITION ET LA BANDE DESSINEE SUR L'EXPEDITION FRANKLIN

Ce mémoire s'intéresse aux rapprochements possibles entre l'exposition et la bande dessinée en se focalisant sur le récit historique de l'expédition Franklin. Il tente de répondre à la question principale suivante : en quoi le récit historique de l'exposition PDLG se rapproche-t'il de celui de la bande dessinée ONRÀFI ? Et en quoi sont-ils différents ? Les chapitres précédents ont permis d'apporter des éléments de réponse préliminaires à la question ainsi que de définir les composantes du récit historique des deux cas sélectionnés. Un tableau comparatif a ainsi été dressé, divisé en trois catégories correspondant aux différents niveaux de comparaison : le média, le récit historique et les thèmes communs abordés (voir Annexe 6, p. 179-190). Ce chapitre aborde spécifiquement la comparaison entre l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson, en reprenant les critères de comparaison retenus pour cette recherche. Il permet notamment d'approfondir les éléments soulevés dans l'état de la question et le cadre théorique avec des exemples concrets.

5.1. Le média

La première partie du chapitre explore la comparaison au niveau du média à travers deux aspects : 1) la différence de composantes et son impact sur la relation entre le texte et le visuel ; 2) l'espace scénique et l'importance des acteurs.

5.1.1. Relation entre le texte et le visuel

Comme mentionné dans l'introduction du mémoire, l'exposition possède trois composantes principales : les expôts (qui comprennent les musealia, les substituts, le matériel expographique accessoire, les outils d'information et la signalisation utilitaire), les moyens de mise en scène et les éléments de l'espace (Desvallées, Schärer, Drouguet, 2011, p. 150). Le contenu de l'exposition PDLG peut être répertorié selon ces trois catégories.

Type de composantes	Contenu
Expôts	<ul style="list-style-type: none"> • Artéfacts • Répliques • Textes • Images (peintures, daguerréotypes, cartes) • Multimédia (projections de cartes, vidéos, interactifs, bornes audio)
Moyens de mise en scène	<ul style="list-style-type: none"> • Couleurs • Illustrations • Sons ambiants • Mobilier interactif (table et chaises, proue du navire) • Projection de paysages
Éléments de l'espace	<ul style="list-style-type: none"> • Modules • Murs • Tissus tendus

Tableau 6 : Répartition du contenu de l'exposition PDLG selon les trois composantes de Desvallées, Drouguet et Schärer

Les expôts regroupent ainsi les principaux éléments véhiculant l'information au sein d'une mise en scène créée par la scénographie. Seuls les deux premiers types sont retenus pour cette recherche puisque les éléments de l'espace ne contribuent pas au rapport visuel/texte étudié.

Les composantes peuvent être divisées en trois niveaux d'informations relatives à leur participation au récit historique présenté. L'exposition du MCH est principalement constituée d'artéfacts et de textes qui livrent la majorité du contenu sur l'expédition Franklin. Ils forment ainsi le premier niveau d'informations contribuant de façon significative au récit historique. Le palier suivant regroupe les images (les peintures, les daguerréotypes et les cartes) ainsi que les interactifs et les diverses projections qui offrent des éléments complémentaires sur le sujet sans toutefois être nécessaires à la compréhension du récit. Enfin, les illustrations et les bandes sonores représentent le dernier niveau qui participe à la scénographie et donc principalement à l'atmosphère.

Les artéfacts et les textes forment ainsi le corps principal du récit historique auxquels s'ajoutent les autres éléments. Pomian souligne que le texte « n'est pas autonome par rapport à l'objet dont il fournit un commentaire » (1989, p. 5), ils entretiennent une relation de complémentarité et doivent donc être présentés simultanément. Cependant, ce rapport n'est pas nécessairement constant tout au long de l'exposition, une des variables étant l'importance des textes par rapport aux artéfacts. Dans le cas étudié pour ce mémoire, ils sont divisés selon plusieurs niveaux livrant des informations différentes, comme présentés dans le tableau suivant qui se concentre sur ceux de la zone 1. *Ce que savent les Inuits de l'expédition Franklin.*

Niveau de texte	Exemple	Type d'information
Texte de zone En début de zone, sur le mur	<p>1.0.</p> <p>Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin</p> <p>Arctique de l'Est. Années 1850.</p> <p>Les Inuits sont les derniers à avoir vu des hommes de l'expédition de Franklin et leurs navires. Ils ont été témoins du sort réservé à l'expédition, longtemps après le constat, par les Européens, de la disparition des hommes.</p> <p>La tradition orale inuite comprend des récits de rencontres avec des hommes de l'expédition de</p>	Date et lieu Contextualisation générale de la zone et des artéfacts

	Franklin, de même qu'avec des Européens ayant cherché, avant eux, le passage du Nord-Ouest.	
Texte thématique Sur le module	<p>1.2.1. Techniques inuites et matériaux européens</p> <p>À la fin des années 1850, des indices concernant l'ultime position de l'expédition de Franklin conduisent Francis Leopold McClintock dans l'Arctique, où il cherche à confirmer les dires d'Inuits concernant des Européens affamés et morts au nord de la rivière Back.</p> <p>Tandis qu'il se rend à pied jusqu'à la péninsule Boothia et à l'île King William, Francis McClintock rencontre des Inuits qui confirment le décès de nombreux Européens et fournissent de nouveaux détails sur le sort de l'expédition. Ces renseignements, combinés aux divers matériaux européens en possession des Inuits, suggèrent que l'expédition de Franklin pourrait avoir abouti à proximité.</p>	<p>Informations sur le thème du module</p> <p>Informations sur l'origine des artefacts et leur signification par rapport au récit présenté</p>
Cartel pour le groupe d'artefacts Sur le module, avant les cartels des artefacts	<p>1.2.1. Des outils inuits fabriqués à partir de matériaux traditionnels et européens</p> <p>Dans les années 1800, les Inuits fabriquent leurs outils en se servant de matériaux accessibles, tels que le bois de caribou, la corne de bœuf musqué, les os, la pierre et le cuivre naturel.</p> <p>Les explorateurs européens introduisent en Arctique de très utiles métaux fondus et des bois durs d'Europe, des matériaux que les Inuits s'empressent d'intégrer aux outils qu'ils fabriquent suivant leurs techniques traditionnelles.</p>	Informations sur les matériaux des artefacts et comparaison
Cartel des artefacts Sur le module, positionné au	<p>1.2.1. 7-9 Couteaux à neige</p> <p>Ces couteaux permettent de découper des blocs de neige qui serviront à construire des abris de neige. À l'instar de celui de gauche (7), les premiers couteaux à neige étaient façonnés dans</p>	<p>Informations sur les artefacts</p> <p>Comparaisons entre les artefacts</p>

niveau des artefacts	<p>des défenses de morse. Le couteau du centre (8) possède une lame de cuivre naturel et celui de droite (9) est doté d'une lame d'acier fabriquée en Europe.</p> <p>7 Baie d'Hudson Musée canadien de l'histoire, IX-C:3305, 3308</p> <p>8 Est du golfe Coronation Musée canadien de l'histoire, IV-C:4565</p> <p>9 Recueilli par Francis Leopold McClintock, cap Victoria, péninsule Boothia National Maritime Museum (Greenwich, Londres), Royal Naval Museum Greenwich Collection, AAA2099 [Franklin Expedition logo]</p>	
Citation Sur le module	<p>1.3.2. « Ce qui s'offrait à mes yeux était de la houille de l'expédition de Frobisher de 1578, laissée là il y a près de trois siècles! »</p> <p>Charles Francis Hall, <i>Life with the Esquimaux: A Narrative of Arctic Experience in Search of Survivors of Sir John Franklin's Expedition</i>, 1865</p>	Information supplémentaire sans lien avec les artefacts

Tableau 7 : Niveau de textes dans l'exposition PDLG

Dans un premier temps, les textes de zone introduisent le thème de la salle et fournissent une date et un lieu permettant de situer le contenu présenté. Le lien avec les artefacts est plus large puisqu'ils n'en font pas précisément référence ; ils permettent toutefois de les contextualiser de façon très générale. Par la suite, les textes thématiques présentent les thèmes spécifiques, généralement limités aux modules, et précisent le

contexte des artefacts exposés dans les vitrines. Le troisième niveau englobe les textes de groupes d'artefacts qui introduisent les objets présentés, précisent leurs liens avec la thématique du module et soulignent des éléments importants à travers, par exemple, une comparaison. Le palier suivant concerne les cartels d'artefacts qui donnent des informations détaillées sur ceux-ci tout en les mettant en relation. Enfin, les citations disséminées dans l'exposition n'ont pas nécessairement de lien direct avec les objets présentés. Les textes abordent d'abord le sujet de la zone de façon générale afin de contextualiser le contenu pour ensuite graduellement se concentrer sur les artefacts. Le reste des éléments visuels ont principalement un lien avec les textes de zone et thématiques puisqu'ils traitent de leur sujet principal. Le rapport entre le texte et le visuel dans l'exposition du MCH est donc une relation de complémentarité ; les textes donnent cependant le plus d'informations sur la zone, le thème et les artefacts.

La bande dessinée ONRÀFI est composée d'images prenant la forme de vignettes et de texte véhiculé par des bulles et des récitatifs (mais uniquement dans l'épilogue). De plus, chaque chapitre débute par une page présentant une date et un lieu afin de contextualiser les scènes suivantes (voir l'image 1 dans Annexe 4, p. 167). Les vignettes jouent un rôle central dans la bande dessinée puisqu'elles participent à l'organisation de la planche et influencent le récit notamment par leur quantité et leur disposition. Elles représentent également un arrêt sur image donnant de multiples informations telles que l'action du personnage, ses émotions et l'environnement dans lequel il évolue. Le cas sélectionné pour cette étude regroupe des vignettes avec des différents cadrages : des plans rapprochés qui se focalisent sur les personnages voire même leur visage ; et des plans larges permettant de montrer le lieu de l'action. Les textes, très présents au sein de cette bande dessinée, donnent des informations sur les personnages (noms, âge, emploi, etc.), sur le contexte de l'expédition et évoquent des événements externes au récit principal, comme les cas de cannibalisme. Les images et les textes sont donc également complémentaires bien que les premières offrent beaucoup plus d'informations que les seconds.

Les deux cas de ce mémoire utilisent conjointement le visuel et le texte pour convoier le récit historique sur l'expédition Franklin. Cependant, le texte représente le support principal du récit dans l'exposition du MCH puisqu'il le contextualise et véhicule les informations nécessaires à sa compréhension. Les artefacts en sont les principales composantes complémentaires, servant de témoins et de preuves au sujet abordé. Pour la bande dessinée d'Olsson, les vignettes forment le support principal du récit puisqu'elles en livrent la majorité des éléments essentiels. De plus, le texte accompagne les images pour apporter des informations supplémentaires à la compréhension de l'histoire. Le rapport visuel/texte diffère donc entre les deux cas étudiés : l'exposition repose principalement sur les textes pour convoier le récit, alors que la bande dessinée utilise majoritairement le visuel. Toutefois, elles utilisent toutes les deux le visuel afin de créer un environnement contextualisant le récit, similaire à un espace scénique.

5.1.2. Espace scénique et acteurs

Comme précédemment mentionné, le contenu de l'exposition sert tant à véhiculer les informations du récit qu'à créer un environnement le contextualisant. « L'exposition apparaît donc comme un lieu où se raconte une histoire, à l'instar de la littérature, du cinéma ou du théâtre » (Delarge, 1992, p. 152), au sein duquel prend place une mise en scène supportée par la scénographie. La bande dessinée rejoint le théâtre puisqu'elle s'organise également autour d'une mise en spectacle (Mouratidou, 2011, p. 42).

Tout au long de l'exposition PDLG, les artefacts, la couleur des murs, les images, les illustrations, les sons et les projections participent à la création d'une ambiance supportant le récit. Dans la section 3 abordant la vie sur les navires, la cabine a ainsi été partiellement reconstituée en accordance avec le plan partiel du HMS Erebus au sol. La couleur bordeaux des murs, accompagnée d'illustrations et de sons, permet au visiteur d'imaginer la vie de l'équipage sur le navire. En face de la projection de paysage arctique, la forme blanche, symbolisant la proue du bateau, rappelle les conditions hostiles dans lesquelles les hommes sont restés coincés pendant plusieurs années. La scénographie ne

se veut toutefois pas immersive, elle cherche plutôt à suggérer un environnement. La pièce, délimitée par les murs, représente ainsi un espace scénique figé dans lequel le visiteur peut évoluer. L'individu devient acteur partiel du récit puisqu'il raccorde les différents éléments le constituant par sa visite. Les protagonistes du récit ne sont d'ailleurs pas présents physiquement, mais évoqués à travers des traces tels que les artefacts et les daguerréotypes ainsi que des citations disséminées tout au long du parcours.

Dans le cas de la bande dessinée ONRÀFI, l'environnement est dessiné en fonction de l'action du personnage et des plans de vue. L'espace scénique est ainsi limité par les contours de la vignette. Il est restreint lorsque le plan se focalise sur le personnage ou plus ouvert dans le cas des plans larges. La vignette constitue un point de vue de l'action et ne présente qu'une partie de l'environnement existant qui est pratiquement infini. Le personnage dessiné dans la case est l'acteur ainsi que le moteur du récit puisque ses actions successives le font avancer. Toutefois, c'est par la lecture que celles-ci sont raccordées et les ellipses, créées par les interstices blancs séparant les vignettes, sont comblées : le lecteur devient donc également un acteur partiel du récit. L'espace scénique de la bande dessinée est ainsi limité par le cadre, mais il évolue avec le personnage puisque la vignette s'adapte à ce dernier.

L'espace scénique dans l'exposition du MCH est ainsi constitué d'un univers délimité par des murs qui forment des salles distinctes. Chaque pièce possède une scénographie particulière qui permet de créer une ambiance contextualisant l'information présentée. Elle est cependant partielle puisqu'elle vise à suggérer un environnement plutôt que de le recréer entièrement. Les acteurs ne sont pas présents physiquement, mais évoqués à travers les traces et les citations qu'ils ont laissées. Le visiteur devient également un acteur partiel puisqu'il évolue dans l'espace et raccorde les différents éléments du récit par sa visite. Dans la bande dessinée d'Olsson, l'espace scénique est circonscrit par le cadre de la vignette qui détermine le point de vue de l'action. Il tend à se focaliser sur l'acteur et ne donne qu'une vue partielle d'un environnement infini. Dans les

deux médias, l'espace scénique est restreint, par les murs pour l'exposition et par le cadre pour la bande dessinée. Cependant, dans le premier cas, il est délimité et figé alors que dans le deuxième, il est infini et évolutif. De plus, les acteurs sont évoqués dans l'exposition alors qu'ils sont présents dans la bande dessinée. Enfin, le visiteur et le lecteur participent au récit en tant qu'acteur partiel puisque c'est respectivement par la visite et la lecture que le récit, déjà entièrement présent, peut progresser.

La comparaison des deux cas au niveau du média a permis de soulever plusieurs différences. D'abord, le rapport visuel/texte diverge entre eux, le texte étant plus important dans l'exposition PDLG alors que le visuel l'est pour la bande dessinée ONRÀFI. De plus, l'espace scénique n'est pas le même puisqu'il est physiquement limité et figé pour le premier alors qu'il est infini et évolutif pour le second. Toutefois, ils se rejoignent au niveau de l'implication du visiteur et du lecteur qui deviennent tous deux des acteurs partiels du récit dont tout le contenu est déjà présent.

5.2. Le récit historique

Le fil directeur de l'exposition du MCH et de la bande dessinée d'Olsson est le récit historique de l'expédition Franklin. Cependant, le chapitre précédent a montré que les évènements relatés n'y sont pas nécessairement les mêmes. Alors que l'exposition retrace une grande partie des évènements connus relatifs à l'expédition Franklin - de sa préparation à la découverte des navires par Parc Canada-, la bande dessinée se focalise plus sur ce qui s'est hypothétiquement déroulé pendant le voyage, expliquant brièvement le reste dans l'épilogue. Dans les deux cas, le récit historique est divisé par période et par lieu, bien que les emplacements changent au sein d'un même chapitre pour la bande dessinée. Cette deuxième partie du chapitre s'intéresse dans un premier temps à la configuration du récit historique dans les cas de la comparaison puis au narrateur et récepteur du récit afin de terminer sur la présence de fiction.

5.2.1. Configuration du récit

Le récit de l'exposition PDLG aborde le mystère de l'expédition Franklin en neuf zones. Adam et Jouve ont relevé une structure générale du récit constituée de cinq (5) propositions : une situation initiale équilibrée, un nœud ou déclencheur, une réponse, un dénouement et un état final équilibré (Adam, 2002, p. 526) (Jouve, 2006, p. 154). Sunier détermine que l'exposition est également divisée en un minimum de cinq (5) périodes de temps reprenant chacune de ces propositions (1997, p. 203). Il est ainsi possible de transposer ce modèle au récit de l'exposition de cette étude comme présenté dans le tableau suivant.

Proposition	Thème	Zones de l'exposition	Date et lieu
Situation initiale	Contextualisation du récit	0. Prologue et introduction	Actuel
		1. Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin	Arctique de l'Est. Années 1850
		2. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest La préparation des hommes et des navires	Londres, Angleterre. 1845
		3. La vie à bord Tununiq – une région reculée	Au large de l'île King William. 1846, 1847 et 1848
Noeud	Disparition de l'expédition Franklin	4.1. L'intérêt du public pour l'expédition de Franklin	Londres, Angleterre. Milieu des années 1840
Action	La recherche de l'expédition Franklin	4.2. À la recherche de l'expédition Franklin	L'Arctique. De 1847 à 1880

Dénouement	La découverte du sort de l'expédition Franklin	4.3. Le sort des officiers et de l'équipage de l'expédition Franklin	Arctique Après 1880
		5. Les preuves médico-légales	Entre 1900 et 2016 Pas réellement de lieu déterminé
		6. La découverte des navires de Franklin	Arctique 2014, 2016
Situation finale	Un drame humain qui restera dans l'imaginaire collectif	7. Honorer les hommes de l'expédition Franklin	Actuel Pas de lieu
		8. Épilogue - L'expédition Franklin dans l'imaginaire populaire	Actuel Pas de lieu

Tableau 8 : Organisation du récit de l'exposition PDLG

Le tableau révèle que le récit historique de l'exposition du MCH est principalement chronologique. Elle débute toutefois par une introduction présentant le mystère de l'expédition Franklin qui aborde notamment la découverte des navires en 2014 et 2016 par Parcs Canada. Cette zone permet de communiquer l'intrigue au visiteur, éveillant ainsi sa curiosité et le poussant à visiter l'exposition afin de connaître la raison de la disparition de l'équipage. De plus, la première partie intitulée *Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin* se situe temporellement après la deuxième zone sur la recherche européenne du passage du Nord-Ouest. Cette anachronie dès le début du récit permet de présenter l'importance des Inuits dans la découverte de l'expédition Franklin et du sort des hommes, notamment par leur tradition orale permettant de transmettre des informations à travers les générations. Pour le reste de l'exposition, les événements s'enchaînent les uns après les autres tout en étant ponctués par d'autres anachronies. Elles prennent la forme de retours en arrière permettant de préciser certains éléments : la rencontre entre Inuits et Européens dès 1576 ; les premières expéditions en Arctique ; l'histoire militaire du

Terror ; les précédentes expéditions britanniques dans le Toonooniq ; et l'intérêt du public pour l'Arctique. Des bornes audios s'insèrent également dans le récit historique de l'exposition, livrant des témoignages inuits contemporains sur les événements de l'expédition Franklin.

Le récit de l'exposition sélectionnée est soumis aux contraintes propres au média, notamment l'espace restreint de la salle, le nombre de mots limité par texte et le temps de visite moyen des visiteurs. Il est donc principalement sommaire, visant à résumer en peu de contenu ce qui s'est déroulé sur plusieurs années, et relate principalement des événements singuliers. Seules les informations nécessaires à la compréhension du récit sont retenues dans les textes ; les éléments complémentaires sont véhiculés par les autres composantes (par exemple : les illustrations de Jacko et de Neptune dans la section 3 sur la vie sur les navires). De fait, le récit comporte de nombreuses ellipses tant au sein des salles qu'entre elles. Ainsi, dans la section 4 sur la recherche de l'expédition Franklin, il est mentionné que plus d'une trentaine d'expéditions de sauvetage ont eu lieu alors que seulement quelques-unes sont présentées. Le récit comporte également plusieurs pauses descriptives visant à offrir plus d'informations sur un sujet : la zone 2 intitulée *La recherche européenne du passage du Nord-Ouest* aborde ainsi le contexte dans lequel l'expédition Franklin se situait et introduit les navires et l'équipage ; la zone 3 sur la vie à bord des navires, qui se situe sur trois années successives, offre un espace plus ouvert comportant plusieurs modules abordant les différentes activités de l'équipage. La visite n'y est pas linéaire, ce qui n'a pas de conséquence sur la compréhension du récit historique. Cette dernière section évoque également la monotonie, renforcée par la projection du paysage arctique fixe devant la proue du navire où le jour et la nuit se succèdent.

Le récit de la bande dessinée ONRÀFI aborde plus précisément l'expédition Franklin, en présentant ce qui s'est hypothétiquement passé à travers quatre (4) chapitres reprenant différentes années consécutives et un supplémentaire pour l'épilogue. Le récit

de la bande dessinée peut être transposé en cinq (5) propositions comme présenté dans le tableau suivant.

Proposition	Résumé	Chapitre	Date et lieu
Situation initiale	Présentation des personnages, du contexte de l'expédition et du lieu principal du récit	Chapitre 1	1845 : Londres
Noeud	L'équipage éprouve des premières difficultés	Fin du chapitre 1 Début du chapitre 2	1845 : Arctique 1846 : île Beechey
Action	L'équipage continue d'avancer malgré les morts successifs	Chapitre 2 et 3	1846 : île Beechey 1847 : détroit de Peel
Dénouement	Le Terror se brise et le reste de l'équipage part à pied pour tenter de rejoindre le continent	Chapitre 4	1848 : détroit de Peel
Situation finale	Le reste de l'équipage meurt, y compris le protagoniste. Le lecteur apprend ce qui s'est passé par la suite.	Fin du chapitre 4 et Épilogue	1848 : détroit de Peel 1848 à actuel

Tableau 9 : Organisation du récit de la bande dessinée ONRÀFI

Le récit principal de la bande dessinée est uniquement chronologique, il ne comprend aucune anachronie. Les scènes se succèdent les unes après les autres sans indication de temporalité autre qu'au début du chapitre. Des événements antérieurs sont évoqués par le biais des paroles, comme les précédentes expéditions de Franklin et les cas de cannibalisme. L'épilogue est un peu différent puisqu'il présente une succession d'événements singuliers qui se sont déroulés après le récit principal, demeurant toutefois généralement chronologiques. La seule anachronie se situe à la fin du livre, lorsqu'il est

révéle que la découverte du passage du Nord-Ouest a été réalisée par Roald Amundsen en 1906 avant de revenir au temps présent.

