

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

COPIER LE NOIR

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
(CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS,
PROFIL PROJET DE CRÉATION ET ESSAI)

PAR
JEAN-FRANÇOIS BOULÉ

SOUS LA DIRECTION DE
MÉLANIE BOUCHER

OCTOBRE 2019

RÉSUMÉ

Au cœur de cette recherche-crédation, j'identifie en premier lieu les causes et effets d'une littérature historique traitant peu de la production de la bande dessinée québécoise pendant la période dite de Grande Noirceur au Québec entre 1944 et 1959. Mon corpus se compose de bandes dessinées produites par la maison Fides pendant cette période. Pour y parvenir, mes assises théoriques proviennent de la littérature qui aborde l'histoire, le témoignage, la mise en espace d'exposition, la bande dessinée, le palimpseste et les qualités de la couleur noire. En deuxième lieu, j'expose mes résultats par des stratégies expositionnelles afin de raconter mes recherches. Cette exposition finale prend les codes d'une bande dessinée déployée dans un espace tridimensionnel. J'établis que la bande dessinée n'a pas à être confinée au médium papier pour avoir son statut de 9^e art. Je tente ainsi de dénouer certains préjugés entourant la Grande Noirceur, la conception de ce qu'est une bande dessinée et la façon d'exposer celle-ci en contexte muséal ou de galerie.

Mots-clés : Grande Noirceur, bande dessinée, Québec, copie, mise en exposition, Fides.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à ma directrice de maîtrise, Mélanie Boucher, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je désire aussi remercier les professeurs et le technicien (Martin Simard) de l'Université du Québec en Outaouais, qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires. Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de ce mémoire : Nada Guzin Lukic, Sylvain Lemay et Jérôme Vogel.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

Un merci particulier à Steven Heinz Perreault pour les photos prises de mon exposition et à Simon Guibord pour le design du Carnet *Copier le noir* ainsi que la trame sonore de mon exposition finale.

Je me dois aussi de remercier le centre de production DAÏMÔN.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Marie-Hélène Leblanc qui a su m'accompagner même dans les moments de grande noirceur.

AVANT-PROPOS

Au cœur même d'une maîtrise réside cette idée d'un maître détenant un savoir sur lequel on vient confronter et appuyer le sien, à titre d'apprenti ou étudiant : c'est le mentor ou plutôt le directeur de maîtrise dans ce cas précis. Au terme de cette maîtrise doit aboutir nos résultats de recherche sous la forme d'un mémoire, un lègue au nom de la connaissance. Produire un mémoire ou faire une maîtrise implique la notion d'un maître et d'un apprenti désirant parfaire son art, tout en approfondissant un savoir. Je trouve donc plusieurs racines communes entre la relation directeur/étudiant et celle d'un copiste. En effet, un copiste traditionnel ou même un copiste d'art pictural utilise la technique de la copie à des fins d'apprentissage par la copie. De plus, tout apprentissage se déroule généralement par imitation