La bande dessinée est principalement constituée de scènes puisque le lecteur est témoin des actions successives des personnages. Des pauses descriptives s'insèrent également dans le récit sous la forme de grandes cases couvrant la majorité ou même toute la page. Il s'agit alors de plans larges qui ne sont plus centrés sur le protagoniste. À la page 17, Thomas se situe ainsi en haut de la vignette, au milieu d'une foule de personnages vaquant à leurs occupations (voir l'image 2 dans Annexe 4, p. 168). Ces pauses descriptives peuvent être retrouvées tout au long du récit pour notamment présenter l'environnement dans lequel les actions suivantes vont prendre place ainsi que des éléments de l'intrigue. C'est le cas aux pages 44 et 87 qui abordent respectivement l'arrivée en Arctique des navires et le passage du Nord-Ouest entièrement pris dans la glace (voir image 5 dans Annexe 4, p. 171). Le récit historique comprend également de nombreuses ellipses ; aucune n'est visible, car aucune indication de temps n'est présente entre les différentes scènes. Le lecteur comprend que les saisons se succèdent puisqu'à l'été, la glace fondue permet aux navires de reprendre leur voyage, alors qu'à l'hiver, elle les immobilise. Cette façon de procéder rend les temporalités plus floues et se mélangent même, imitant ainsi ce que l'équipage devait ressentir. De plus, les chapitres deviennent de moins en moins longs, indiquant que de nombreux moments ne sont pas rapportés. Même si le récit évoque généralement des événements singuliers, ils sont entrecoupés d'épisodes de monotonie prenant la forme d'une planche avec six (6) cases montrant Thomas dans des situations différentes. Comme elles sont des représentations d'actions singulières, elles ne possèdent aucune continuité entre elles.

Tout d'abord, il est possible de constater que le sujet des deux récits historiques de cette recherche est différent. Alors que l'exposition du MCH aborde le mystère de l'expédition Franklin et de sa résolution, la bande dessinée d'Olsson s'intéresse aux événements à bord des navires. Les contenus et thèmes présentés tendent donc à diverger. Les deux récits historiques sont globalement chronologiques bien que celui de l'exposition

comprene plus d'anachronies apportant des informations supplémentaires ; ce qui est pallié dans la bande dessinée par le texte dans les bulles. De plus, l'exposition favorise le récit sommaire résumant les évènements, alors que la bande dessinée est constituée principalement de scènes, permettant au lecteur d'accompagner le protagoniste dans ses aventures. Finalement, les deux cas comprennent de nombreuses ellipses plus ou moins identifiables ainsi que des moments de monotonie contrastant avec la prépondérance d'évènements singuliers rapportés. La prochaine partie du chapitre s'intéresse aux autres composantes du récit historique : le narrateur et le récepteur.

5.2.2. Le narrateur et le récepteur du récit

L'exposition PDLG a principalement été réalisée par l'équipe multidisciplinaire du MCH dont les membres ont été présentés dans l'introduction de ce mémoire. Toutefois, d'autres organismes ont également contribué à l'exposition, notamment Parcs Canada, le Royal Museums Greenwich, le gouvernement du Nunavut et la Fiducie du patrimoine inuit. Pour cette recherche, il est considéré que le MCH est le narrateur principal du récit historique par l'entremise de l'équipe ayant travaillé dessus. Le narrateur donne une vision globale de l'expédition Franklin et prend ainsi une certaine hauteur par rapport au récit d'évènements présenté. De fait, le visiteur comprend qu'il s'agit du narrateur qui parle puisqu'il est bien identifiable. L'exposition comprend également du discours rapporté à travers les citations et les témoignages inuits qui permettent de présenter d'autres perspectives que celle du narrateur.

Le récepteur de l'exposition du MCH est le visiteur qui, comme précédemment mentionné, participe au récit historique de l'exposition en raccordant les différents morceaux disséminés dans l'espace. Il crée son propre récit en fonction de ses arrêts qui ne suivent pas nécessairement le parcours idéal créé par les concepteurs de l'exposition (Pelletier, 1995, p. 167-168), ce qui est d'autant plus le cas dans les zones plus ouvertes ne comprenant pas de parcours linéaire. C'est notamment le cas dans la zone 2 sur la recherche européenne du passage du Nord-Ouest où le contenu est réparti sur les murs ainsi que sur un module central. La zone 3 sur la vie à bord des navires est construite de

la même façon, avec des informations réparties tout au long des murs ainsi que sur de multiples modules situés au centre de la pièce. Il est à remarquer que ces deux zones sont considérées comme descriptives puisqu'elles détaillent respectivement le contexte de l'expédition ainsi que l'équipage et les conditions de vie sur les navires. L'ordre dans lequel les éléments sont abordés par le visiteur n'a donc pas d'incidence sur le récit historique présenté.

Le narrateur de la bande dessinée ONRÂFI est l'auteur, Thomas Olsson, puisqu'il en est tant le scénariste que le dessinateur. Toutefois, celui-ci n'est pas identifiable vu qu'il s'efface derrière le protagoniste de son œuvre. En effet, dans certaines scènes du récit, le lecteur est témoin de conversations par l'entremise de Thomas, notamment dans la scène de la page 32 à 37 où celui-ci se réfugie dans sa cachette située à côté du bureau des officiers (voir l'image 3 dans Annexe 4, p. 169). Il voit à l'intérieur de la pièce et entend ce que les officiers disent, amenant les cases suivantes où le lecteur voit précisément ce qui s'y passe. Il est donc témoin d'un discours entièrement rapporté prenant le point de vue spécifique de Thomas : il voit les actions et les paroles des personnages, mais n'en sait pas plus que le protagoniste. Cependant, après la mort de Thomas à la fin du chapitre 4, le narrateur reprend une certaine distance par rapport au récit puisqu'il présente tous les événements qui se sont déroulés par la suite, réalisant ainsi un récit d'évènements.

Le récepteur de la bande dessinée d'Olsson est le lecteur qui participe également au récit en raccordant les différentes vignettes et en comblant les ellipses situées entre elles par la lecture. Il est toutefois moins libre puisqu'il suit le sens de lecture linéaire imposé, de gauche à droite et de haut en bas.

Le narrateur est ainsi bien identifié tout au long de l'exposition du MCH, même si les citations ponctuelles permettent de présenter d'autres voix que celle du musée. De plus, le visiteur est plus libre et peut ainsi créer son propre récit en fonction de ses arrêts. Au contraire, le narrateur de bande dessinée choisie pour la recherche s'efface pour laisser

la place au protagoniste de l'histoire. Le lecteur, beaucoup moins libre, fait avancer le récit linéaire qui lui est proposé par la lecture. Les deux cas de cette recherche diffèrent sur ces points, cependant ils possèdent tous les deux une part de fiction.

5.2.3. La fiction

Pomian détermine qu'un ouvrage historique assigne un début et une fin à l'histoire tout en ménageant des transitions afin de créer une continuité fondamentalement lacunaire (1989, p. 20). Sunier ajoute que l'exposition repose sur deux univers référentiels majeurs : l'univers de fiction découlant de la mise en scène ; et l'ancrage dans le système référentiel habituel (1997, p. 197) supporté par les artefacts servant de preuves. Les événements sont ainsi regroupés en une chronologie fondamentalement incomplète ne reflétant pas l'entière réalité dans laquelle ils se sont déroulés, tout en étant restreints par les limites du support.

L'exposition PDLG a été présentée dans les deux dernières galeries E et F des expositions temporaires du MCH. Trois expositions avaient lieu en même temps, dont *Europe médiévale : pouvoir et splendeur* qui occupait les deux plus grandes galeries A et B du musée. L'exposition retrace ainsi les événements importants de l'expédition Franklin au sein d'un espace restreint, à travers neuf sections couvrant des thématiques et des temporalités différentes. La superficie pour chaque section varie grandement, certaines étant beaucoup plus limitées que d'autres. La plus grande zone est la troisième abordant la vie à bord des navires qui tente de reproduire la forme d'un bateau. La deuxième plus importante concerne la recherche de l'expédition Franklin (zone 4.2. *À la recherche de l'expédition Franklin*) qui est répartie en longueur. Les autres salles sont beaucoup plus petites et ont parfois des formes particulières. L'emphase du récit a donc particulièrement été mis sur la vie à bord des navires de l'expédition Franklin et leur recherche puisqu'elles contiennent le plus d'informations. Cette répartition de superficies au sein de l'exposition montre l'importance de certains thèmes par rapport au récit.

La contrainte d'espace est également visible à travers le nombre de modules et d'artefacts présentés ainsi que la taille des textes. Le tableau 7, abordant les différents

niveaux de texte au sein de l'exposition du MCH, a montré le nombre de mots moyens pour chacun d'entre eux, ce qui limite la quantité d'informations transmises au visiteur. Par toutes ces contraintes d'espace, l'équipe qui a travaillé sur cette exposition a dû réaliser une sélection du contenu ; le récit présenté ne contient ainsi pas tous les événements concernant l'expédition Franklin. Toutefois, l'utilisation d'artéfacts comme témoins et preuves tend à valider les informations véhiculées, ce qui cache la fiction pourtant bien présente. De plus, l'exposition ne cherche pas à résoudre le mystère de l'expédition Franklin, mais procure des hypothèses (notamment dans la section 4.3. *Le sort des hommes* et la zone 5. *Les preuves médico-légales*) qui ne visent pas à combler les lacunes existantes.

Enfin, l'expographie participe également à la fiction puisque les environnements sont uniquement suggérés. Les projections de paysages arctiques sont les seules réelles représentations des conditions extrêmes dans lesquelles l'expédition Franklin s'est retrouvée prisonnière.

La bande dessinée ONRÀFI possède également des contraintes d'espace liées notamment aux dimensions de la page. Toutefois, il n'existe en général pas de limite du nombre de pages au sein d'un livre, le récit peut donc être aussi long que nécessaire. La majeure partie de la fiction se situe dans le récit lui-même, notamment par le choix de l'auteur d'aborder ce qui s'est passé pendant l'expédition Franklin. Il utilise des informations vérifiées telles que l'apparence des navires, les noms de l'équipage et les causes possibles de leur mort, mais extrapole le reste par manque de preuves. En effet, il mentionne les morts successives pour les trois tombes de l'île Beechey et montre que John Torrington (le premier mort) est tombé malade après avoir plongé dans l'eau glaciale plusieurs fois (p. 39 et 56). Cette information, qui n'a pas été vérifiée, est toutefois probable vu les conditions extrêmes de l'Arctique qui sont propices aux maladies. Certains événements connus sont également abordés, notamment la rencontre de l'expédition Franklin avec les Inuits ; l'auteur invente toutefois la teneur des échanges et l'amitié entre Thomas et Iglaq.



Figure 18 : John Torrington dans l'eau – p. 39 (Crédits : Thomas Olsson)

Les dessins minimalistes ne cherchent pas non plus à représenter la réalité, les environnements ne constituent pas une copie exacte d'un paysage existant. Les physiques des personnages sont en général imaginés, n'ayant pas de photographies de chaque individu de l'équipage. Seuls les daguerréotypes des commandants et officiers ont persisté avec le temps ; leurs représentations caricaturées dans la bande dessinée mettent d'ailleurs l'emphase sur certaines de leurs caractéristiques physiques. Enfin, comme il s'agit de dessins faits à la main, les paysages et les personnages présentent des variations d'une case à l'autre et ne sont donc pas constants.

La fiction est donc particulièrement présente dans la bande dessinée ONRÀFI puisqu'elle aborde des événements dont il n'existe que très peu de preuves existantes. Par le dessin minimaliste, l'auteur n'a pas non plus la volonté de représenter la réalité. Dans l'exposition PDLG, elle est plus subtile puisque le narrateur cherche à présenter des informations vérifiées, validées par la présence d'artéfacts. La fiction est toutefois identifiable à travers les omissions, résultats des contraintes d'espace majeures. Le récit présenté ne relate ainsi qu'une partie des événements de l'expédition Franklin.

Le récit historique dans les deux cas de cette recherche est particulièrement différent. Alors que l'exposition du MCH aborde le mystère de l'expédition Franklin et retrace une partie des événements connus, la bande dessinée d'Olsson présente un récit majoritairement fictionnel sur ce qui s'est déroulé pendant l'expédition. Ceci résulte des choix des narrateurs respectifs et de leur positionnement par rapport à l'histoire racontée ainsi que des contraintes liées au support. Toutefois, tant le visiteur que le lecteur participent au récit en reliant les différentes parties à travers respectivement la visite et la lecture, même si le premier est plus libre que le second. Malgré ces différences de forme et de thèmes, les deux cas abordent des thèmes communs qui vont être détaillés dans la troisième partie de ce chapitre.

5.3. Les thèmes communs

L'expédition Franklin est avant tout une histoire humaine qui a fini tragiquement par la disparition de 134 hommes dont peu de traces ont été retrouvées. De nombreuses hypothèses ont été formulées afin de comprendre ce qui a mené à la mort des membres de l'équipage, notamment l'environnement hostile dans lequel ils se trouvaient ainsi que l'empoisonnement au plomb. Tous ces points sont repris dans les deux cas de ce mémoire et forment donc des thèmes communs : l'histoire humaine, la mortalité et l'environnement hostile. Cette dernière partie vise à évaluer la façon dont ils sont abordés dans l'exposition et la bande dessinée sélectionnées.

5.3.1. Une histoire humaine

L'histoire humaine est l'une des trames fondamentales de l'exposition PDLG, notamment par la présence d'une partie commémorative à la fin du parcours. Prenant la forme symbolique de deux navires, les noms des membres de l'équipage sont listés par ordre alphabétique, sans faire mention de leur grade. Cela contraste avec la deuxième zone de l'exposition sur la préparation de l'expédition Franklin qui montre les trois officiers supérieurs par de grands daguerréotypes accompagnés d'artéfacts et de citations. La liste

complète de l'équipage est également présente dans cette section sur un interactif. Cette façon de procéder met l'accent sur le fait qu'il s'agissait avant tout d'hommes et que même s'ils n'avaient pas le même grade, ils ont tous la même importance dans cette tragédie.

La présence humaine est également convoquée à travers le contenu de l'exposition. Les artefacts présentés sont tous d'origine humaine, certains provenant même de l'expédition Franklin comme ceux situés dans la section 6 sur la découverte des navires. Ces objets constituent des traces laissées par les humains de l'époque ; ils perdurent dans le temps alors que leurs utilisateurs ont disparu depuis plus d'un siècle. La botte d'officier, qui provient de l'épave, revêt une encore plus grande importance. En effet, elle représente une empreinte laissée par un homme de l'équipage, ce que Didi-Huberman définit comme « un dispositif de complémentarité à distance, basée sur l'absence, le défaut » (2008, p. 46). La botte d'officier constitue ainsi un dispositif de complémentarité basé sur l'absence. Recouvrant normalement l'extrémité inférieure d'une personne, elle est à présent vide, mais elle garde le souvenir de ce contact. Enfin, les citations participent également à montrer la présence humaine au sein d'un environnement ne comportant pas d'acteurs physiques ; elle permet ainsi de donner une voix aux personnes disparues depuis plusieurs décennies.

L'histoire humaine est également au cœur du récit de la bande dessinée d'Olsson, tous les personnages étant les acteurs de cette tragédie. Les dessins minimalistes aident facilement à convoquer leurs émotions face au doute et à la mort. Cependant, le focus est mis sur le protagoniste, Thomas, et sa mort a beaucoup plus d'importance puisqu'elle met fin au récit de la bande dessinée.

L'histoire humaine est donc présentée de façon différente dans les deux cas de cette recherche. L'humain est absent de l'exposition du MCH, mais sa présence demeure à travers les traces qu'il a laissées. Il est également véhiculé à travers les représentations

graphiques et les citations qui permettent de faire parler ces personnes d'une autre époque. Dans la bande dessinée ONRÀFI, l'humain est montré visuellement par les personnages minimalistes qui sont les acteurs du récit. Leurs émotions bien visibles permettent au lecteur de comprendre la terrifiante situation dans laquelle ils se trouvaient.

5.3.2. La mortalité

La mortalité est un sujet délicat à aborder au sein d'une exposition, notamment par le fait qu'un jeune public peut la visiter. Elle est ainsi suggérée à la fin de la section 4.3 sur le sort de l'expédition Franklin qui liste les hypothèses de la disparition des membres de l'équipage sans la montrer visuelle. Elle est toutefois principalement montrée dans la section 5 sur les preuves médico-légales qui ne fait pas partie du circuit principal de l'exposition. La table d'autopsie, comportant un corps humain anatomique, est l'élément central de la salle autour duquel sont listées toutes les causes possibles de la mort des membres de l'équipage. Les photographies de crânes et d'ossements sur les murs sont également des représentations visuelles de leur mort. Dans une vitrine sont exposées les photographies des cadavres des trois tombes de l'île Beechey, accompagnées de morceaux de tissus prélevés de ceux-ci. Ce sont les éléments les plus graphiques de la mortalité au sein de l'exposition du MCH puisque le visiteur peut voir les corps très bien préservés des membres de l'équipage de l'expédition Franklin. Le cannibalisme est également évoqué dans la section à travers la description de Tooktoocheer à Frederick Schwatka ainsi que des répliques d'os comportant des traces de coupure.

La bande dessinée a tendance à être plus graphique puisqu'elle se base principalement sur le visuel. Au sein de celle d'Olsson, la mortalité est graduellement représentée. Des cercueils et des pierres tombales sont d'abord montrés puis les cadavres se font visuellement plus présents (voir l'image 6 dans Annexe 4, p. 171). Leur fréquence augmente vers la fin du récit, mais l'utilisation de dessins minimalistes aide à diminuer la

morbidité de la situation. Le cannibalisme n'est toutefois évoqué qu'à travers le texte des bulles et le désarroi des membres de l'équipage qui en ont été témoins (p. 191).



Figure 19 : Gore expliquant avoir vu du cannibalisme – p. 191 (Crédits : Thomas Olsson)

La mortalité est donc présentée visuellement dans les deux cas de cette recherche, mais elles n'ont pas la même importance. Alors que l'exposition a une salle spécifique pour cela en marge du parcours principal, le lecteur ne peut y échapper dans la bande dessinée puisqu'elle devient de plus en plus présente. Toutefois, les images minimalistes dans cette dernière sont beaucoup moins graphiques que celles présentées dans l'exposition.

5.3.3. Un environnement hostile

La majorité du récit historique des deux cas prend place dans l'Arctique, environnement hostile qui a mené à la disparition de l'expédition Franklin. Dans l'exposition du MCH, il est principalement suggéré à travers la couleur blanche des murs et des modules. Toutefois, dans la zone 3 concernant la vie sur les navires, c'est la projection du paysage Arctique qui permet de contextualiser le contenu puisque les murs gris et bordeaux indiquent l'intérieur du bateau. Une autre projection située dans le prologue présente des hommes éprouvant des difficultés à avancer dans un univers blanc tandis qu'une vidéo dans la zone 1, sur l'importance des Inuits, permet d'introduire du visuel de l'Arctique. Des sons ambiants accompagnent également ces sections, notamment

des paroles en inuktitut, des bruits de glace et de vent. Enfin, dans la zone 6 sur la découverte des navires, les murs bleus et la forme de glace accrochée au plafond indiquent un environnement sous-marin arctique. L'expographie suggère ainsi les environnements tout en présentant un peu de visuels pour permettre au visiteur de constater les paysages hostiles dans lesquels les navires de l'expédition Franklin se sont retrouvés piégés.

La bande dessinée d'Olsson est entièrement monochromatique bleue, limitant la palette de couleurs à trois tons de bleu (clair, moyen et foncé) et du blanc pour contraster. L'utilisation particulière de ces couleurs renforce l'impression d'un environnement froid et hostile dans lequel les personnages évoluent. Les paysages sont entièrement dessinés ce qui permet d'en avoir une représentation visuelle. L'hostilité de l'environnement est également suggérée à travers les blessures de l'équipage, de la main découpée à cause des engelures à la page 81 à la peau arrachée aux pages 107 et 127.



Figure 20 : Main coupée – p. 81 (Crédits : Thomas Olsson)

L'hostilité de l'environnement arctique est donc convoyée visuellement dans les deux cas, notamment par l'utilisation du bleu et du blanc symbolisant la glace, l'eau et le froid. La bande dessinée présente cependant beaucoup plus cet aspect à travers les blessures et les morts successifs. Les paysages sont également présentés visuellement, mais de façon moins importante dans l'exposition.

Cette dernière section du chapitre a permis de détailler les moyens mis en place pour aborder les thèmes communs entre les deux cas de la recherche. Le visuel est ainsi principalement utilisé pour montrer tant l'environnement hostile dans lequel le récit historique se situe que la mortalité et l'histoire humaine dont il est question. Cependant, la bande dessinée d'Olsson est capable d'en présenter plus, notamment par l'utilisation de dessins minimalistes.

Ce chapitre a passé en revue les trois niveaux de comparaison identifiés entre l'exposition PDLG et la bande dessinée ONRÀFI. Il a permis de constater qu'ils diffèrent sur certains points, notamment à cause des nombreuses contraintes de l'exposition. Celle-ci aborde le mystère persistant de l'expédition Franklin en présentant les hypothèses de sa disparition sans chercher à les résoudre. L'espace limité donne lieu à une sélection de contenu par le narrateur afin de créer un récit cohérent, mais qui mène à l'omission de nombreux autres événements. L'univers en 3 dimensions permet au visiteur de se mouvoir au milieu de cet espace scénique figé qui ne cherche cependant pas à recréer la réalité. Les quelques visuels de paysages arctiques accompagnés de sons ambiants suggèrent l'environnement hostile dans lequel les membres de l'expédition Franklin ont péri, mais le visiteur a toujours conscience qu'il se trouve dans une exposition. Celui-ci est d'ailleurs plus libre et crée son propre récit en fonction de ses arrêts. Toutefois, le point fort du média demeure la présence de traces sous forme de témoins qui donnent une puissance au récit présenté ; le visiteur est ainsi en contact avec des objets ayant été utilisés pendant l'expédition Franklin.

La bande dessinée est de son côté beaucoup moins limitée, notamment parce que l'auteur jouit d'une plus grande liberté de création et de fiction. D'abord, seul le format de la page présente une contrainte d'espace ; le narrateur peut utiliser le nombre de pages qu'il désire pour raconter son récit qui n'est d'ailleurs pas tenu d'être entièrement véridique. Ainsi, il peut utiliser la fiction pour apporter des éléments de réponse au mystère de l'expédition Franklin. Le lecteur est transporté dans l'univers du protagoniste et développe un certain attachement pour lui au cours de la lecture linéaire de la bande

dessinée. Les vignettes offrent une plus grande liberté de représentation et les environnements dessinés jumelés à l'utilisation monochromatique du bleu permettent au lecteur de constater l'univers hostile de l'Arctique. La force de la bande dessinée réside dans ses dessins qui permettent d'aborder des sujets sensibles tels que la mort en étant beaucoup moins graphiques. En effet, un corps dessiné n'a pas le même impact que des photographies, mais convoie tout de même une émotion, surtout s'il s'agissait d'un personnage récurrent.

Les deux cas de la recherche abordent l'expédition Franklin de manières différentes, selon leurs forces et leurs contraintes ; ils sont ainsi relativement complémentaires. La liberté de la bande dessinée palie aux nombreuses contraintes de l'exposition, l'émotion véhiculée par le récit du premier s'associant particulièrement bien aux traces présentes dans la seconde. Ainsi jumelés, les deux médias permettent d'offrir une expérience profonde abordant le spectre entier de la tragédie de l'expédition Franklin.

CONCLUSION

L'exposition et la bande dessinée sont deux dispositifs de communication et de narration distincts existant dans des environnements bien différents qui se construisent autour d'un récit pouvant être historique. Des auteurs se sont intéressés aux particularités des deux médias, notamment en les comparant avec deux autres plus populaires : le cinéma et le théâtre. Certains d'entre eux ont tenté de rapprocher l'exposition et la bande dessinée sans pour autant approfondir le sujet. Ce mémoire a ainsi cherché à réaliser une comparaison qui, à ma connaissance, n'avait jamais été explorée entre les deux médias. Dans un premier temps, le sujet de la comparaison s'est précisé en le délimitant au récit historique. Par la suite, un thème commun a été choisi afin de donner des paramètres et donc un cadre défini. La recherche a débuté par le choix de l'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin* présentée au MCH à partir de laquelle une bande dessinée sur ce même thème a été sélectionnée. La décision s'est portée sur le roman graphique *On n'avait rien à faire ici* de Thomas Olsson qui représentait le meilleur choix pour réaliser l'étude.

La sélection réalisée a permis de définir la question principale de ce mémoire : en quoi le récit historique dans l'exposition PDLG présentée au MCH se rapproche-t-il de celui de la bande dessinée ONRÀFI de Thomas Olsson ? Et en quoi sont-ils différents ? L'objectif principal de cette recherche était de connaître les caractéristiques (les similitudes et les différences) du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée sur le thème de l'expédition Franklin. Afin de répondre à cette question, trois autres ont été formulées afin d'approfondir la comparaison sur plusieurs niveaux. La première s'interrogeait sur les éléments de chaque média : quelles caractéristiques médiatiques retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? La seconde s'intéressait plus

particulièrement au récit historique : quels rapprochements existent-ils entre le récit historique présenté dans l'exposition PDLG et celui de la bande dessinée ONRÀFI ? Et en quoi diffèrent-ils ? Enfin, la dernière abordait les thèmes prédominants dans l'histoire de l'expédition Franklin et de leur application dans les deux cas : Quels grands thèmes retrouve-t-on dans l'exposition du MCH et la bande dessinée de Thomas Olsson ? Sont-ils traités de la même façon ?

Ces différentes questions ont permis de définir trois niveaux de comparaison qui ont été repris dans une démarche comparative visant à souligner les ressemblances et les différences entre les deux cas ainsi qu'à mettre en évidence leurs particularités. Deux tableaux ont d'abord été construits afin de synthétiser le contenu de chaque cas tout en soulignant leur découpage respectif. Par la suite, un tableau comparatif a repris les trois niveaux de comparaison qui comptaient chacun un grand nombre de critères. Devant l'exhaustivité des informations recueillies et considérant la limite de pages de ce mémoire, un choix a été effectué pour ne détailler que les éléments les plus pertinents à la comparaison. Au niveau du média, elle s'est effectuée au niveau du rapport entre le visuel et le texte puis sur l'espace scénique et ses acteurs. Par la suite, le niveau sur le récit historique abordait la comparaison de sa configuration dans les deux cas de la recherche, du narrateur et du récepteur puis de la présence de fiction. Enfin, le dernier s'intéressait à l'application des thèmes communs de l'histoire humaine, de la mortalité et de l'environnement hostile.

Après avoir complété le tableau de comparaison, les résultats ont été détaillés. Le premier niveau de comparaison s'est intéressé aux caractéristiques médiatiques qui avaient été relevées dans l'état de la question et le cadre théorique du mémoire. Le rapport entre le visuel et le texte aborde la liaison des différentes composantes dans les deux cas sélectionnés et de leur rôle dans la construction du récit. La recherche a montré qu'ils reposent sur une combinaison de visuel et de texte avec des proportions variables. Cependant, l'exposition historique utilise principalement la narration véhiculée par les textes qui transmettent la majorité des informations à travers plusieurs niveaux. De plus,

ils contextualisent les artéfacts présentés qui servent de témoins voire même de preuves à l'histoire racontée. Les textes et les artéfacts sont complémentaires, mais d'autres éléments s'y ajoutent, tels que des images et du multimédia, donnant plusieurs niveaux d'informations. La scénographie, incluant la participation des images, permet de créer des liens entre les différentes composantes et ainsi créer un tout cohérent. Le récepteur ne voit ainsi pas les péripéties se dérouler devant ses yeux, mais les imagine par le biais des mots. Alors que l'exposition raconte les péripéties (la narration), la bande dessinée les montre par le biais des actions des personnages, ce qu'André Gaudreault appelle la monstration. Elle est d'ailleurs composée d'images narratives pouvant tant être lues séparément qu'en séquence. Le visuel est ainsi prédominant à travers les dessins qui présentent les personnages, l'environnement et les actions entraînant le récit. Le texte sert de support supplémentaire au récit en relayant des informations additionnelles qui ne sont pas nécessaires à sa compréhension ou son enchaînement. Toutefois, le visuel permet dans les deux cas de représenter un environnement contextualisant le récit, même s'il est plus sommaire pour l'exposition historique.

L'espace scénique avait été un élément abordé dans le cadre de la comparaison de la bande dessinée avec le théâtre ; il a été établi que l'exposition historique en possède également un qui est délimité par ses murs. L'espace entier de cette dernière représente une scène figée découpée en plusieurs « actes » dans lesquels le visiteur évolue. L'ambiance est véhiculée par la scénographie à travers les choix de couleurs, l'emplacement des différents modules ainsi que des sons ambiants permettant de contextualiser le contenu. Les acteurs n'y sont pas présents physiquement, mais plutôt suggérés à travers des traces laissées comme les artéfacts. Des représentations visuelles par les daguerréotypes et les peintures donnent un visage à ces personnes disparues depuis plusieurs décennies et des citations permettent de leur donner une voix. À la différence, la bande dessinée présente les personnages comme acteurs, évoluant dans un environnement infini, mais qui est délimité par un cadre offrant un angle de vue spécifique. Le lecteur n'est pas à l'intérieur de cet espace scénique et ne peut visualiser que ce qui est

délimité par les bords de la vignette, créant ainsi une certaine distance par rapport au récit.

Le deuxième niveau de comparaison touchait plus particulièrement le récit historique dans les deux cas. Même s'ils sont construits autour de la même intrigue, l'expédition Franklin, leur récit respectif ne se base pas sur les mêmes événements : l'exposition du MCH s'intéresse au mystère de l'expédition Franklin, livrant une vue générale sur tous les événements l'entourant et sa résolution ; la bande dessinée d'Olsson aborde plus spécifiquement ce qui s'est passé pendant l'expédition, dans le but d'offrir un récit probable, mais fortement fictionnel pouvant résoudre le mystère qui plane encore aujourd'hui. Principalement chronologiques, les deux récits se trouvent ainsi complémentaires puisque la bande dessinée, beaucoup plus libre, compense les limites de l'exposition qui cherche à donner un contenu véridique appuyé par des témoins physiques. Cependant, l'exposition ne peut échapper à la fiction, bien que contrôlée par l'approche scientifique utilisée. En effet, ses contraintes d'espace ne permettent pas d'aborder tous les événements de l'expédition Franklin. Une sélection est ainsi faite par le narrateur, ici les concepteurs de l'exposition, rendant le récit fondamentalement lacunaire, à l'instar de toute histoire contenue au sein d'un support défini. Divisé en plusieurs textes contenant un nombre de mots limités répartis au sein d'un espace, le récit de l'exposition du MCH est principalement sommaire, visant à synthétiser et vulgariser de nombreux événements en quelques lignes, et s'accompagne de multiples ellipses entre chaque texte et module. À la différence, la bande dessinée d'Olsson est majoritairement composée de scènes qui s'enchaînent sans faire de distinction de temps, rendant la temporalité particulièrement floue et effaçant les ellipses pourtant bien présentes. Le narrateur s'efface d'ailleurs derrière le protagoniste, Thomas Evans, dont les actions permettent l'enchaînement du récit. Sa mort entraîne une sorte de « reprise de contrôle » du récit par le narrateur qui prend une certaine distance par rapport aux événements énumérés dans l'épilogue. Les récits de l'exposition et de la bande dessinée de cette recherche sont ainsi particulièrement différents, notamment dans leur construction et leur traitement. Alors que la première aborde l'expédition Franklin de manière plus

globale dans un récit morcelé, la seconde propose un récit plus personnel du point de vue d'un personnage dont les actions s'enchaînent sans distinction du temps. Le récepteur devient cependant un acteur partiel dans les deux médias. Bien que les concepteurs d'exposition réalisent un parcours idéal, le visiteur est plus libre, créant son propre récit en fonction du contenu disponible. C'est par son déplacement dans l'environnement en trois dimensions qu'il en raccorde les différents morceaux. À la différence, le lecteur de bande dessinée est contraint de lire un récit linéaire qui lui est offert. C'est par la lecture et les pages successivement tournées qu'il est en mesure de raccorder les différentes cases, tout en palliant inconsciemment aux ellipses créées par l'interstice blanc.

Le dernier niveau de comparaison s'intéressait au traitement des thèmes communs liés à l'expédition Franklin, une histoire humaine tragique ayant mené à la mort de nombreux hommes dans un environnement particulièrement hostile. Les moyens utilisés pour aborder ces différents thèmes renvoient notamment aux particularités de chaque média. Ainsi, l'exposition ne possédant pas d'acteurs physiques, elle utilise les traces qu'ils ont laissées à travers les artefacts d'origine humaine, leurs représentations graphiques ainsi que les citations qui permettent de leur donner une voix. Même s'ils ne sont pas présents au moment de l'exposition, leur présence demeure à travers tous ces éléments humains dont la partie commémorative permet de finaliser cet aspect. L'histoire humaine est ainsi illustrée tout au long de l'exposition, ce qui n'est pas le cas de la mortalité, circonscrite dans une salle en marge du parcours principal. Le visiteur s'attend à ce la mort de l'équipage de Franklin lui soit montrée après avoir pris conscience de la disparition des navires, des tentatives infructueuses des expéditions de recherche et des années qui s'enchaînent ; il peut cependant choisir de ne pas la confronter notamment parce qu'elle est présentée de façon graphique à travers les photographies des trois cadavres de l'Île Beechey. De plus, toutes les hypothèses de mort sont énumérées dans cette salle, sans particulièrement les illustrer. L'hostilité de l'environnement est également assez atténuée dans l'exposition ; elle est principalement convoyée par les couleurs froides de la scénographie et la prédominance de blanc ainsi que les quelques projections de paysages arctiques. Ainsi, l'exposition du MCH ne tend pas à illustrer précisément les trois thèmes

de façon visuelle, mais plutôt à convoier une impression à travers les liaisons entre ses composantes, ce qui n'est particulièrement pas le cas de la bande dessinée d'Olsson. En effet, celle-ci se veut plus graphique, illustrant les différents thèmes de façon entièrement visuelle. Ainsi, l'histoire humaine est véhiculée par des personnages bien présents dans les vignettes ; elle prend toute son ampleur à travers leurs actions et plus particulièrement leurs émotions. La mortalité y est incontournable puisque le lecteur ne peut pas passer outre les images graphiques qui lui sont montrées. La violence de la situation est cependant atténuée par les dessins minimalistes et l'utilisation monochromatique du bleu qui permet de ne pas voir le rouge du sang de la main coupée et de la peau arrachée. Ces couleurs froides constantes tout au long du récit permettent de convoier l'univers glacial dans lequel l'expédition Franklin se trouvait, accompagnées des multiples dessins de paysages.

La bande dessinée est donc un média presque entièrement visuel, reposant majoritairement sur la monstration pour véhiculer le récit et convoier les émotions. L'exposition historique est, de son côté, beaucoup plus mixte, même si la narration par le texte demeure le principal support du récit. Les deux cas de cette recherche ont montré qu'une même histoire peut être abordée de façons différentes, selon les caractéristiques de chaque média. Le point commun majeur demeure la présence d'un espace scénique, bien que leurs caractéristiques et leurs relations avec le récepteur soient relativement différentes. L'exposition représente une scène figée dans le temps où les protagonistes sont absents physiquement, mais demeurent à travers les traces et les empreintes qu'ils ont laissé (artéfacts, daguerréotypes, citations, etc.). Une certaine distanciation se forme avec le visiteur, renforcé par l'approche scientifique utilisée pour véhiculer des informations véridiques. Cela empêche la communication des émotions, surtout dans le cas d'une tragédie comme celle de l'expédition Franklin. Les hommes n'étant pas présents, le visiteur ne peut qu'imaginer leur détresse. N'étant pas tenu d'être scientifiquement précis, l'auteur de bande dessinée est beaucoup plus libre dans sa création et dans l'utilisation de la fiction. C'est pourquoi Thomas Olsson a pu représenter des événements se déroulant pendant l'expédition Franklin, ce que l'exposition du MCH n'a pu faire.

L'auteur a également pu montrer toute la dimension humaine de cette tragédie, que ce soit la peur, le désespoir et les innombrables morts. Les images présentées, bien que minimalistes, sont empreintes d'émotions et permettent de mieux comprendre ce que ces hommes ont pu vivre. Au fil des pages, le lecteur s'attache au protagoniste, le jeune Thomas Evans, dont la disparition crée un certain vide puisqu'il signifie la fin du récit.

En conclusion, le récit historique dans l'exposition *Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin* du MCH et de la bande dessinée *On n'avait rien à faire ici* de Thomas Olsson offrent des expériences différentes, mais particulièrement complémentaires.

Les recherches explorant la relation entre l'exposition et la bande dessinée émergent, notamment au niveau des dispositifs pour exposer la bande dessinée. Toutefois, les comparaisons visant à définir les ressemblances et les différences entre les deux médias semblent n'avoir pas été abordées jusqu'ici. Étant donné les contraintes du mémoire, un angle d'approche spécifique a été retenu, limitant ainsi la quantité d'informations à restituer. Le choix s'est porté sur le récit historique, à la différence des auteurs de l'état de la question qui réalisaient des comparaisons de façon beaucoup plus générale. Ce faisant, cette étude ne fait qu'effleurer un sujet beaucoup plus vaste qui peut être exploré de multiples points de vue.

Ainsi une première approche d'investigation serait de réaliser à nouveau l'exercice de ce mémoire en reprenant d'autres expositions et bandes dessinées sur un thème différent afin de constater si les mêmes résultats sont retrouvés. Cela pourrait tant être fait pour des récits historiques que de fiction, comme dans le cas d'exposition scientifique.

Une autre piste serait de reprendre les différents niveaux de comparaison relevés dans ce mémoire et de réaliser des recherches plus poussées sur chacun d'entre eux. Une comparaison au niveau médiatique pourrait s'intéresser aux étapes de réalisation et à l'utilisation du scénario qui n'ont pas été abordées dans cette recherche. De plus, cela permettrait d'étudier les caractéristiques qui n'ont pas été approfondies ainsi que d'en dégager d'autres. Des études peuvent viser spécifiquement le récit historique dans

l'exposition et la bande dessinée pour relever d'autres aspects qui n'ont pas été traités, ou même d'aborder le récit de fiction.

Enfin, des études peuvent aborder l'incorporation de la bande dessinée dans une exposition historique, comme *Un ciel meurtrier – guerre aérienne, 1914-1918* du MCG, ou celle du musée dans l'intrigue de bande dessinée, tels que *Période glaciaire* de Nicolas de Crécy et *Les Sous-sols du Révolu* de Marc-Antoine Mathieu, tous deux commissionnés par le Musée du Louvre.

Les pistes de recherches futures sont donc multiples puisque le sujet est large et la combinaison de l'exposition et la bande dessinée est encore particulièrement récente.

Ce mémoire a permis de montrer que l'exposition et la bande dessinée peuvent aborder un récit historique en fonction de leurs particularités, menant à une expérience tout à fait différente pour le visiteur et le lecteur. Alors que la première permet au visiteur de se trouver au cœur du récit et d'en créer un en fonction de ses intérêts, la bande dessinée en offre un plus personnel et émotionnel à travers les péripéties du protagoniste. De par leurs différences, les deux médias sont complémentaires et ainsi combinés, ils offrent une expérience qui couvre un spectre plus large. Comme les concepteurs d'expositions cherchent constamment à faire évoluer l'expérience des visiteurs en leur offrant des environnements immersifs ou en multipliant les moyens de diffusion de l'information, il y aurait un intérêt à intégrer la bande dessinée au sein de l'exposition ou à en produire une en marge pour compléter la visite.

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham, A. (2008). The animals of the Franklin Expedition. <https://www.canadiangeographic.ca/article/animals-franklin-expedition>
- Adam, J.-M. (1999). *Le récit (6e éd. ed.)*. Presses universitaires de France.
- Adam, J.-M. (2002). Séquence. Dans Charaudeau, P., Maingueneau, D., et Adam, J.-M. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Éditions du Seuil.
- Akoun, A., et Gillon, P. (1977). La bande dessinée : un nouveau langage ? Interview de Paul Gillon. *Communication & Langages*, 94-105. <https://doi.org/10.3406/colan.1977.4406>
- Alexandre, M. (2013). La rigueur scientifique du dispositif méthodologique d'une étude de cas multiple. *Recherches qualitatives*, 32(1), 26-57.
- Amyot, C. et Leblanc, L. (2017). La nouvelle salle de l'histoire canadienne : comment raconter l'histoire autrement. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 58-66.
- Archibald, S. et Gervais, B. (2006). Le récit en jeu : narrativité et interactivité. *Protée*, 34 (2-3), 27-29. <https://doi.org/10.7202/014263ar>
- Badir, S. (2019). Pourquoi la transmédialité ?. *Graphèmes*, 22-35. <http://hdl.handle.net/2268/233682>
- Baroni, R. (2017). Pour une narratologie transmédiat. *Poétique*, 182(2), 155-175. <https://doi.org/10.3917/poeti.182.0155>
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 1-27. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>
- Beattie, O. et Geiger, J. (1987) 2017. *Frozen in Time: The Fate of the Franklin Expedition*. Greystone Books.
- Beaty, B. (2012). *Comics versus Art*. University of Toronto Press.
- Beaudoin, J.-M. (2016). Évaluation de parcours d'exposition : une approche par indicateurs spatiaux et temporels. *La Lettre de l'OCIM*, 165, 24-31. <https://doi.org/10.4000/ocim.1658>

- Beaulieu, J. (1996). La continuité temporelle et ses manifestations graphiques dans la bande dessinée historique. *Études littéraires*, 29, 59–70. <https://doi.org/10.7202/501147ar>
- Bergeron, Y. (2010). L'invisible objet de l'exposition : Dans les musées de société en Amérique du Nord. *Ethnologie française*, 40(3), 401-411. <https://doi.org/10.3917/ethn.103.0401>
- Blais, A. et Gagnon, A.-S. (2007). *Réaliser une exposition (guide pratique)*. Service de soutien aux expositions muséales, Direction de la muséologie, Ministère de la Culture des Communications et de la condition féminine.
- Boillat, A. (2010). *Les cases à l'écran : bande dessinée et cinéma en dialogue*. Georg, L'équinoxe.
- Boltanski, L. (1975). La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 37-59. <https://doi.org/10.3406/arss.1975.2448>
- Boulé, J.-F. (2019). Copier le noir [Mémoire-crédation de maîtrise, Université du Québec en Outaouais]. Dépôt institutionnel de l'UQO. http://di.uqo.ca/id/eprint/1239/1/Boule_Jean-Francois_2019_memoire.pdf
- Brémond, C. (1966). La logique des possibles narratifs. *Communications*, 60-76. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1115>
- Cambone, M. (2015). La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales. *Muséologies*, 7(2), 33–52. <https://doi.org/10.7202/1030249ar>
- Canadian Geographic - The Franklin expedition (<https://www.canadiangeographic.ca/topic/franklin-expedition>)
- Centre belge de la Bande Dessinée – En bref (<https://www.cbbd.be/fr/cbbd/en-bref>)
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (<https://www.cnrtl.fr/>)
- Champ, C. (2015). *The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery – Interpretive approach*. Musée canadien de l'histoire.
- Champ, C. (2016). *The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery – Preliminary phase*. Musée canadien de l'histoire.
- Champ, C. (2017). *Death in the Ice – The Mystery of the Franklin Expedition – Scenario*. Musée canadien de l'histoire.
- Champ, C. (2017). *Expédition Franklin : Text grid*. Musée canadien de l'histoire.
- Champ, C., Goyer, D., McMaster, K. et Ryan, K. (2015). *The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery - Concept Map*. Musée canadien de l'histoire.

- Champ, C., Goyer, D., McMaster, K. et Ryan, K. (2016). *Concept phase : The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery*. Présentation PowerPoint. Musée canadien de l'histoire.
- Champ, C., Goyer, D., McMaster, K. et Ryan, K. (2016). *Preliminary phase : The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery*. Présentation PowerPoint. Musée canadien de l'histoire.
- Chante, A. et Tabuce, B. (2009). La BD : plus qu'un média. *Hermès, La Revue*, 54(2), 43-44. <https://doi.org/10.4267/2042/31553>
- Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès, La Revue*, 3(3), 45-51. <https://doi.org/10.3917/herm.061.0045>
- Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (<http://www.citebd.org/>)
- Colizza, J. (2017). La salle Alfred Pellan : espaces de dialogues. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 68-76.
- Dacheux, É. (2014). La bande dessinée, un média méconnu des chercheurs en communication. *Hermès, La Revue*, 70(3), 171-173. <https://doi.org/10.3917/herm.070.0171>
- Davallon J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ?. *Publics et Musées*, 2, 99-123. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>
- Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Éditions l'Harmattan.
- Davallon, J. (2003). Pourquoi considérer l'exposition comme un média ?. *Médiamorphoses*, 9, 27-30. <http://hdl.handle.net/2042/23275>
- Davallon, J. (2011). Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ?. *Hermès : La Revue Cognition, communication, politique*, 61(3), 38-44. <https://doi.org/10.3917/herm.061.0038>
- Davallon, J. et Flon, E. (2013). Le média exposition. *Culture & Musées*, 19-45. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>
- Delarge, A. (1992). L'exposition : un voyage dans le sens. *Publics et Musées*, 2, 150-161. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1226>
- Dernie, D. (2006). *Exhibition design*. Laurence King Publishing.
- Des Rivières, M.-J., Roxborough, N. et Saint-Jacques, D. (2002). L'exposition muséale au vingtième siècle. De la taxinomie au scénario. *Communication*, 21(2), 216-223. <https://doi.org/10.4000/communication.5674>

- Desvallées, A et Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- Desvallées, A. et Mairesse, F. (2011). Muséologie de la rupture. Dans Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 635). Armand Colin.
- Desvallées, A., Schärer, M. et Drouguet, N. (2011). Exposition. Dans Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 133-173). Armand Colin.
- Didi-Huberman, G. (2008). Formes et techniques: L’empreinte comme geste. Dans *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Éditions de Minuit. 27-51.
- Didi-Huberman, G. (2008). Formes et techniques : L’empreinte comme geste. Dans Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (27-51). Éditions de Minuit.
- Droguet, N. et Gob, A. (2003). La conception d’une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace. *Culture&Musées*, 2, 147-157. <https://doi.org/10.3406/pumus.2003.1183>
- Dubé, P. (2011). Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité. *Sociétés*, 4(4), 79-93. <https://doi.org/10.3917/soc.114.0079>
- Dubouilh, S. (1999). Autopsie d’une scène de théâtre. *Protée*, 27 (1), 75–80.
- Eisner, W. (1997). *La bande dessinée: art séquentiel*. Vertige Graphic.
- Eisner, W. (1998). *Le récit graphique: narration et bande dessinée*. Vertige Graphic.
- Everaert-Desmedt, N. (2000). *Sémiotique du récit (3e éd. ed.)*. De Boeck.
- Festival international de la bande dessinée d'Angoulême (<https://www.bdangouleme.com/>)
- Fourcade, M.-B. (2017). L’exposition les 40 jours du Musa Dagh ou la cohabitation des récits. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 40-47.
- Franc, S. (2014). La BD exposée : quelle place pour l’exposition de bande dessinée en bibliothèque municipale ? [mémoire de master inédit]. ENSSIB.
- Fresnault-Deruelle, P. (1975). Le personnage de bande dessinée et ses langages. *Langue française*, 101-111. <https://doi.org/10.3406/lfr.1975.6094>
- Garnier, F. (1982). *Le langage de l’image au Moyen Age (vol 1)*. Le Léopard d’or.
- Gaudreault, A. (1999). *Système du récit*. Nota Bene et Nathan/Armand Colin.

- Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, 152-163.
<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Gensburger, S. (2015). Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative. *Critique Internationale, Presses de sciences po, Voir l'histoire : sources visuelles et écriture du regard*, 68 (3), 81-99.
<https://doi.org/10.3917/crii.068.0081>
- Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies*, 4 (1), 16-33. <https://doi.org/10.7202/1033529ar>
- Girault, Y. et Viel, A. (2007). Diversité narrative, nature et muséologie. *Pratiques : Nature mise en récits*, 133/134, 143-163.
- Glicenstein, J. (2009). *L'Art : une histoire d'expositions*. Presses Universitaires de France.
- Glicenstein, J. (2010). La rhétorique au musée. *Nouvelle revue d'esthétique*, 6(2), 177-186.
<https://doi.org/10.3917/nre.006.0177>
- Gonseth, M-O, Hainard, J et Kaehr, R (2000). *La grande illusion*. Musée d'ethnographie.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée (vol 1)*. Presses universitaires de France.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée (vol 2)*. Presses universitaires de France.
- Guzin Lukic, N. (2017). Sujets sensibles au musée : Construction de récits consensuels et polémiques. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 8-18.
- Hainard J. (1985). Le musée, cette obsession... *Terrain*, 4, 106-110.
<https://doi.org/10.4000/terrain.2877>
- Heinich, N. et Pollak, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : L'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 31 (1), 29-49.
<https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2444>
- Hutchinson, G. (2017). *Sir John Franklin's Erebus and Terror Expedition: Lost and Found*. Bloomsbury Publishing.
- ICOM – Conseil international des Musées (2020). Définition du musée.
<https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>
- Jappy, T. (1998). Sémiotiques du texte et de l'image. *Protée*, 26 (3), 25-34.
<https://doi.org/10.7202/030523ar> CopiedAn error has

- Jeay, C. (2015). Bande dessinée et archives, une autre histoire. *Gazette des archives*, 61-71. <https://doi.org/10.3406/gazar.2015.5330>
- Jouve, V. (2006). Les métamorphoses de la lecture narrative. *Protée*, 34 (2-3), 153-161. I
- Kainte, E. et Bergeron-Martel, O. (2017). Une démarche collaborative pour mener la parole des porteurs de culture jusqu'à l'exposition. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 30-39
- Krajewski, P. (2016). La quadrature de la bande dessinée. *Appareil*, 17. <https://doi.org/10.4000/appareil.2328>
- Labarthe, F. (2006). Sous la direction de Daniel Jacobi et Serge Lochot, Images d'exposition, exposition d'images. *Culture & Musées*, 198-201.
- Laforge, M., Nadeau, M. et Brunelle, J. (1990). Étude comparative de deux approches d'enseignement en danse classique. *Revue des sciences de l'éducation*, 16 (2), 207-221. <https://doi.org/10.7202/900661ar>
- Lainé, J.-M. et Delzant, S. (2007). *L'écriture du scénario*. Eyrolles.
- Léger, J-F. (2014). Shaping a richer visitors' experience: the IPO interpretive approach in a canadian museum. *Curator: The Museum Journal*, 57(1), 29-44. <https://doi.org/10.1111/cura.12049>
- Lesage, S. (2011). La bande dessinée en son miroir. Images et usages de l'album dans la bande dessinée française. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 2 (2), 0-0. <https://doi.org/10.7202/1001764ar>
- Lesage, S. (2020). Écrire l'histoire en images. Les historiens et la tentation de la bande dessinée. *Le Mouvement social*(269). <https://doi.org/10.3917/lms.269.0047>
- Lieber, J.-C. (1984). La bande dessinée écrite. *Langages*, 75, 43-53. <http://www.jstor.org/stable/41681998>
- Limoges, J.-M. (2013). De l'écrit à l'écran. *Cahiers de Narratologie*, 25, 1-30.
- Lindenfeld, J. (1988). L'étude comparative de la communication ordinaire. *Langage et société* (45), 35-46. <https://doi.org/10.3406/lsoc.1988.2404>
- Loriga, S. (2013). Le temps vécu dans le récit de fiction et dans le récit historique. *Enthymema*, 9, 40-46. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/3526>
- Loriga, S. (2013). Le temps vécu dans le récit de fiction et dans le récit historique. *Enthymema* (9), 37-46. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/3526>
- Macleod, S., Hourston Hanks, L. et A. Hale, J. (2012). *Museum making: narratives, architectures, exhibitions*. Routledge.

- Mairesse F. (2010). Un demi-siècle d'expographie. *Culture & Musées, La (r)évolution des musées d'art*, 16, 219-229. <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1573>
- Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. *Publics et Musées : Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition*, 17-18, 33-56. <https://doi.org/10.3406/pumus.2000.1154>
- Maker, J. (2016). Developing Deadly Skies. *Canadian Military History*, 25, 1-17.
- Marchand, M.-È. (2017). Histoire de familles au Brooklyn Museum. *Récits et dialogues au Musée. Musée*, 33, 48-56
- Mariani-Rousset, S. (2002). Espace public et publics d'expositions. Les parcours : une affaire à suivre. Dans Grosjean, M. et Thibaud, J.-P. (dir.) *Espace urbain en méthodes*, (p. 29-44). Parenthèses. <https://www.siclone.org/articles/espace-public.pdf>
- Marion, P. (1993). Scénario de bande dessinée : La différence par le média. *Études littéraires*, 26, 77-89. <https://doi.org/10.7202/501047ar>
- Marsh, J. H., Beattie, O. et Marshall, T. (2006) 2018. Recherche de l'expédition Franklin. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/recherche-de-lexpedition-franklin>
- Maurice, M. (1989). Méthode comparative et analyse sociétale. Les implications théoriques des comparaisons internationales. *Sociologie du travail*, 175-191. <https://doi.org/10.3406/sotra.1989.2456>
- McKrenna-Cress, P. et Kamien, J. (2013). *Creating Exhibitions: Collaboration in the Planning, Development, and Design of Innovative Experiences*. Editions Wiley.
- McLuhan, M. (1968). Le message c'est le médium. Dans *Pour comprendre les médias* (37-84). Bibliothèque québécoise.
- McMaster, K. (2016). *Franklin expedition : design approach*. Musée canadien de l'histoire.
- Miguelé, R. (1987). Narration, connaissance et identité chez Paul Ricoeur / Paul Ricoeur, Temps et récit, Tomes 1, 2 et 3, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984 et 1985. *Philosophiques*, 14 (2), 425-433. <https://doi.org/10.7202/027021ar>
- Morgan, H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. Editions de l'An 2.
- Mouchart, Benoît (2004). *La bande dessinée. Idées reçues*. Le Cavalier Bleu.
- Mouratidou, E. (2011). D'une scène à l'autre. Matérialités et théâtralités de la bande dessinée. *Communication & langages*, 167(1), 41-52. <https://doi.org/10.4074/S0336150011011045>

- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinémas*, 10(2-3), 105-134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>
- Musée canadien de l'histoire - Périr dans les glaces (<https://www.museedelhistoire.ca/franklin/>)
- Musée canadien de l'histoire (2018). Exposition spéciale : Périr dans les glaces : Le mystère de l'expédition Franklin. <https://www.museedelhistoire.ca/franklin/>
- Musée canadien de la guerre (2016). Exposition spéciale : *Un ciel meurtrier – Guerre aérienne, 1914-1918*. <https://www.museedelaguerre.ca/cielmeurtrier/>
- Neatby, L. et Panneton, D. (2008) 2015. John Rae. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rae-john>
- Neatby, L. H. et Mercer, K. (2008) 2018. Sir John Franklin. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sir-john-franklin>
- Nocerino, P. (2016). Ce que la bande dessinée nous apprend de l'écriture sociologique. *Sociologie et sociétés*, 48 (2), 169-193. <https://doi.org/10.7202/1037720ar>
- Olsson, T. (2017). *On n'avait rien à faire ici*. L'agrume.
- Païni, D. (2008). Pourquoi expose-t-on le cinéma? *24 images*, (140), 48-51.
- Paolucci, P. et Dürrenmatt, J. (2014). Bande dessinée et littérature. *Questions de communication*, 25, 370-372. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9106>
- Paquin, S. (2011). Bouchard, Durkheim et la méthode comparative positive. *Politique et Sociétés*, 30 (1), 57-74. <https://doi.org/10.7202/1006059ar>
- Parcs Canada. (2019). Histoire de l'expédition Franklin. <https://www.pc.gc.ca/fr/lhn-nhs/nu/epaveswrecks/culture/histoire-history>
- Parente, A. et de Carvalho, V. (2008). Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art. *Cinémas*, 19 (1), 37-55. <https://doi.org/10.7202/029498ar>
- Pearce, S. (1992). *Museum objects and collections : A cultural study*. Leicester University Press
- Peeters, B. (1998). *Case, planche, récit. Lire une bande dessinée*. Casterman.
- Peeters, B. (2002). *Lire la bande dessinée*. Flammarion.
- Pekarik, A. et Schreiber J. B. (2013). *How Do You Improve the Experience of Museum Visitors? An Experiment at the National Museum of Natural History*. Office of Policy and Analysis.

- Pelletier, E. (1995). Convergences et divergences structurelles entre le processus de production et de réalisation d'un film et celui d'une exposition muséale. *Cinémas*, 6 (1), 151-168. <https://doi.org/10.7202/1000964ar>
- Picone, M. D. (2013). Comic Art in Museums and Museums in Comic Art. *European Comic Art*, 6(2), 40-68.
- Poli, M.-S. (1992). Le parti-pris des mots dans l'étiquette: une approche linguistique. *Publics & Musées*, 1, 91-103. <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1009>
- Poli, M.-S. (2010). Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité. *La Lettre de l'OCIM*, 132, 8-13. <https://doi.org/10.4000/ocim.377>
- Pomian, K. (1987). Entre l'invisible et le visible : La collection. Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux* (15-59). Gallimard.
- Pomian, K. (1989). Histoire et fiction. *Le Débat*, 54(2), 114-137. <https://doi.org/10.3917/deba.054.0114>
- Postema, B. (2013). *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. RIT Press.
- Potter, R. (2016). *Finding Franklin : the untold story of a 165-year search*. McGill-Queen's University Press.
- Poulot, D. (2005). Une approche historique des musées d'histoire. In Boursier, J. (Ed.), *Musées de guerre et mémoriaux: Politiques de la mémoire*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Pringle, H. (2019) 2020. L'expédition Franklin, histoire d'une aventure polaire maudite. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/08/lexpedition-franklin-histoire-dune-aventure-polaire-maudite>.
- Raphael, F. et Herberich-Marx, G. (1992). Une muséologie de la rupture : le "métier de conservateur" selon Jacques Hainard. *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, 158-165.
- Rebotier, J. (2010). La rencontre dans la comparaison : outils, approches et concepts. Communication aux séminaires du VESPA faisant l'objet d'une note méthodologique sur le site du laboratoire : <http://www.labovespa.ca/>.
- Reyns-Chikuma, C. (2017). La bédé exposée au musée : un défi à relever. *Voix plurielles*, 14 (2), 136-172. <https://doi.org/10.26522/vp.v14i2.1646>
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit, Tome I. L'intrigue et le récit historique*. Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit, Tome II. La configuration dans le récit de fiction*. Éditions du Seuil.

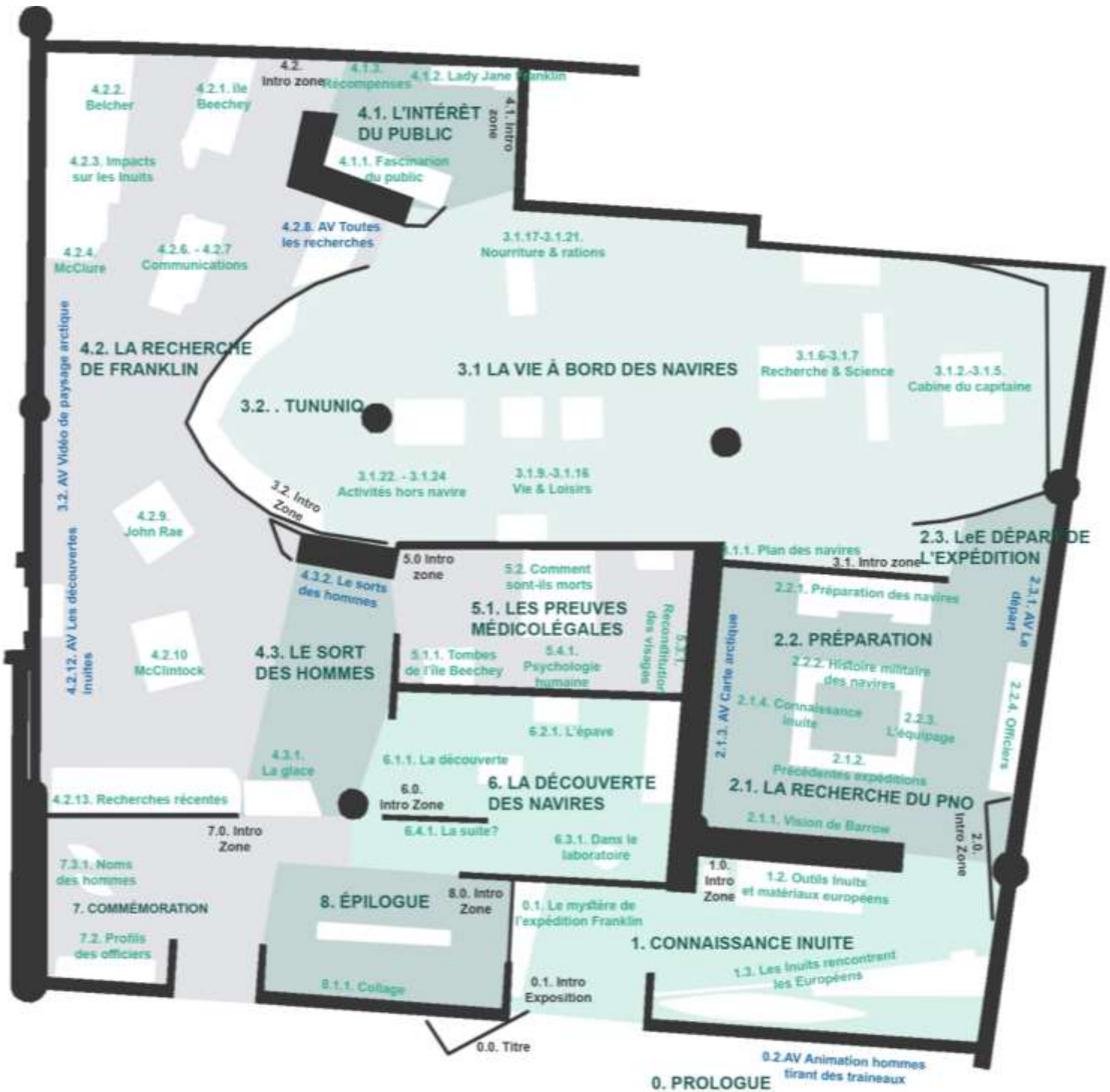
- Riou, F. (2011). Le cinéma, ou comment raconter la science au Palais de la découverte en 1937. *Culture & Musées*, 129-149. <https://doi.org/10.3406/pumus.2011.1631>
- Robinson, J. et Tattrie, J. (2013) 2015. Passage du Nord-Ouest. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/northwest-passage>
- Royal Museums Greenwich (2017, 31 juillet) One shoe - a symbol of 129 men lost in the Arctic | Death In The Ice. <https://youtu.be/2t9IFFViMj0>
- Ryan, K. (2015). The Franklin Expedition : Adventure, Tragedy and Mystery – Approach phase – Research. Musée canadien de l'histoire.
- Ryan, K. (2018). *Périr dans les glaces : Le Mystère de l'expédition Franklin*. Musée canadien de l'histoire.
- Sauter, C. (2018). La bd rencontre le musée. *Voix et Images*, 43 (2), 49-58. <https://doi.org/10.7202/1045064ar>
- Scrive, M. (1994). Qui fait une exposition? Du commissaire à l'équipe projet. *Culture & Musées*, 99-104. <https://doi.org/10.3406/pumus.1994.1051>
- Sohet, P. (2007). *Images du récit* (Ser. Collection communication). Presses de l'Université du Québec.
- Steiner, W. (2004). Pictorial narrativity. Dans Ryan, M.-L. (dir.), *Narrative across media. The language of storytelling*. University of Nebraska Press.
- Sunier, S. (1997). Le scénario d'une exposition. *Publics et Musées*, 11-12, 195-211. <https://doi.org/10.3406/pumus.1997.1096>
- Sunier, S. (2017). L'émotion au service de la narration : Réflexions sur les expositions du musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-rouge. *Musées : Récits et dialogues au Musée*, 33, 8-18.
- The mysteries of Sir John Franklin and his journeys (<http://maps.canadiangeographic.ca/franklin-search-timeline/franklin-search-timeline.asp>)
- Thiébaut, M. (1989). Histoire et bande dessinée. Dans Lévêque, P., *Mélanges, Tome 3 : Anthropologie et société*. (p. 447-464). Université de Franche-Comté.
- Thirard, M.-A. (1993). Le récit d'aventures - récit filmique, récit littéraire. *Spirale - Revue de recherches en éducation*, 71-85. <https://doi.org/10.3406/spira.1993.1767>
- Triquet, É. (2007) Élaboration d'un récit de fiction et questionnement scientifique au musée. *Aster*, 44, 107-134. <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/aster/RA044-5.pdf>
- Will Eisner, W. (1998). *Le récit graphique : narration et bande dessinée*. Vertige Graphic.

Woodman, D. (2015). *Unraveling the Franklin mystery : Inuit testimony*. McGill-Queen's University Press.

Wright Allen, S. (2014). Timeline of the ill-fated Franklin Expedition.
<https://ottawacitizen.com/news/national/timeline-of-the-ill-fated-franklin-expedition>

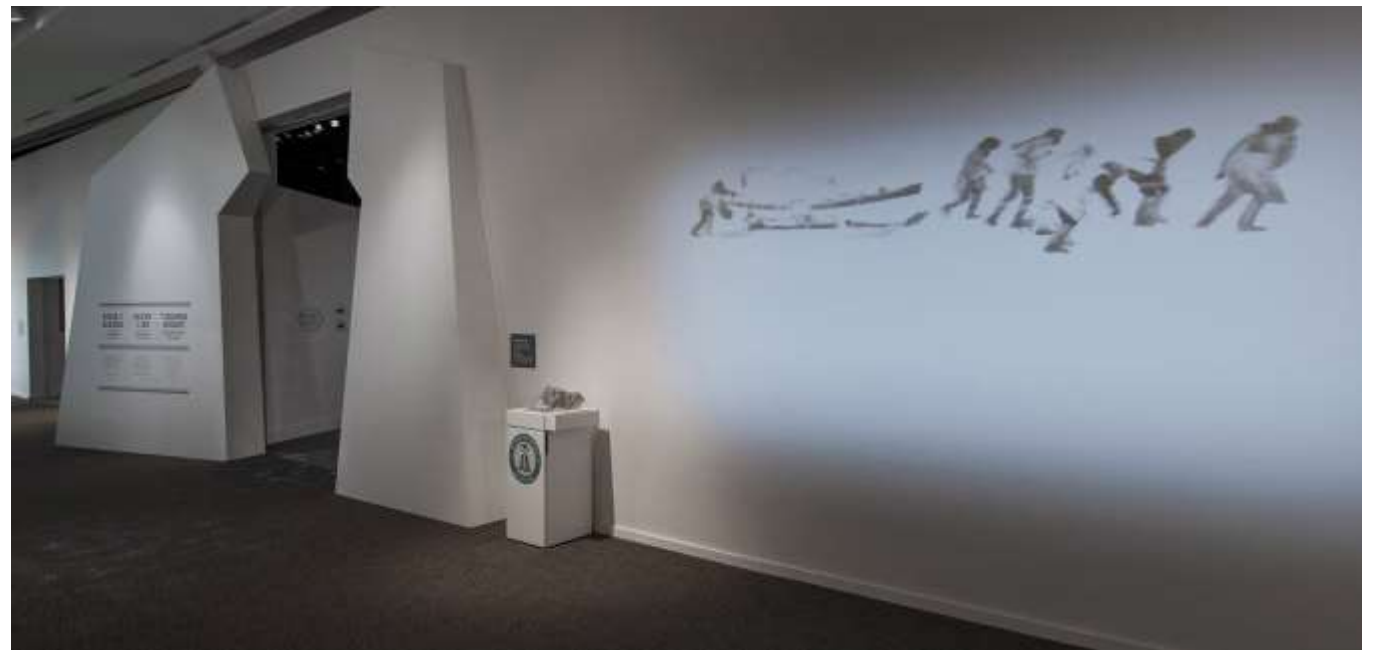
Wyndham, L. (2016). Une visite au Musée à portée de main.
<https://www.museedelhistoire.ca/blog/une-visite-au-musee-a-portee-de-main/>

ANNEXE 1 : PLAN DE L'EXPOSITION PDLG AU MCH



ANNEXE 2 : PHOTOGRAPHIES DE L'EXPOSITION PDLG AU MCH

**Photographie 1 : Vue de la zone
0 - Prologue
(MCH, IMG2018-0116-0063-Dm)**



Photographie 2 : Vue de la zone 0

- Introduction

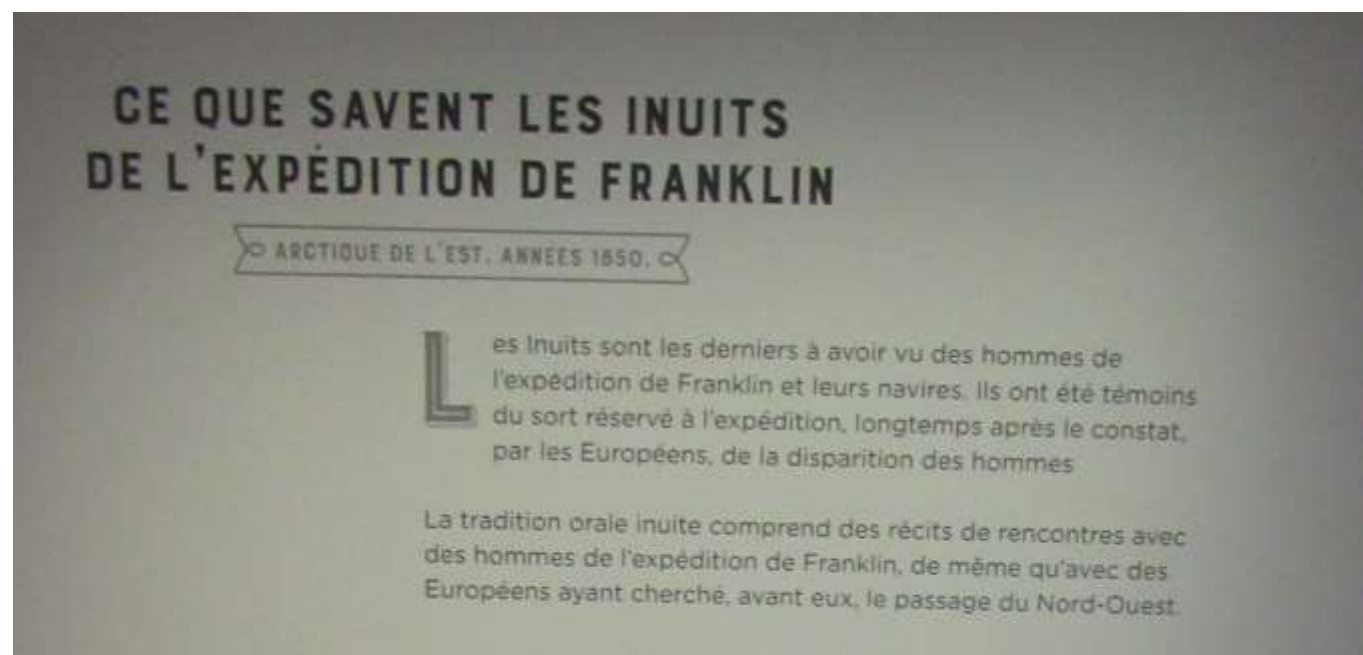
(MCH, IMG2018-0116-0058-Dm)



Photographie 3 : Vue de la zone 1
- Ce que savent les Inuits de
l'expédition Franklin
(MCH, IMG2018-0116-0059-Dm)



Photographie 4 : Vue du texte de la zone 1 – Ce que savent les Inuits de l'expédition Franklin
(Crédits : Anne-Sophie Legrand)



Photographie 5 : Vue de la zone 1
- Ce que savent les Inuits de
l'expédition Franklin
(MCH, IMG2018-0116-0056-Dm)



Photographie 6 : Vue de la zone 2
- La recherche européenne du
passage du Nord-Ouest
(MCH, IMG2018-0116-0055-Dm)



Photographie 7 : Vue de la zone 2
- La recherche européenne du
passage du Nord-Ouest
(Crédits : Anne-Sophie Legrand)



Photographie 8 : Vue de la zone 2
- La recherche européenne du
passage du Nord-Ouest
(Crédits : Anne-Sophie Legrand)



Photographie 9 : Vue de la zone 3
- La vie à bord
(MCH, IMG2018-0116-0052-Dm)



**Photographie 10 : Vue de la
cabine du capitaine dans la zone 3
- La vie à bord
(MCH, IMG2018-0116-0005-Dm)**



**Photographie 11 : Vue de la zone
3 - La vie à bord**

(MCH, IMG2018-0116-0049-Dm)



**Photographie 12 : Vue de la zone
4.1 - L'intérêt du public pour
l'expédition de Franklin
(MCH, IMG2018-0116-0008-Dm)**



**Photographie 13 : Vue de la zone
4.2 - À la recherche de
l'expédition Franklin**

(MCH, IMG2018-0116-0038-Dm)



**Photographie 14 : Vue de la zone
4.2 - À la recherche de
l'expédition Franklin et 4.3 - Le
sort des officiers et de l'équipage
de l'expédition Franklin
(MCH, IMG2018-0116-0036-Dm)**



**Photographie 15 : Vue de la zone
5 - Les preuves médico-légales
(MCH, IMG2018-0116-0017-Dm)**



**Photographie 16 : Vue de la zone
6 - La découverte des navires de
Franklin**
(MCH, IMG2018-0116-0029-Dm)



**Photographie 17 : Vue de la zone
7 - Honorer les hommes de
l'expédition Franklin
(MCH, IMG2018-0116-0026-Dm)**



**Photographie 18 : Vue de la zone
8 - Épilogue - L'expédition
Franklin dans l'imaginaire
populaire**

(MCH, IMG2018-0116-0028-Dm)



ANNEXE 3 : TABLEAU RECAPITULATIF DE L'EXPOSITION PDLG AU MCH

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
0. Prologue				
0. Prologue (couloir)	Les conditions arctiques sont extrêmes et isolées pour les explorateurs européens qui tentent de survivre.	Transporter le visiteur dans l'arctique canadien	Projection sur le mur d'hommes tirant des traîneaux	Paysage arctique, marin et glaciaire Son ambiant : traîneaux sur la glace, de la glace qui craque et du vent
1. Introduction				
1.0 Connaissance inuite de l'expédition Franklin Arctique de l'Est. Années 1850	Lorsque l'expédition Franklin n'est pas revenue en Grande-Bretagne, les chercheurs se sont rendus dans l'Arctique. Ils ont rencontré des Inuits qui avaient récupéré du matériel de l'expédition et qui avaient vu un navire dans la glace et des hommes tirant des traîneaux.	Montrer la centralité des Inuits canadiens à cette histoire.		Paysage arctique, marin et glaciaire Murs blancs
1.1. Le mystère de l'expédition de Franklin	La disparition de l'expédition Franklin est un mystère depuis plus de 150 ans. Les histoires orales et l'archéologie inuites sont le principal moyen d'en savoir plus sur le sort des hommes.	Présenter l'expédition Franklin dans le contexte de la longue histoire des recherches européennes pour le passage du Nord-Ouest.	Artefact : roue du navire Erebus Illustration de navire Daguerréotype de Le Vesconte Carte montrant qu'il restait peu à découvrir du passage du Nord-Ouest	
1.2 Outils inuits et matériaux européens	Les Inuits fabriquaient traditionnellement des outils à l'aide de matériaux disponibles localement, comme le bois de cerf, l'os, la corne, l'ivoire, le tendon et la pierre. Cependant, lorsque les Inuits pouvaient accéder aux matériaux européens, y compris les bois durs et les	Montrer que les Inuits ont récupéré du matériel européen qu'ils ont utilisé pour leurs armes	Artefacts : arcs, flèches et couteaux faits en matériaux traditionnels et d'autres faits à partir du matériel de l'expédition Franklin Audiovisuel : Histoire orale inuit de l'expédition Franklin	Son ambiant : Histoire orale en inuktitut

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	métaux fondus, ils les ont facilement adoptés et remodelés à leurs propres fins.			
1.3. Les Inuits et les Européens se rencontrent		Préparer le terrain pour une histoire avec une longue histoire et de multiples perspectives.		Écrans: paysages arctiques
1.3.1. Inuits et Européens – Rencontres dans le passage du Nord-Ouest	Les Inuits et les Européens se sont rencontrés à l'occasion pendant des centaines d'années. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest a introduit une période de contacts directs et indirects plus intensifs, à commencer par Martin Frobisher en 1576.	Souligner la présence continue des Inuits dans l'Arctique canadien et l'importance de leurs descriptions des explorateurs européens.	Artefact : Navire en bois fabriqué par un Inuit Image : Frobisher portant un chapeau distinctif	
1.3.2. Des récits inuits relatent la rencontre d'Européens 300 ans plus tôt	L'explorateur Charles Francis Hall s'est rendu à Frobisher Bay en 1861 lors d'une recherche sur l'expédition Franklin. Il a rencontré des Inuits qui l'ont emmené dans une mine européenne abandonnée depuis longtemps. Hall a réalisé qu'il s'agissait de la mine de l'explorateur du passage du Nord-Ouest Martin Frobisher de 1576. Les Inuits savaient où trouver le site parce que la connaissance de son emplacement était préservée - pendant 300 ans - avec précision, dans les histoires orales qui s'étaient transmises de génération en génération.	Montrer que les Inuits sont une culture vivante. La participation des Inuits à l'histoire de Franklin est active et importante.	Artefact Vêtements en peau de phoque inuit - homme et femme Kayak et pagaie Image : Charles Francis Hall rencontre les traducteurs inuits, Hannah et Joe (publication) Page de la revue manuscrite Charles Francis Hall Citation de Hall	
1.3.3. Histoire orale inuit : une tradition vivante	Les Inuits ont gardé en mémoire de nombreux aspects de leur culture, y compris leurs rencontres avec les Européens, à travers des histoires orales. Ces histoires mettent l'accent sur la précision - les détails sont préservés au fil	L'histoire orale des Inuits est une question d'exactitude - pas de mythe ou de légende.	Audiovisuel : Histoire orale inuite de la rencontre avec Frobisher 1576 racontée avec précision à Charles Francis Hall en 1861	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	des générations avec précision. Les Inuits ont des histoires de nombreux explorateurs européens de l'Arctique qui ont été conservées avec une précision remarquable.			
2.0. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest				
2.0. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest Londres, Angleterre. 1845	Les Européens recherchaient le passage du Nord-Ouest depuis des centaines d'années. Il ne s'agissait pas d'un véritable emplacement géographique, mais plutôt d'un concept européen né à la fin des années 1400 du désir de trouver une route commerciale plus courte vers l'Asie. Pour la Grande-Bretagne, c'était devenu une question de fierté nationale.	Décrire la portée de l'histoire européenne de la recherche du passage du Nord-Ouest. Placer l'expédition Franklin dans un contexte historique plus large.	Artefact : Cartes de l'imagination	Intérieur victorien, Angleterre Murs cyans Sons ambiants : sons urbains de l'époque
2.1.1. La vision de Sir John Barrow	Sir John Barrow, 2e secrétaire de l'Amirauté, était passionné de l'Arctique bien qu'il n'y soit jamais allé. Il réussit à organiser 9 expéditions de la Royal Navy dans l'Arctique. L'expédition Franklin de 1845 avait pour but de cartographier les 900 miles restants. Barrow pensait que cela pourrait être réalisé en une saison sans perdre des hommes ou des navires.	Montrer qu'un seul homme a permis d'organiser de nombreuses expéditions en Arctique.	Images : portrait de Sir John Barrow Image historique de l'intérieur de la salle du conseil de l'Amirauté dans les années 1800 Citations de Barrow	
2.1.2. Les premières expéditions	La première expédition de la Royal Navy connaît un franc succès, ce qui rend les Britanniques confiants de pouvoir tracer le passage du Nord-Ouest. En 1819, William Edward Parry franchit le 110e méridien ouest, parcourant les trois quarts de l'archipel Arctique en une seule saison.	Mettre en évidence l'histoire humaine derrière quelques expéditions dans la poursuite du passage du Nord-Ouest	Images : Carte des emplacements clés des premières expéditions Portrait de William Parry Caricature de Comic "Jack Frost and the Fury" du Glasgow <i>Looking glass</i> Artefact : Plaque commémorative de Winter Harbour Conserve aplatie	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	D'autres expéditions ont eu lieu par la suite, notamment celle de James Clark Ross.		Pain du navire de James Clark Ross de Fury Beach Note de James Clark Ross	
2.1.3. Noms de lieux arctiques et recherche britannique du passage du Nord-Ouest	Les explorateurs britanniques ont eu une présence durable dans l'Arctique canadien. Pendant des décennies, ils ont exploré la région tout en cherchant le passage du Nord-Ouest. Ils ont nommé de nombreux lieux (îles, détroits, etc.) à partir des noms de leurs collègues, sponsors et navires. En 1845, il ne restait plus grand-chose pour terminer la route du passage du Nord-Ouest.	Attirer l'attention des visiteurs sur la présence durable d'explorateurs britanniques dans l'Arctique canadien. Montrer qu'il y a eu de nombreuses expéditions britanniques à la recherche du passage du Nord-Ouest menant à l'expédition Franklin.	Projection murale : Carte de l'Arctique animée présentant au fil du temps les noms des lieux et les différents itinéraires des expéditions	
2.1.4. Le savoir inuit	Lorsque des explorateurs européens ont questionné les Inuits à propos des régions qui leur sont encore inconnues, ces derniers ont livré des données détaillées, comme l'emplacement des eaux potentiellement navigables. Les Inuits ont une vaste connaissance de l'environnement. Ils attribuent souvent des noms descriptifs aux lieux, particularités du paysage et routes de navigation.	Confirmer la connaissance des visiteurs que l'Arctique n'était pas vide : les Inuits avaient déjà donné des noms à beaucoup d'endroits Insister sur le fait que les Inuits ont une culture vivante. Montrer comment les noms de lieux inuits traditionnels deviennent plus importants.	Artefacts : Carte inuit en bois Médailles commémoratives Images : Ross rencontre les Inuits à l'intérieur du Victory Dessins inuits réalisés sur ses cartes qu'il a publiées. Carte de la région du Groenland pour correspondre à la carte en bois des Inuits Carte avec les noms de lieux inuits	
2.2. La préparation des hommes et des navires	En 1845, les Britanniques avaient appris à mener l'exploration polaire. Les hommes et les navires de l'expédition Franklin étaient bien préparés, leur succès a ainsi été présumé.	Impressionner les visiteurs avec la conception et l'ingénierie sophistiquées des navires. Montrer qu'ils étaient high-techs pour leur temps. Montrer que les hommes et les navires étaient bien préparés et ont incorporé toutes les		

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
		connaissances sur l'exploration polaire à ce jour.		
2.2.1. La préparation des navires	Les deux navires de l'expédition Franklin, le HMS Erebus et le Terror, étaient des navires militaires qui ont été convertis pour les rendre efficaces dans les eaux polaires, notamment au niveau de leurs coques qui a été renforcée.	Montrer que les navires ont été construits pour le service militaire et ont été adaptés pour l'exploration polaire.	Artefact: Maquettes des coques de l'Erebus et du Terror Images : Les HMS Erebus et Terror dans la mer de Ross Plan des modifications apportées à la poupe de l'Erebus et du Terror (1845) Le croquis de John Irving sur la position du moteur Citation : Directives de l'Amirauté à sir John Franklin concernant les moteurs	
2.2.2. L'histoire militaire du Terror	Les navires avaient une histoire de service militaire, ils étaient d'anciens bombardiers reconvertis pour l'exploration polaire	Montrer que les navires ont été construits pour le service militaire et ont été adaptés pour l'exploration polaire.	Artéfact : le service de vaisselle du Terror sous le capitaine Sheridan en 1814 Image: Une vue du bombardement de Fort McHenry, 1813	
2.2.3. Les officiers et l'équipage	Les motivations de l'équipage pour rejoindre l'expédition Franklin étaient diverses. Pour les officiers, les expéditions polaires étaient un moyen de faire leurs preuves et de recevoir une promotion. Pour les marins ordinaires, c'était un moyen de recevoir un double salaire. Les Royal Marines, qui contrôlaient les navires, n'avaient pas le choix, car ils ont été affectés à cette tâche.	Montrer les motivations des officiers et de l'équipage à rejoindre une expédition dans l'Arctique. Encourager les visiteurs à se demander s'ils se joindraient à une expédition dans l'Arctique. Montrer la structure et la hiérarchie sur les navires	Artéfact : Lettre de Franklin à Parry disant qu'il n'avait pas de place pour un officier qui voulait se joindre à l'expédition. Citation : Lettre de Crozier relatant que des hommes ont été renvoyés chez eux, car inexpérimentés Audiovisuel : liste de l'équipage, avec position	
2.2.4. Les officiers supérieurs	<u>Le capitaine sir John Franklin</u> Il s'est engagé dans la Royal Navy à 14 ans. Son expédition terrestre de 1819 à	Présenter les officiers supérieurs afin de souligner l'histoire humaine	Artefacts : Médaille de guerre de Franklin Montre de Crozier	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	<p>1822 en quête du passage du Nord-Ouest a été une catastrophe, mais il a été fait chevalier à la suite d'une expédition plus fructueuse menée de 1825 à 1827. Sa femme Lady Jane l'a encouragé à poursuivre sa carrière.</p> <p><u>Le capitaine Francis Rawdon Moira Crozier</u> Navigateur polaire d'expérience, il participa à deux expéditions de recherche du passage du Nord-Ouest et à une tentative pour atteindre le pôle Nord. Il a beaucoup interagi avec les Inuits qui l'ont surnommé Aglooka, « celui qui fait de longs pas ».</p> <p><u>Le commandant James Fitzjames</u> Il a participé à des missions exploratoires et militaires au Moyen-Orient et en Chine entre 1839 et 1842. Il était l'un des favoris de John Barrow qui voulait lui confier le commandement général de l'expédition, mais il était trop jeune.</p>		<p>Médaille pour héroïsme de Fitzjames Coupe pour héroïsme de Fitzjames</p> <p>Images Lady Jane Franklin jeune Daguerrotypage de Franklin Daguerrotypage de Crozier Daguerrotypage de Fitzjames</p> <p>Citations Fairlhome sur Franklin Sir James Clark Ross sur Crozier Commandant James Fitzjames</p>	
2.3.1. L'expédition Franklin lève les voiles	<p>L'expédition de Franklin quitte à peine l'Angleterre qu'on en perd la trace. Quelques officiers adressent des lettres à leurs proches lors des dernières haltes en Écosse et au Groenland. Seuls deux documents citent des dates et activités postérieures à l'entrée de l'expédition dans les eaux arctiques. Aucune autre source primaire – journal de bord, journal personnel ou lettre – n'a été découverte.</p>	<p>Créer une transition entre la préparation des navires et les navires coincés dans la glace.</p> <p>Montrer qu'on en sait peu sur les premières années de l'expédition Franklin.</p> <p>Résumer brièvement ce que l'on sait de l'itinéraire de l'expédition jusqu'à ce qu'ils se retrouvent</p>	<p>Audiovisuel : Projection en grand format avec des cartes schématisées montrant différents emplacements et l'historique de certains événements</p>	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
		<p>coincés dans la glace au large de l'île King William.</p> <p>Renforcer la localisation géographique de l'histoire</p> <p>Énoncer le problème de la glace</p>		
3.0. La vie à bord des navires				
<p>3.1. La vie à bord</p> <p>Au large de l'île King William. 1846, 1847 et 1848</p>	<p>Les hommes vivaient et travaillaient dans les conditions exigües du navire, maintenant les routines de la vie quotidienne et du travail pendant des années.</p>	<p>Plonger les visiteurs dans l'environnement confiné des navires de l'expédition Franklin enfermés dans la glace de l'Arctique.</p> <p>Se concentrer sur les spécificités de la vie quotidienne : travail, loisirs, alimentation, routines.</p> <p>Montrer les différences entre officiers et hommes : conditions de vie, activités, rations.</p> <p>Les visiteurs explorent le navire et découvrent différents aspects de la vie quotidienne. Cette zone est exploratoire et non linéaire.</p>		<p>À l'intérieur d'Erebus, coincé dans la glace de l'Arctique</p> <p>Son ambiant : vie dans le navire (vent, grincements e bois, rats, hommes qui tousse, etc.)</p> <p>Gris, pourpre, blanc</p>
<p>3.1.1. Plans du navire</p>	<p>L'espace à bord est limité. Chaque navire compte trois ponts – supérieur, inférieur et faux-pont (le plus bas) – et une cale. Tous sont chargés de provisions et du matériel prévus pour tenir au moins trois ans.</p>		<p>Images:</p> <p>Plan du pont inférieur</p> <p>Plan en coupe transversale</p> <p>Plan de profil du HMS Terror, incluant les modifications de 1845</p> <p>Cabine du capitaine, London Illustrated News</p> <p>Cabine d'officier, London Illustrated News</p>	<p>Partie du plan au sol de l'Erebus à taille réelle</p>

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			Citation : dessin imprécis	
3.1.2. à 3.1.5. Cabine du capitaine				
3.1.2. Table polyvalente dans la cabine du capitaine		Transmettre une variété de tâches quotidiennes et professionnelles	Artefact : Pied de meuble trouvé sur l'Erebus Bouton Citation Lettre de Franklin à Parry: Goodsir disséquant des spécimens d'histoire naturelle sur la table	Projection sur la table utilisée pour le travail et le loisir
3.1.3. Mur bâbord de la cabine du capitaine	Chaque navire contient une bibliothèque de 1 100 livres.	Montrer la variété des ressources auxquelles les hommes avaient accès - renforcer la confiance dans la mission. Améliorer l'expérience immersive - ajoutez le sens de l'activité humaine		Illustrations : De nombreux livres montrant leurs auteurs et leurs titres (FR et EN) Conserve de pomme de terre
3.1.4. Fenêtre de la cabine du capitaine sur le mur arrière	Une partie des tâches des officiers consistait à prendre des mesures régulières de la température et du lever et du coucher du soleil.	Rappel qu'il s'agit d'une histoire de deux navires Énoncer le problème : ils sont coincés dans la glace	Artefact : Thermomètre Verre de fenêtre du navire Bouton d'officier	Illustration : 2 ^e navire au loin Diagramme des 4 saisons avec jour et nuit
3.1.5. Mur tribord de la cabine du capitaine		Montrer que l'expédition avait une nouvelle technologie pour l'époque		Illustration : Appareil à daguerréotype
3.1.6 à 3.1.9. les quartiers des officiers				
3.1.6 Le carré des officiers	La structure de commandement Le capitaine Francis Crozier (HMS Terror) est le commandant en second et le commandant James Fitzjames (HMS Erebus) est le troisième officier de l'expédition. Avec cinq lieutenants répartis entre les navires, ils assument la		Image : Augustus Earle, Officers mess room on board a ship of war, 1820 Citation : Lettre du capitaine sir John Franklin	Illustration : Bannière de séparation

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	responsabilité des vaisseaux, de l'équipage, de la navigation, du maintien de l'ordre et de la mission scientifique. Les tâches journalières de la Royal Navy			
3.1.7 Le buffet d'officier	Officiers: Recherche et Science Parallèlement à la quête du passage du Nord-Ouest, l'expédition doit poursuivre une mission scientifique. L'Amirauté spécifie les observations météorologiques (temps) et hydrographiques (voies navigables) à consigner, en plus des divers travaux de sciences naturelles à mener.		Artefacts: Boîte en métal pour les messages et reproduction d'une note Échantillons de botanique collectés lors d'une expédition de la 2e expédition Franklin Microscope Boussole d'inclinaison Citation de Fairlhome sur l'histoire naturelle	
3.1.8 La table des officiers	Officiers: cartographie et navigation La principale mission de l'expédition consiste à cartographier le passage du Nord-Ouest.		Artéfacts : Sextant Compas de relèvement marin Chronomètre de marine Compas de navigation Loch mécanique et câble de remorque Images : Les embarcations auxiliaires des HMS Erebus et HMS Terror – capitaine James Clark Ross Citation de Fitzjames	Illustration : Table en 3D
3.1.9. Lit de cabine d'officiers	Officiers: Conditions de vie		Citation de Fairholme à propos de sa cabine	Illustration : Lit en 3D
3.1.10. La vie sur l'océan	La vie sur l'océan : représentation des occupations usuelles des jeunes officiers		Images : Augustus Earle, La vie sur l'océan... Augustus Earle, service divin	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
	<p>dans la timonerie d'une frégate britannique en mer</p> <p>Un service religieux célébré selon les coutumes à bord d'une frégate britannique en mer</p> <p>Les divertissements de l'Arctique</p>		<p>Owen Stanley, Masquerade on Terror. Arctic Amusements, The drawings made by...</p> <p>Men lacing corset, Sherard Osborn's journal, 1852, Pioneer</p>	
3.1.11. Mur	Équipage - Travail et discipline		<p>Artefacts</p> <p>Chat à neuf queues</p> <p>Paumelle de voilier</p> <p>Image :</p> <p>Aquarelle du Terror George Back</p>	
3.1.12. Coffre	<p>Équipage - Conditions de vie</p> <p>Les possessions des hommes étaient limitées à l'espace d'un coffre.</p>			Coffre de matelot en 3D
3.1.13. Loisirs	Loisirs	<p>Se sentir plus proche de l'expérience humaine</p> <p>Renforcer l'idée que l'équipage ont passé de longues années sur les navires</p>	<p>Artefact:</p> <p>Ardoise et stylet</p> <p>Piccolo</p> <p>Affiche du Royal Arctic Theatre, 28 février 1851</p> <p>Affiche du Royal Arctic Theatre, 30 novembre 1853</p> <p>Pièces de jeu d'échecs et cartes à jouer</p> <p>Images</p> <p>Owen Stanley, The Drawings Made by Captain Owen Stanley When on the Arctic Expedition Commanded by Sir George Back in HMS "Terror" 1836 and 1837</p>	
3.1.15. Jacko le singe			Citation de la lettre du lieutenant James Fairholme	Illustration:

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
				Singe à côté des tonneaux
3.1.16. Neptune, le chien	Terre Neuve		Citation de la lettre du Lettre du lieutenant James Fairholme	Illustration : Chien allongé
3.1.17. Table des marins	Nourriture et rations Les vivres étaient rationnés pour les officiers et les hommes. La variété de nourriture était limitée. Toute la nourriture était cuite dans la cuisine; le poêle était presque au cœur du navire.		Artefact: Assiette en céramique au motif du saule bleu	Illustrations : couverts en fer des équipages Menu de rations hebdomadaires
3.1.18. Illuminateur				Prop : illuminateur
3.1.20. Les vivres	Détail de la quantité de nourriture (viande, légumes, farine, sucre, chocolat, rhum concentré, vin médicinal)		Citations sur la quantité de nourriture à bord	Illustrations : barils
3.1.21. Les vivres diminuent			Projection des vivres diminuant au fil du temps	
3.1.22. Camp du Cape Felix	Dans le cadre de leur travail, les officiers et les hommes de l'expédition Franklin ont établi une base d'opérations au cap Felix.		Artefacts : Pièces oculaires d'un sextant Lunettes de neige Plaque de shako des Royal Marines Pointe de pique d'embarquement Cartouches à plomb avec douille en filet métallique Balles de fusil Cuisinière portative Paquet d'aiguilles Os de porc salé Couvercle d'une conserve de pommes de terre Fragments d'une pipe à tabac	Illustration : sextant complet
3.1.23. La vie sur les glaces	Campement sur la glace autour des navires	Faire la transition entre être à bord des navires et sur la glace	Citation du lieutenant John Irving Images :	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
		Montrer l'environnement dans lequel ils se trouvaient.	H.M.S. Terror, June 16, 1837 H.M.S. Terror January 1837 H.M.S. Terror at 10 p.m. on March 15, 1837 Owen Stanley, The Drawings Made by Captain Owen Stanley When on the Arctic Expedition Commanded by Sir George Back in HMS "Terror" 1836 and 1837 Incidents on a Trading Journey: Men Playing Football On Board HMS Terror, 1836	
3.2 Tununiq (Toonoone)	Tununiq – une région reculée Les navires étaient coincés dans une partie de l'Arctique qui était si désolée qu'elle a été évitée par les Inuits à cette époque.	Montrer que la région où les navires étaient coincés était inhospitalière pour les humains et les animaux. Comparer la zone précédente (maintien des routines de la vie quotidienne) avec les dures réalités de leur environnement.	Projection paysage grand format, montrant le passage du temps Audiovisuel : Station d'écoute – Histoire orale inuit décrivant la région	Paysage arctique / Paysage marin / Paysage glaciaire Son ambiant : vent, poudrierie, grondement de glace
3.2.2. L'expérience anglaise de Tununiq	Les Britanniques ont vécu des expériences similaires dans cette région.		Photo contemporaine : glace remplissant le détroit de Victoria; photo satellite (NASA) Citations : William Hobson James Clark Ross Francis Leopold McClintock	
4.0 L'intérêt du public pour l'expédition de Franklin				
4.1. L'Arctique et l'imaginaire Londres, Angleterre.	Le public britannique était fasciné par l'Arctique, les explorateurs de l'Arctique, et surtout la disparition de l'expédition Franklin.	Montrer que les explorateurs de l'Arctique étaient les célébrités de leur époque.	Projections d'images de diapositives de lanterne	Intérieur victorien - espace public Murs cyans

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
Milieu des années 1840				
4.1.1. Une fascination pour les explorateurs polaires	Tout au long des années 1700 et 1800, les Européens étaient également fascinés par les peuples de l'Arctique. Les commerçants et les missionnaires rapportaient des histoires d'Inuits, et parfois les individus eux-mêmes en tant que curiosités culturelles.	Montrer la longue histoire afin de rendre le Canada exotique pour les autres	Artefacts: Lanterne magique Diapositives de lanterne magique Vaisselle aux motifs de paysage arctique Mikak et son fils Tukauk Image : Illustrations de Parry – traîneau à chien Hecla et Griper durant l'hiver Scènes de la vie chez les Iglulingmiuts d'Igloodik, dans le bassin Foxe	
4.1.2. Lady Jane Franklin et l'expédition disparue	Lady Jane Franklin a été le moteur de la recherche de l'expédition Franklin. Elle a dû convaincre la marine britannique d'envoyer des recherches.	Montrer que la recherche du sort de l'expédition Franklin a été alimentée par l'intérêt public et les efforts de Lady Jane Franklin en particulier. Comparer les efforts de Lady Jane Franklin avec les objectifs et les priorités de la marine britannique.	Artefacts: Figurines en céramique Sir John Franklin et Lady Jane Franklin Images : Portrait de Lady Jane Franklin, 1838 Lettre de Lady Jane Franklin Le Conseil de l'Arctique planifie la recherche de sir John Franklin Citation de lettres de Lady Jane Franklin montrant son sens de l'objectif et sa stratégie Citation de l'amirauté	Son ambiant : Extraits de lettres adressées par lady Jane Franklin à des hommes politiques et à l'Amirauté, à la fin des années 1840
4.1.3. Affiche de récompense	La Royal Navy a commencé à rechercher l'expédition Franklin.		Image: affiche de récompense et traduction	
L'Arctique. De 1847 à 1880	Près de quarante expéditions ont cherché l'expédition Franklin, mais seules quelques-unes ont trouvé des traces.	Montrer l'étendue des efforts de sauvetage. Mettre en évidence quelques expéditions de recherche clé,		Paysage arctique / Paysage marin / Paysage glaciaire

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
		<p>montrant la variété des tentatives et des résultats.</p> <p>La zone n'est pas linéaire. Les visiteurs explorent et découvrent, choisissent l'ordre dans lequel ils souhaitent visiter.</p>		
4.2.1. L'île Beechey	<p>En 1850, les chercheurs ont trouvé les premières traces de l'expédition sur l'île Beechey où l'expédition Franklin a passé son premier hiver en 1845-1846. Trois tombes marquées ont été découvertes. Aucun indice n'a été trouvé indiquant l'itinéraire prévu de l'expédition.</p>		<p>Artéfacts :</p> <ul style="list-style-type: none"> Poteau indicateur De l'expédition Franklin Deux gants de coton (main gauche) Boîtes en fer-blanc de viande conservée et de pemmican Boîtes en fer-blanc d'aliments Goldner Assiette en faïence <p>Image:</p> <ul style="list-style-type: none"> Parasélène, 30 novembre, détroit de Northumberland Île Beechey, quartiers d'hiver de sir J. Franklin, 1845-1846 Les sépultures de trois hommes de l'équipage de Franklin, sur l'île Beechey 	<p>Illustrations :</p> <ul style="list-style-type: none"> Navires quittant l'Angleterre vers l'Arctique (passage du cyan au blanc) et allant vers l'île Beechey
4.2.2. L'opération de recherche de sir Belcher, de 1852 à 1854	<p>L'expédition Belcher était la plus grande et la dernière expédition de recherche parrainée par la Royal Navy.</p>		<p>Artefact :</p> <ul style="list-style-type: none"> Traîneau tiré par des hommes, abandonné sur l'île Melville Baril du HMS Assistance Couvercle de baril Chaussette de laine Étiquette de soupe à la joue de bœuf Botte cuissarde de marin, en cuir <p>Images :</p> <ul style="list-style-type: none"> Carte de l'opération de recherche La visite de Sa Majesté au navire arctique Resolute au port de Cowes 	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			Le bureau Resolute utilisé par le président John F. Kennedy en 1962	
4.2.3. L'impact des recherches de Franklin sur les Inuits	Les Inuits récupèrent les provisions des chercheurs		Artefacts : Hampe de harpon Tête de harpon Flèche Couteau masculin Couteau masculin Ulu (couteau polyvalent pour femme) Pipes	
4.2.4. Robert McClure 1848-1854	Reconnu officiellement comme étant le découvreur du passage du Nord-Ouest, Robert McClure est fait chevalier et reçoit 10 000 livres du Parlement.	Montrer aux visiteurs que McClure obtient la récompense pour la découverte du passage du Nord-Ouest.	Image : Portrait de McClure Position critique du H.M.S. Investigator sur la côte nord de l'île Baring, 20 août 1851 Carte du passage du Nord-Ouest de Robert McClure	
4.2.5. Les hommes de l'expédition Franklin sont déclarés morts	Avec la guerre de Crimée qui se profile, l'Amirauté déclare l'expédition perdue en 1854. L'abandon de quatre de ses cinq navires par Belcher dans l'Arctique signifiait que l'Amirauté n'était pas disposée à parrainer d'autres recherches.		Avis concernant les officiers et les équipages des navires de Sa Majesté Erebus et Terror Citation	
4.2.6. Les communications entre Inuits et Européens	Il y avait une prise de conscience croissante que les Inuits pouvaient avoir une certaine connaissance du sort de l'expédition Franklin.		Artefact : Dictionnaire inuktitut-anglais publié en 1850 par l'Amirauté	
4.2.7. Communication entre les chercheurs	Les explorateurs qui se lancent à la recherche de l'expédition Franklin tentent de maintenir le contact entre eux – une tâche titanesque vu l'immensité du périmètre de recherche.		Artefacts : Plume et bouteille à encre Message estampé sur une plaque de plomb Boîte à messages Note fragmentaire provenant d'une boîte à messages Cylindre à messages en métal et documents en papier	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			<p>Document portant la signature de Robert Anstruther Goodsir</p> <p>Image : Carte des communications entre chercheurs</p>	
4.2.8. À la recherche de l'expédition Franklin, de 1847 à 1880	De nombreuses recherches faisaient partie des recherches de l'Amirauté britannique; d'autres étaient financés par des fonds privés ou publics. Bien que peu de traces de l'expédition Franklin aient été trouvées, les recherches ont abouti à une cartographie approfondie de l'Arctique.	<p>Montrer la quantité de territoire cartographié pendant les expéditions de recherche</p> <p>Montrer comment les expéditions cartographiaient, exploraient et faisaient également des recherches scientifiques</p> <p>Transmettre l'échelle des recherches avec chronologie, cartes et images.</p>	Audiovisuel Carte schématique montrant l'étendue de l'exploration effectuée au cours de la période de recherche de Franklin.	
4.2.9. John Rae	En 1854, des Inuits des baies Pelly et Repulse révèlent à John Rae avoir vu des hommes de l'expédition affamés au nord de la rivière Back quatre ans auparavant, puis avoir subséquemment découvert des corps, dont certains portant des marques manifestes de cannibalisme. Ce rapport, dans lequel le cannibalisme est évoqué, est publié et suscite de vives réactions. L'auteur Charles Dickens figure parmi ceux qui dénigrent les Inuits tout en reprochant à John Rae de n'avoir pas vérifié leurs allégations.		<p>Artéfacts</p> <p>Insigne de l'Ordre royal des Guelfes, 2e classe, octroyé à sir John Franklin</p> <p>Liste écrite par John Rae des articles de l'expédition Franklin obtenus des Inuits près des baies Pelly et Repulse</p> <p>Objets achetés à des Inuits par John Rae près des baies Pelly et Repulse : Disque en argent gravé de l'inscription « Sir John Franklin K.C.B. » (chevalier commandeur de l'Ordre du Bain), Étui de brevet de marin, Couteau de chef, Fourchette en argent ornée des armoiries de sir John Franklin</p> <p>Lettre de sir George Simpson</p> <p>Image : Carte des recherches de John Rae Portrait de John Franklin</p>	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			Portrait de John Rae Portrait de Charles Dickens Citations : Rapport de John Rae Réponse de Charles Dickens	
4.2.10. Francis Leopold McClintock 1857-1859	<p>Lady Jane Franklin organise une nouvelle opération de recherche dont le commandement est confié au capitaine Francis Leopold McClintock.</p> <p>Parvenu sur la côte ouest de la péninsule Boothia, le capitaine McClintock croise des Inuits en possession d'objets provenant de « deux navires » aperçus à l'ouest de l'île King William.</p> <p>Il scinde son équipe pour faire le tour de l'île King William. Parcourant le littoral ouest avec une équipe en traîneau, son second, le lieutenant William Hobson, repère les sites occupés par l'expédition Franklin dans la baie Erebus et au cap Felix.</p>		Artefacts : Note découverte à la pointe Victory Paire de fusils à canons lisses The Vicar of Wakefield (Le Vicaire de Wakefield) Flasque d'eau Chronomètre de poche Sceau maçonnique Lunettes de neige Lunettes teintées (lunettes de neige) Cuillère à dessert en argent ornée des armoiries de sir John Franklin Cuillère à dessert en argent ornée des armoiries de sir John Franklin Boîte à thé Fourchette en argent ornée des armoiries de sir John Franklin Image : Carte de l'opération de recherche de McClintock La découverte d'une embarcation de l'expédition Franklin sur l'île King William par le lieutenant Hobson Portrait de Francis Leopold McClintock Ouverture du cairn de la pointe Victory renfermant les notes des capitaines Crozier et Fitzjames Citations :	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			Extraits de la note manuscrite trouvée à la pointe Victory	
4.2.11. Silhouette de bateau de baleine			Image Des hommes tirant un bateau sur des morceaux de glace (Cresswell, Traîneau sur Hummocky Ice. Avril 1853)	Illustration : Taille réelle du bateau tiré par des membres de l'expédition Franklin et trouvé par McClintock au Boat Place.
4.2.12. Ce que disent les Inuits de l'expédition Franklin	Histoires orales des Inuits - ce que les Inuits ont trouvé à différents moments et à différents endroits Illustrations d'un artiste inuit à l'écran		Station d'écoute avec écran	
4.2.13. Recherches modernes	L'île King William Les deux dernières opérations de recherche menées dans les années 1800 sont effectuées par voie terrestre. 1865-1869 Charles Francis Hall, accompagné de Taqulittuq et d'Ipirvik, interroge nombre de témoins inuits et recueille de précieux renseignements qui rendent compte des derniers jours de l'expédition. 1878-1879 Frederick Schwatka, explorant la côte ouest de l'île King William, recueille divers objets de l'expédition Franklin et remarque des sépultures près de la baie Erebus.		Artéfacts de l'expédition Franklin Fragment de bordages du pont d'un navire Boîte de soupe Goldner Harnais de traîneau Des crampons improvisés Partie de quille Médaille commémorative du S.S. Great Britain et partie d'une botte Bout de patin de traîneau brisé Rouet Poulie de gréement Fragment de mât de navire Image : Carte des lieux où des objets de l'expédition ont été découverts Carte des environs de l'île King William, montrant divers endroits où des objets de l'expédition de sir John Franklin dans l'Arctique ont été découverts	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
4.3.1. Malchance, mauvais moment et glace périlleuse	Ce qui a finalement tué les hommes de l'expédition Franklin, c'est la malchance, le mauvais timing et la mauvaise glace.	Montrer aux visiteurs que la mauvaise glace était la cause ultime de la tragédie de l'expédition Franklin.	<p>Artefacts: cabillots pliés par la force de la glace</p> <p>Audio-visuel: Images d'archives du navire de Shackleton, Endurance, se brisant dans la glace, 1914-1916 (SPRI?)</p> <p>Image: Diagramme Les températures moyennes de l'air, entre 1815 et 1900</p> <p>Citation : Récit transmis par Teekeeta et Ow-wer à Charles Francis Hall en mai 1869</p>	
4.3.2. Le sort des officiers et de l'équipage de l'expédition Franklin	Les opérations de recherche, les preuves archéologiques et les récits de la tradition orale inuite ont permis de reconstituer certains des événements survenus au fil des ans et des derniers mois de l'expédition Franklin.	<p>Récapituler l'histoire de l'expédition Franklin.</p> <p>Montrer que l'on sait très peu de choses sur le sort des hommes.</p> <p>Énumérer les principales causes de décès.</p>	Audiovisuel : Projection accompagnée de son présentant la chronologie des évènements	
5.0. Les preuves médico-légales				
5.0. Le sort des hommes - les preuves médico-légales	Il y a eu de nombreux débats au fil des ans sur ce qui a tué les hommes, et nous ne connaissons jamais toute l'histoire.	<p>Pour les visiteurs intéressés par la recherche, présenter des détails spécifiques sur les causes de décès des membres de l'expédition Franklin.</p> <p>Montrer qu'il y a toujours un débat sur les causes de décès. Présenter différents aspects des arguments.</p>	Image : Crânes de membres de l'expédition Franklin découverts et enterrés par William Skinner et Paddy Gibson sur l'île King William	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
		Présenter le contenu de manière détaillée et factuelle tout en respectant les personnes décédées.		
5.1.1. Trois sépultures	<p>Les trois premiers décès de l'expédition Franklin se sont produits tôt, alors qu'ils hivernaient sur l'île Beechey, huit mois seulement après que l'expédition a quitté l'Angleterre.</p> <p>Lorsque ces corps ont été exhumés dans les années 80, ils ont été autopsiés pour établir leurs causes de décès qui étaient peut-être la tuberculose, mais des niveaux élevés de plomb ont peut-être également contribué.</p>		<p>Artefacts : Échantillons de tissus provenant des sépultures de l'expédition Franklin, sur l'île Beechey John Torrington - Lien à coudes John Hartnell - Tissu de cercueil, Oreiller, Poignet de chemise, Maillot de corps William Braine - Mouchoir rouge, Poignet de chemise, Couverture en laine</p> <p>Images : Le cimetière de l'île Beechey Illustration de la place des échantillons Photo de John Torrington Photo de John Hartnell Photo de William Braine</p>	
5.2. De quoi sont-ils morts?				Table lumineuse avec un corps schématisé
5.2.2. Le scorbut	Le scorbut est causé par une carence en vitamine C, laquelle est présente dans les agrumes, la viande crue et certains légumes frais.			
5.2.3. Les problèmes de santé courants	Tout problème de santé simple à traiter et toute blessure non mortelle se seraient aggravés à mesure que les conditions se détérioraient.			
5.2.4. La tuberculose	La tuberculose est une maladie infectieuse d'origine bactérienne qui atteint essentiellement les poumons et, plus rarement, les os.			

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
5.2.5. L'hypothermie et la famine	L'hypothermie commence à se manifester lorsque la température du corps chute au-dessous de 35 °C. La famine accroît le risque d'hypothermie, le corps ne produisant pas l'énergie nécessaire pour maintenir sa température normale.			
5.2.6. Le botulisme	Le botulisme est une maladie causée par la bactérie Clostridium botulinum, qui se développe dans les aliments conservés ou préparés de façon inadéquate.			
5.2.7. L'empoisonnement au plomb	Le plomb est un métal lourd absorbé par la peau et le système digestif. Une exposition continue peut entraîner une intoxication au plomb.			
5.2.8. Indices provenant des restes humains	Les analyses médico-légales corroborent les récits inuits faisant état de famine et de cannibalisme parmi les membres de l'expédition Franklin.			
5.2.9. Le cannibalisme de survie			<p>Image L'homme propose, Dieu dispose</p> <p>Prop : Distinguer les marques de rongement et les marques de découpe sur les os Distinguer les altérations atmosphériques et le polissage de cuisson sur les os Moulage de main montrant des marques de découpe</p> <p>Citation Des Inuits décrivent des éléments probants de cannibalisme</p>	
5.3.1. Identification des	Tentatives d'identification des membres individuels de l'expédition.		Image :	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
membres de l'expédition Franklin			Reconstitution craniofaciale de deux membres de l'expédition Franklin L'archéologue Douglas Stenton exhume des restes humains dans la baie Erebus, sur l'île King William Les restes humains mis au jour dans un site de la baie Erebus, sur l'île King William	
5.4.1. L'aspect psychologique d'une catastrophe	L'expédition a été organisée pour suivre la hiérarchie hautement structurée de la Royal Navy. Cependant, les circonstances devinrent de plus en plus désastreuses et des décisions cruciales devaient être prises. Leadership, équipes, suivant les ordres, qui décide.			
6.0 La découverte				
6.0.1. Ferrure de bossoir			Artéfact Ferrure de bossoir Image Le pilote d'hélicoptère de Transport Canada, Andrew Stirling, tient la ferrure de bossoir qu'il a repérée sur une île de la baie Wilmot and Crampton. Terror et Erebus. Plan en coupe transversale (1839)	
6. La découverte des navires de Franklin	La récente découverte des navires révèle plus sur le mystère de l'expédition Franklin.		Image La proue du NGCC Sir Wilfrid Laurier fendant les glaces	Sous l'eau dans l'Arctique
6.1. Deux vastes zones de recherche	En 2008, Parcs Canada lance une mission pluriannuelle de recherche des navires.		Carte du Nord/ de l'Arctique	
6.1.2. Persévérance et partenariats			Carte de l'île King William et de la péninsule Adélaïde	
6.1.3. Sonar du HMS Erebus			Vidéo	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
6.1.4. L'authentification du HMS Erebus			Interactif Image Des archéologues examinent une image sonar du the HMS Erebus alors qu'ils planifient leurs premières plongées vers l'épave	
6.1.5. La découverte du HMS Terror			Image La double roue du HMS Terror, en parfait état.	
6.2.0 Site de l'épave du HMS Erebus, septembre 2014			Vidéo Visite de l'épave Photographies de l'épave Citation de Louie Kamookak, historien de Gjoa Haven Image Heather Campbell, artiste inuite du Nunatsiavut (Labrador)	
6.2.1. L'examen de l'épave			Image : Terror et Erebus. Plan du pont inférieur (1839) Un croquis dessiné sous l'eau Photo de parcs Canada Theoran Kopak trie des spécimens durant un projet pilote en biologie marine, en août 2015. Artefact Illuminateur breveté de Preston Assiettes Assiette au motif du saule bleu Boutons	
6.3.1. Le parcours d'un canon			6 photographies	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
6.3.2. Au laboratoire			Artéfacts Boulet de canon Un flacon à médicament et son contenu Amorces à percussion Assiette au motif du saule bleu Poulie à crochet Illuminateur rectangulaire Botte d'officier en cuir Plaque de baudrier Poignée d'épée	
6.3.3. Cloche du HMS Erebus			Artefact Cloche de l'Erebus	
6.4.0. Et maintenant?	Ces deux épaves sont bien davantage que des capsules temporelles, témoins importants de la vie à bord des navires. Leur étude apportera des réponses aux nombreuses questions que suscite la fin tragique de l'expédition de Franklin. Les épaves seront protégées et leurs histoires seront partagées.		Artefact Bouton de préhension	
6.4.0-3. Les premières images du HMS Terror			AV Le HMS Terror photographié par des archéologues subaquatiques lors de la mission menée en 2016	
6.4.1. Un site historique national	Les épaves des HMS Erebus et Terror formeront le premier lieu historique national administré conjointement au Nunavut.		Image Des enfants examinent une reproduction de la cloche du HMS Erebus, à Cambridge Bay au Nunavut Des aînés de Gjoa Haven, au Nunavut, rencontrent Daniel Watson, directeur général de Parcs Canada, durant le festival Umiyaqtutt en septembre 2017 Des enfants de Gjoa Haven posent devant les plaques dévoilées le 2 septembre 2017, lors du festival Umiyaqtutt, à Gjoa Haven au Nunavut,	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			pour commémorer les HMS Erebus et Terror en tant que lieu historique national	
6.4.2. Restez informés!				
6.4.3. Erebus			Photo Erebus	
7. Commémoration de l'expédition Franklin				
7. Honorer les hommes de l'expédition Franklin	Les 129 membres de l'expédition Franklin sont morts dans l'Arctique, après des années d'isolement et loin de chez eux. Les dates et les lieux de la plupart de leurs décès ne sont pas connus.	Permettre aux visiteurs de réfléchir sur le bilan humain de l'expédition Franklin. Présenter quelques individus décédés lors de l'expédition Franklin, pour représenter l'humanité de tout l'équipage.	Citation de lord Alfred Tennyson	Paysage / paysage marin de l'Arctique
7.2.1. Le lieutenant James W. Fairholme	James Fairholme est sélectionné pour l'expédition Franklin par le commandant James Fitzjames, avec qui il a servi à bord du HMS Ganges lors d'un conflit en Syrie en 1839.	Insister sur le fait que l'expédition n'était pas si récente. Les descendants des hommes sont proches de l'histoire. Afficher les liens de l'histoire à la collection CMH.	Image Daguerréotype de James W. Fairholme Artefact Estampe sur papier salé du portrait du lieutenant James W. Fairholme Boîtier fait sur mesure Médaille de l'Arctique, 1818-1855, décernée à titre posthume au lieutenant Fairholme Fourchette à dessert en argent ornée des armoiries et de la devise de la famille Fairholme Cuillère à soupe en argent ornée des armoiries et de la devise de la famille Fairholme Fourchette en argent ornée des armoiries et de la devise de la famille Fairholme	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
			<p>Cuillère à thé en argent ornée des armoiries et de la devise de la famille Fairholme</p> <p>Citation de la lettre du lieutenant James W. Fairholme, HMS Erebus, à son père, 29 mai 1845</p>	
7.2.2. James Reid, maître des glaces	Le capitaine de baleinier écossais James Reid est sélectionné pour l'expédition en raison de son expérience de navigation dans les eaux envahies par la glace de la baie de Baffin.		<p>Artefact Couvercle de montre en or</p> <p>Image Daguerréotype de James Reid</p> <p>Citation de la Lettre de James Reid, maître des glaces, HMS Erebus, à son épouse, 11 juillet 1845</p>	
7.2.3. Le lieutenant Graham Gore	Graham Gore participe d'abord à l'expédition de recherche du passage du Nord-Ouest de George Back, en 1836-1837, alors que le HMS Terror frôle la catastrophe		<p>Image Daguerréotype de Graham Gore</p> <p>Citation du Journal personnel du commandant James Fitzjames, HMS Erebus; envoyé à son amie Elizabeth Coningham</p>	
7.3.1. Noms des hommes du HMS Erebus et du Terror	Par ordre alphabétique			Formes de navire
8. Épilogue				
8. L'expédition Franklin dans l'imaginaire populaire	L'expédition Franklin continue d'être une source de fascination pour les Canadiens et les gens du monde entier.	<p>Montrer aux visiteurs que le mystère de l'expédition Franklin est une riche source d'inspiration.</p> <p>Donner aux visiteurs un aperçu des matériaux disponibles pour explorer davantage l'histoire de l'expédition Franklin.</p>	Citation de Margaret Atwood	

Zone	Message	Objectifs	Contenu (artéfacts, illustrations, audiovisuel, interactifs)	Ambiance
8.1.1. Epilogue Collage	Cette fascination se manifeste surtout dans le volume des livres - non-fiction et fiction, littérature et romans - ainsi que dans les films et documentaires qui spéculent sur le sort de l'expédition.		Audio: Montage - Courtes citations de plusieurs livres de fiction. Collage d'œuvres d'art, d'illustrations et de couvertures de livres inspirées de Franklin. Souligne les réponses contemporaines.	
8.1.2. Table pour les livres et les props			Props Livres de fictions, album de Stan Roger, jeu de société du Passage du Nord-Ouest, Assassin's creed Rogue, affiche de promotion de la série The Terror de AMC	

ANNEXE 4 : SELECTION D'IMAGES DE LA BANDE DESSINEE
ONRÂFI DE THOMAS OLSSON

**Image 1 : Page de séparation
du chapitre 1 - p. 9**

(Crédits : Thomas Olsson)



Image 2 : Plan large - p. 17

(Crédits : Thomas Olsson)



Image 3 : p. 33 complète

(Crédits : Thomas Olsson)



Image 4 : Monotonie - p. 40

(Crédits : Thomas Olsson)



Image 5 : Plan large - p. 87

(Crédits : Thomas Olsson)



Image 6 : Gore retrouvé mort
par Thomas et Crozier - p.

195

(Crédits : Thomas Olsson)



ANNEXE 5 : TABLEAU RECAPITULATIF DE LA BANDE DESSINEE ONRÀFI DE THOMAS OLSSON

Chapitre	Lieu	Scènes
1845 : Londres		
	Londres, Quai entrepôt Greenhithe	<ul style="list-style-type: none"> - Enrôlement à l'expédition Franklin - Présentation du héros, Thomas Evans, 14 ans écossais et orphelin, mousse - Rencontre avec Henry – Motivation pour s'enrôler est l'argent (100 livres) - Thomas entend une discussion entre Franklin et Lady Jane - Franklin parle de William Parry, 11 morts dans sa précédente expédition et de son surnom de « l'homme qui a bouffé ses bottes » - William Parry présente l'expédition, le but (découvrir le passage du Nord-Ouest, voir le Pôle Nord selon Franklin) et quelques personnages (Sir John Franklin (capitaine du Terror et chef de l'expédition), Francis Crozier (second), John Fairholme (lieutenant), Henry Sait (matelot), Simon Stanley (chirurgien de bord), Graham Gore (lieutenant), Christopher Osmer (maître coq), John Torrington (matelot), Harry Levesconte (lieutenant) et Jacko la guenon) - Lady Jane salue l'équipage et leur donne rendez-vous dans un an - Les hommes embarquent sur le navire, tous ne sont pas très intelligents - Les navires partent - Fairlhome a oublié ses gants porte-bonheur - Thomas découvre son environnement de vie, notamment le hamac dans lequel il va dormir
	Pleine mer	<ul style="list-style-type: none"> - Les navires rejoignent la mer, Thomas essaye de se rendre utile, mais est envoyé dans la cambuse. - Il aide Osmer, le cuisinier, à ouvrir des boîtes de conserve avec une hache - À l'heure du repas, Thomas est chahuté par un autre marin - Il trouve une cachette à côté du bureau des officiers - Par un trou, il entend la conversation. Franklin explique le trajet qu'ils vont effectuer. - Franklin n'aime pas Parry - Franklin explique que c'est l'expédition la mieux préparée de la Grande-Bretagne - Fairlhome lui demande pour son séjour en Tasmanie

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - Franklin célèbre le départ de l'expédition avec du Sherry. Il tend la bouteille à Fairlhome, mais celui-ci la fait tomber. Torrington va dans l'eau pour la chercher. - Succession de cases : Thomas aide au charbon, à la cuisine, nettoie le sol, regarde des marins jouer aux échecs, boire et fumer - Thomas monte sur le pont du navire et est témoin d'une conversation entre Gore et Franklin qui parlent de Charles Dickens
	Arctique	<ul style="list-style-type: none"> - Les navires font escale et rencontrent des Inuits - Crozier parle inuktitut et dit qu'ils veulent troquer des objets en métal, il dit aussi qu'ils pourraient tirer profit de l'étude de leur mode de vie, ce qui n'est pas du goût de Franklin - Thomas rencontre Iglaq qui l'invite à venir chez elle. Ils partagent une conserve. - Après avoir passé une nuit dans l'igloo, Thomas et Iglaq se donnent rendez-vous à la terre du Roi-Guillaume - Thomas retourne aux navires et voit 5 hommes être expulsés - Torrington est tombé dans l'eau à cause du kayak - Les navires repartent - Thomas parle à Jacko puis va tailler une sculpture en bois dans sa cachette - Il entend Franklin et Crozier parler. Crozier prévient que les Inuits ont dit que les prochains étés seraient froids, les hommes se plaignent du froid et de la nourriture. - Les navires se retrouvent coincés dans la glace - Les hommes descendent scier la glace (18h pour 4km) - Franklin donne une double ration de rhum et de tabac - Thomas boit et fume et est malade
	Détroit de Barrow	<ul style="list-style-type: none"> - Le détroit de Barrow est pris dans la glace, ils ne passeront pas avant l'Été prochain, ils doivent donc trouver un endroit pour l'hiver - Thomas propose la Terre du roi-guillaume, mais Franklin se fâche et propose le Pôle Nord - Thomas retourne dans la cambuse pour aider à la cuisine - Thomas nettoie des cuillères (gros plan) - Thomas retourne dans sa cachette, il boit - Franklin dans le bureau des officiers, parle de l'endroit pour l'hiver sur l'île Beechey, Torrington est envoyé au canal de Wellington, Franklin est certain qu'il ne perdra pas - Franklin est persuadé que le Pôle Nord est une gigantesque montagne de fer - Torrington revient de son expédition, tout est glacé donc Franklin décide de partir vers le Pôle Nord

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - Le navire est dans la glace, un homme descend pour aller la retirer, mais tombe dans la mer à cause de Thomas - Le marin est emmené à Stanley qui doit lui couper une main à cause des engelures
	Vers le pôle Nord	<ul style="list-style-type: none"> - les navires manquent de se faire écraser par un morceau de glace - les navires se retrouvent devant un barrage de glace et ne peuvent pas remonter plus - Torrington et Thomas sont envoyés voir en haut et découvrent de la glace à perte de vue - Thomas nomme une île Iglaq, mais découvre que Crozier l'a nommé parce que Franklin a perdu un pari - Thomas voit des aurores boréales et Crozier lui dit que c'est un signe de dieu qu'ils vont s'en sortir - Les navires repartent vers l'île Beechey
	Île Beechey	<ul style="list-style-type: none"> - Une tempête survient et ils se retrouvent coincés dans la glace - Les hommes reçoivent des manteaux de laine supplémentaire - Les voiles sont étendues au-dessus des navires pour conserver la chaleur - Jacko a froid, Thomas lui fait un singe en bois - Thomas essaye de construire un igloo, mais échoue - Thomas entend une nouvelle conversation dans le bureau des officiers, entre Franklin, Fairhome et Crozier - Ils ont cartographié des zones en attendant et ils ont appris qu'ils ne peuvent pas atteindre le pôle Nord via le canal de Wellington - Crozier et Thomas vont faire des prélèvements de sol, permafrost. Crozier parle de la connaissance des Inuits sur la neige. - Henry est préoccupé par l'absence d'Inuits - Le jeudi, tout le monde se lave - Thomas, nu, touche du métal et perd des morceaux de peau. - En sortant de l'infirmerie, il voit un marin sans ses deux mains - Un rat attaque le pied de Thomas alors qu'il s'endormait - Henry dit qu'il n'y a plus rien à manger à bord - Les rats sont attrapés et tués, mais ne sont pas mangés et sont brûlés à la place - Torrington revient de son expédition, malade - Thomas s'occupe de Torrington qui lui parle des rumeurs du Franklin : dans sa précédente expédition, son équipage est mort de scorbut et certains ont eu recours au cannibalisme - Thomas a peur
1846 : île Beechey		
		- Nouvel An, Franklin souhaite la bonne année à tous

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - Il est interrompu par la mort de Torrington - Thomas est en charge de creuser le sol dur - Torrington est enterré, Franklin lit un extrait de la bible - Henry a perdu confiance - Braine ramène un bœuf musqué, Franklin va le manger - Braine est chargé du commandement pour explorer la côte ouest vers le détroit de Barrow - Thomas met un masque sur le visage, mais en l'enlevant, il s'arrache de la peau - Braine retourne vite de son expédition parce qu'Hartnell est mort - Stanley performe une autopsie, mais ne découvre rien - Braine est enterré à côté de Torrington - Thomas crée une main de bois pour la mettre sur un cairn afin d'indiquer le chemin vers le passage du Nord-Ouest - Braine meurt et Thomas l'enterre à côté des autres - Cela fait 10 mois que Thomas a vu Iglaq, mais il lui promet qu'il apprendra sa langue et que leurs enfants n'auront jamais froid - La glace finit par lâcher, les navires repartent - Le vent change la direction du doigt - L'Erebus est rentré dans un iceberg, Thomas va dire à Henry de pousser la vapeur - Henry a chaud, mais il a les poumons pleins de suie - Le détroit de Barrow est a nouveau dans la glace, Crozier dit qu'ils iront vers le sud, vers la terre du Roi-Guillaume, mais qu'ils seraient certainement bloqués dans le détroit de Peel – les inuits avaient raison - Thomas remplit l'encrier de Franklin et voit la lettre qu'il écrit à Lady Jane - Succession de case : le cuisinier pleure en regardant le portrait, un marin prie, un autre pleure, Stanley autopsie d'autres morts, un marin fait une fellation à un autre, Henry se mouche de plus en plus
	Détroit de Peel	<ul style="list-style-type: none"> - Les navires sont à nouveau coincés pour l'hiver - Franklin organise une fête pour garder le moral de son équipage - Thomas va voir Jacko et découvre qu'elle est morte - Jacko est enterrée - Crozier a revêtu un manteau en peau de phoque, ce qui n'est pas du goût de Franklin
1847 : détroit de Peel		
		<ul style="list-style-type: none"> - Collins est enterré - 14 hommes sont morts

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - Dans le bureau des officiers, Gore énonce un problème avec les conserves, mais Franklin n'est pas d'accord - Gore part avec des hommes chasser le morse - Ils reviennent parce que Le Vesconte s'est cassé une jambe - Franklin est malade et délire - Franklin est enterré sous la neige - Crozier lit un passage de la bible - Les hommes doutent après la mort de Franklin - Gore emmène Thomas cartographe la côte jusqu'à la terre du roi-guillaume et ils tuent un morse - Succession de case : Thomas boit, dort, va aux toilettes, aide l'équipage, mange, fait la vaisselle, boit, dort - Thomas est triste, on en apprend un peu plus sur sa vie d'orphelin - Crozier l'invite au conseil de bord - Au conseil, Henry suggère de faire demi-tour, car la glace ne cède pas - L'anxiété des marins augmente, deux d'entre eux s'attaquent à Thomas - Des Inuits viennent au bateau - deux hommes sont en manque de sexe - Crozier parle avec les Inuits, Thomas demande des nouvelles d'Iglaq - Crozier paraît choqué par ce que les Inuits lui disent et ment à Thomas, lui disant qu'ils ne connaissent pas Iglaq - Crozier a demandé au cuisinier de préparer les rats - Au conseil de bord, Gore annonce qu'il y a 8 autres morts et 20 malades - La glace ne cède pas, ils doivent encore attendre un an - Gore propose de rejoindre Rae
1848 : détroit de Peel		
		<ul style="list-style-type: none"> - Le Terror se brise, sa cargaison est transportée à L'Erebus - En regardant en dessous d'un traîneau, Golding meurt décapité - D'autres sont morts - Fairlhome propose d'envoyer Le Vesconte et les malades retrouver Rae à Fury Beach - Autour d'un verre, Thomas, Gore et Stanley racontent ce qu'ils feront une fois que l'expédition sera finie - Gore part prendre des nouvelles des hommes de Fury Beach - Thomas part voir Henry qui est mort, Thomas reprend le travail au charbon

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - Succession de case : Thomas travaille au charbon, il mange seul, il travaille à nouveau au charbon et tousse, il boit et dort - Gore revient de Fury Beach, ils ont constaté que tous sont morts et que certains on eu recours au cannibalisme - Fairlhome se suicide avec son arme - De nombreuses croix témoignent du nombre élevé de morts - Gore est retrouvé en caleçon dans la neige, ayant perdu la tête - Thomas dort dans un lit d'officier - Thomas a creusé une tombe commune, mais elle n'est pas assez grande pour tout le monde, un pied dépasse. - succession de cases : Thomas mange tout seul, le charbon a diminué et la chaudière ne tourne plus, il tente de chasser, il est tout seul sur le pont du navire, il regarde la carte, il boit et dort - Ils ne sont plus que 20 hommes, Crozier décide de partir - Stanley reste dernière, car trop malade - Les hommes partent à pied, tirant des traîneaux - Le jour devient la nuit, une tempête se lève - Ils tombent les uns après les autres malades - Thomas crie Iglaq, sans réponse - Ils ne sont plus que trois - Crozier tente de faire garder le moral à Thomas en lui contant une blague sur Gore - Les trois hommes se réfugient dans une caverne et font un feu - Crozier dit que Dieu les a abandonnés - Il leur faut plus de bois, Thomas ne veut pas jeter la sculpture d'Iglaq qu'il a fait - Crozier lui raconte qu'elle est morte, empoisonnée par la conserve - Thomas jette la sculpture dans le feu - Les trois hommes sont vus une dernière fois autour du feu - La tempête ne s'arrête que le lendemain, et il ne reste plus de trace des hommes.
Épilogue		
		<ul style="list-style-type: none"> - le sort de l'expédition Franklin reste un mystère - Une récompense de 20 000 livres est promise - Lady Jane a engagé trois équipes de secours - John Rae a parcouru la côte nord du Canada - en 1850, 11 navires britanniques et 2 navires américains partent à leur recherche, ils découvrent les tombes dsur l'île Beechey

Chapitre	Lieu	Scènes
		<ul style="list-style-type: none"> - En 1854, John Rae repart à l'expédition et découvre des ustensiles pris par les Inuits - Rae fait un rapport qu'il publie - Lady Jane demande à Dickens de le discréditer et publie un article - Dickens crée une pièce de théâtre « Profondeur glacées » - La Grande-Bretagne déclare l'équipage disparu le 31 mars 1854 - 1855 : James Anderson et James Stewart partent à Back River et rencontrent des Inuits, trouvent des morceaux de bois gravés « Erebus » et « M. Stanley » - 1857 McClintock part en expédition - 1878-1880 ; expédition de Schwatka, trouve d'autres tombes dont celle de Gore. - 1981 Owen Beattie propose une intoxication au plomb, il exhume le corps de Torrington pour faire des prélèvements - 1992 archéologues découvrent des artefacts et des os avec des marques de cannibalisme - 2014, chercheur polaire canadien découvre l'Erebus - le passage du nord-ouest a été conquis par Roald Amundsen qui a pris 3 ans pour le faire et a étudié les techniques inuites - le chenal était trop peu profond pour le commerce - une statue de Franklin est près de la place Waterloo à Londres - Sur son côté figurent les noms de l'équipage, dont le dernier est Thomas Evans

ANNEXE 6 : TABLEAUX COMPARATIFS DE L'EXPOSITION PDLG DU MCH ET DE LA BANDE DESSINEE ONRÂFI DE THOMAS OLSSON

Média

	Exposition	Bande dessinée
Général		
Titre	Périr dans les glaces : le mystère de l'expédition Franklin	On n'avait rien à faire ici
Couverture/affiche		
Concepteurs	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Karen Ryan (conservatrice) ▪ Claire Champ (spécialiste en développement créatif) ▪ Kerry McMaster (scénographe) ▪ Danielle Goyer (chargée de projet) 	Thomas Olsson
Utilisation d'un scénario	Oui	Inconnu
Limites du média	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Taille de la salle 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dimensions de la page

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Quantité d'informations présentées (taille des textes) 	
Matérialité		
Composantes	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Textes <ul style="list-style-type: none"> ○ Textes de zone ○ Textes thématiques ○ Cartels de groupes d'artéfacts ○ Cartels d'artéfacts ○ Citations ▪ Artéfacts <ul style="list-style-type: none"> ○ Provenant de l'expédition Franklin ○ Provenant d'autres expéditions ○ Répliques ○ Maquettes ○ Autres ▪ Images <ul style="list-style-type: none"> ○ Daguerrotypes ○ Tableaux de peinture ○ Cartes géographiques ○ Photographies ▪ Multimédia <ul style="list-style-type: none"> ○ Projections animées ○ Interactifs ○ Bornes audios ○ Sons ambiants ○ Vidéos ▪ Expographie <ul style="list-style-type: none"> ○ Modules ○ Illustrations ○ Plan du navire au sol ○ Couleurs (blanc, cyan, gris et bordeaux) ○ Tissu tendu ○ Murs de la cabine du capitaine ○ Table et chaises 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dessins ▪ Textes <ul style="list-style-type: none"> ○ Bulles ○ Récitatifs

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Proue du navire blanche ○ Formes de navires pour la commémoration 	
Environnement	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Arctique : murs blancs, modules blancs, sons ambiants (inuktitut, glace qui craque, vent), projection de paysages arctique ▪ Intérieur victorien : murs cyan, modules cyan, sons ambiants (sons de rue de Londres) ▪ Intérieur du navire HMS Erebus : plan partiel au sol gris, modules gris et bordeaux, murs bordeaux, proue du navire blanc, agrandissements de peintures sur les murs ▪ Espace sous-marin arctique : murs bleu clair, modules cyan et blancs, formes blanches suspendues au plafond pour représenter des icebergs, projections simulant l'eau 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Environnements dessinés <ul style="list-style-type: none"> ○ Londres (quai) ○ Arctique (eau, glace, icebergs) ○ Navires (salles pertinentes)
Espace scénique	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En trois dimensions ▪ Visiteur évolue dans l'espace ▪ Délimitée par les murs ▪ Fixe 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En deux dimensions ▪ Lecteur à une certaine distance de la scène ▪ Scène délimitée par les bords de la vignette ▪ Évolutive (infini au-delà des bords de la vignette)
Sens engagés	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Vue ▪ Ouïe ▪ Toucher 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Vue ▪ Toucher
Rapport texte/visuel		
Présentation de l'information	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Principalement par les textes ▪ Artéfacts servent de témoins et d'illustrations, complémentaires avec les textes ▪ Images et multimédia donnent des informations supplémentaires ▪ Éléments de l'expographie servent à contextualiser le contenu présenté 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dessins indiquent l'environnement, l'action des personnages et leurs émotions ▪ Texte apportent plus d'informations sur l'intrigue, les noms, des événements externes, etc. ▪ Textes et dessins sont complémentaires.

	<ul style="list-style-type: none"> Tous les éléments interagissent entre eux pour former un discours 	
Langages	<ul style="list-style-type: none"> Langage didactique (signification de l'objet et transmission du savoir) Langage théâtral (créer des ensembles concrets d'objets permettant une participation émotionnelle) 	<ul style="list-style-type: none"> Similaire au langage théâtral de l'exposition : permettre une participation émotionnelle.
Acteurs		
Présence	<ul style="list-style-type: none"> Acteurs du récit non présents physiquement, seulement à travers les traces laissées (artéfacts, citations) 	<ul style="list-style-type: none"> Acteurs présents au moment du récit, ils réalisent même les actions devant les yeux du lecteur
Mode d'énonciation	<ul style="list-style-type: none"> Citations. 	<ul style="list-style-type: none"> Bulles de parole

Récit historique

	Exposition	Bande dessinée
Général		
Temps du récit	<ul style="list-style-type: none"> Textes principalement au présent, également au passé Récit au passé : tout le contenu est déjà disponible, le visiteur peut sauter des parties de l'exposition ou revenir en arrière 	<ul style="list-style-type: none"> Textes au présent (dialogues) Récit au passé : tout le contenu est déjà disponible, le lecteur peut sauter quelques pages ou revenir en arrière
Type de narration historique	<ul style="list-style-type: none"> Catégorie exposition 	<ul style="list-style-type: none"> Catégorie auteur externe
Fiction	<ul style="list-style-type: none"> Omission de plusieurs évènements Sélection des évènements par le narrateur Contraintes de l'exposition (espace, durée de la visite, quantité d'informations présentées) Environnements suggérés et non immersifs Véracité des informations (pas de réelle conclusion donnée, simplement des hypothèses) 	<ul style="list-style-type: none"> Noms et statuts des personnages réels Protagoniste et personnages réels (noms et statuts), mais caractères inventés, car pas de références possibles sur ça. <p>Évènements basiques réels, d'autres évènements ont été inventés par l'auteur</p> <p>Dialogues fictionnels</p>
Configuration du récit		

<p>Ordre</p>	<p>0. Prologue</p> <p>0.1. Introduction de l'exposition - Le mystère de l'expédition de Franklin</p> <p>1.0. Ce que savent les Inuits de l'expédition de Franklin- Arctique de l'Est. Années 1850.</p> <p>1.2. Techniques inuites et matériaux européens- Fin des années 1850</p> <p>1.3. Inuits et Européens – Rencontres dans le passage du Nord-Ouest- Arctique en 1576 et 1859</p> <p>2.1. La recherche européenne du passage du Nord-Ouest - Londres, Angleterre. 1845.</p> <p>2.1.1. Une vision de l'exploration de l'Arctique - 1844</p> <p>2.1.2. Les premières expéditions – 1819 et 1832-1833</p> <p>2.1.3. Carte de l'Arctique découverte</p> <p>2.1.4. Le savoir inuit</p> <p>2.2. La préparation des hommes et des navires</p> <p>2.2.1. Les navires de l'expédition Franklin - 1845</p> <p>2.2.2. L'histoire militaire du Terror – 1812-1814</p> <p>2.2.3. Les officiers et l'équipage des HMS Erebus et Terror - 1845</p> <p>2.2.4. Les officiers supérieurs - 1845</p> <p>2.3. L'expédition de Franklin prend le large- mai 1845</p> <p>3.0. La vie à bord des navires</p> <p>3.1. La vie à bord - Au large de l'île King William. 1846, 1847 et 1848. (artéfacts de différentes dates avant et après)</p> <p>3.1.1. Plans du navire</p> <p>3.1.2. La cabine du capitaine</p>	<p>Chapitre 1 - 1845 : Londres</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Londres, Quai entrepôt Greenhithe ▪ Pleine mer ▪ Arctique ▪ Détroit de Barrow ▪ Vers le pôle Nord ▪ Île Beechey <p>Chapitre 2 - 1846 : île Beechey</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ile Beechey ▪ Détroit de Peel <p>Chapitre 3 - 1847 : détroit de Peel</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Détroit de Peel <p>Chapitre 4 - 1848 : détroit de Peel</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Détroit de Peel <p>Épilogue :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ 1845 : dernière fois que les bateaux ont été vus ▪ 1847 : affiche de récompense ▪ 1847 : John Rae ▪ 1850 : découverte des tombes de l'île Beechey ▪ 1854 : John Rae ▪ Quelques années plus tard : pièce de théâtre de Charles Dickens ▪ 31 mars 1854 : équipage déclaré disparu par la Grande-Bretagne ▪ 1855, James Anderson et James Stewart ▪ 1857 : Expédition Francis Leopold McClintock ▪ 1878-1880 : Expédition Frederick Schwatka ▪ 1981 : Expédition Owen Beattie
--------------	---	--

	<p>3.1.3. Bibliothèques de bord 3.1.4. Les températures et la lumière du jour 3.1.5. Appareil à daguerréotype 3.1.6. Officiers : La structure de commandement 3.1.7. Officiers : Recherche et science 3.1.8. Officiers : Cartographie et navigation 3.1.9. Officiers : Conditions de vie 3.1.10. La vie de tous les jours sur le navire 3.1.11. Équipage : travail et discipline 3.1.12. Équipage : conditions de vie 3.1.13. Les loisirs 3.1.15. Jacko, le singe 3.1.16. Neptune, le chien 3.1.17. Les rations hebdomadaires typiques 3.1.18. Illuminateur 3.1.20. Les vivres 3.1.21. Les rations diminuant chaque jour 3.1.22. Le camp du cap Felix, dans le nord de l'île King William 3.1.23. La vie sur les glaces</p> <p>3.2 Tununig – une région reculée - Île King William. Années 1840 3.2.2. La région du Tununig à l'époque de Franklin</p> <p>4.0 L'intérêt du public pour l'expédition de Franklin 4.1. L'Arctique et l'imaginaire – Londres, Angleterre. Milieu des années 1840. 4.1.1. Une fascination pour les explorateurs polaires/ Des Inuits en Europe 4.1.2. Lady Jane Franklin et l'expédition disparue – 1847 4.1.3. Affiche de récompense - 1850</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ 1992 : archéologues cartographient ▪ 2014 : découverte du HMS Erebus ▪ 1906 : Conquête du passage du Nord-Ouest par Roald Amundsen ▪ Aujourd'hui : commémoration <ul style="list-style-type: none"> ▪ Ordre chronologique, chaque chapitre représentant une année ▪ Très peu d'anachronies
--	---	--

	<p>4.2. À la recherche de l'expédition Franklin - L'Arctique. De 1847 à 1880.</p> <p>4.2.1. L'île Beechey -1845 -1846</p> <p>4.2.2. L'opération de recherche de sir Belcher, de 1852 à 1854</p> <p>4.2.3. L'impact des recherches de Franklin sur les Inuits</p> <p>4.2.4. Robert McClure 1848-1854</p> <p>4.2.5. Les hommes de l'expédition Franklin sont déclarés morts – 31 mars 1854</p> <p>4.2.6. Les communications entre Inuits et Européens</p> <p>4.2.7. Communication entre les chercheurs</p> <p>4.2.8. À la recherche de l'expédition Franklin, de 1847 à 1880</p> <p>4.2.9. John Rae – 1851-1854</p> <p>4.2.10. Francis Leopold McClintock, île King William, 1857-1859</p> <p>4.2.11. Embarcation auxiliaire 1859</p> <p>4.2.12. Ce que disent les Inuits de l'expédition Franklin - 2018</p> <p>4.2.13. Recherches modernes – 1865-1869 1878-1879</p> <p>4.3.1. Malchance, mauvais moment et glace périlleuse – 1815 à 1915</p> <p>4.3.2. Le sort des officiers et de l'équipage de l'expédition Franklin</p> <p>5.0. Les preuves médico-légales</p> <p>5.1. Trois sépultures 1984-1986</p> <p>5.2. De quoi sont-ils morts ?</p> <p>5.2.2. Le scorbut</p> <p>5.2.3. Les problèmes de santé courants</p>	
--	--	--

	<ul style="list-style-type: none"> 5.2.4. La tuberculose 5.2.5. L'hypothermie et la famine 5.2.6. Le botulisme 5.2.7. L'empoisonnement au plomb 5.2.8. Indices provenant des restes humains 5.2.9. Le cannibalisme de survie 5.3. Identification des membres de l'expédition Franklin - 2008 5.4 L'aspect psychologique d'une catastrophe 6.0 La découverte des navires de Franklin - Baie Wilmot and Crampton, Nunavut. 2014. 6.1. Deux vastes zones de recherche <ul style="list-style-type: none"> 6.1.2. Persévérance et partenariats 6.1.3. Sonar du HMS Erebus 6.1.4. L'authentification du HMS Erebus 6.1.5. La découverte du HMS Terror 6.2. Site de l'épave du HMS Erebus, septembre 2014 <ul style="list-style-type: none"> 6.2.1. L'examen de l'épave 6.3.1. Le parcours d'un canon 6.3.2. Au laboratoire 6.3.3. Cloche du HMS Erebus 6.4. Et maintenant ? <ul style="list-style-type: none"> 6.4.1. Un lieu historique national 6.4.2. Restez informés! 7. Honorer les hommes de l'expédition Franklin-actuel <ul style="list-style-type: none"> 7.2.1. Le lieutenant James W. Fairholme 7.2.2. James Reid, maître des glaces 7.2.3. Le lieutenant Graham Gore 7.3.1. Noms des hommes du HMS Erebus et du Terror 	
--	---	--

	8. Épilogue - L'expédition Franklin dans l'imaginaire populaire <ul style="list-style-type: none"> ▪ Généralement chronologique ▪ Présence d'anachronies pour préciser le contexte de certains événements et les récits inuits contemporains 	
Durée	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Beaucoup de sommaires (événements sont racontés en peu de phrases) ▪ Ellipses entre les salles et au niveau des événements ▪ Pause descriptive (surtout zone 2 et 3) ▪ Scènes sous forme de citations 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Beaucoup de scènes ▪ Passages sommaires sous la forme de routine ▪ Pauses descriptives sous forme de grandes cases en plan large ▪ Ellipses non définies entre les scènes
Fréquence	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En général, les événements sont singuliers et racontés une seule fois (dire une fois ce qui s'est passé une fois) ▪ Zone 3 : parler des activités de tous les jours une seule fois (dire une fois ce qui s'est passé plusieurs fois) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Scènes uniques (dire une fois ce qui s'est passé une fois) ▪ Moments de routine (raconter une fois ce qui s'est passé plusieurs fois)
Narrateur		
Narrateur	<ul style="list-style-type: none"> ▪ L'équipe du MCH 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ L'auteur de la bande dessinée
Mode narratif	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Récit d'événements ▪ Discours rapporté sous forme de citations ▪ Récit non focalisé où le narrateur en sait plus et en dit plus que le personnage 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Discours rapporté ▪ Narrateur absent derrière le protagoniste ▪ Récit à focalisation interne ou fixe où le narrateur ne dit que ce que sait le personnage.
Voix narrative	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ▪ Extradiegétique-hétérodiégétique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent ▪ Extradiegétique-hétérodiégétique
Voix in, Voix off, Voice over	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Voix off : le narrateur explique des événements ▪ Voix in : citations 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Voix in : dialogues ▪ Voix off : prologue
Récepteur		
Profil	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Visiteur 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lecteur

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Profils divers : enfant, adulte, touriste, citoyen, etc. ▪ IPOP : idée, personne, objets, physique 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Profils divers : adulte, adolescent, enfants, etc. ▪ En fonction des genres de bandes dessinées
Particularités de l'activité	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Visite relativement linéaire ▪ Zones plus ouvertes ▪ Visiteur créé son propre parcours de visite en fonction de ses intérêts ▪ Visiteur devient acteur partiel 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Lecture strictement linéaire ▪ Le lecteur suit l'ordre de lecture logique des cases
Contextualisation		
Contexte de l'expédition	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 1 : lieu principal du récit ▪ Zone 2 : précédentes expéditions + présentation des navires ▪ Zone 3 : présentation des conditions de vie à bord des navires 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Début du chapitre 1
Présentation de l'équipage	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 2 : liste de l'équipage et présentation des commandants supérieurs ▪ Zone 3 : Jacko et Neptune 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Début du chapitre 1 : présentation des personnages récurrents, dont Jacko

Thèmes communs

	Exposition	Bande dessinée
Histoire humaine		
Présence humaine	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Artéfacts provenant de l'expédition Franklin, dont une chaussure ▪ Citations qui permettent de faire parler des personnes aujourd'hui disparues ▪ Images représentant les personnes d'une autre époque ▪ Personnes non présentes physiquement, mais présence à travers leurs représentations et des traces 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Personnages représentés et acteurs ▪ Dialogues
Présence inuite	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Artéfacts 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Inuits représentés

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Témoignages oraux ▪ Son ambiant en inuktitut 	
Commémoration	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 7 : commémoration 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dans l'épilogue
Mortalité		
Morts	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 5 : les preuves médico-légales ▪ Photographies des trois cadavres de l'île Beechey ▪ Reconstitution de visages 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Morts présentés visuellement ▪ Suggérés notamment par des dialogues et le fait que Thomas est tout seul
Cannibalisme	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 5 : les preuves médico-légales ▪ Répliques d'os présentant des coupures ▪ Citation de ce qu'ont vu les Inuits 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Rapporté dans les dialogues et l'épilogue
Maladies	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 5 : les preuves médico-légales ▪ Liste des possibles causes de la mort de l'équipage 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Personnages malades représentés ▪ Maladies rapportées dans l'épilogue
Environnement		
Environnement de vie	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zone 3 : la vie à bord des navires ▪ Plan au sol pour suggérer le navire + murs de la cabine du capitaine ▪ Couleurs utilisées : gris et bordeaux ▪ Agrandissement de tableaux représentant des scènes au mur ▪ Environnement suggéré 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bateau vu en entier ▪ Seules quelques pièces montrées à l'intérieur (Cuisine, pont supérieur, cabine de Franklin, chaudière, infirmerie, hamac, cachette)
Environnement arctique	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Couleurs utilisées : prédominance de blanc + bleu clair ▪ Projection de paysages arctiques (zone 1 et 3) ▪ Utilisation de sons ambiants comme le vent et la glace qui craque 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Paysages dessinés (glaciers, glace, eau) ▪ Utilisation monochromatique du bleu (bleu foncé, bleu moyen et bleu clair) + blanc
Environnement hostile	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Projection dans la zone 3 ▪ Zone 4.3 ▪ Zone 5 : preuves médico-légales 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Utilisation monochromatique du bleu, une couleur froide ▪ Présentation visuelle par la main coupée et la peau arrachée

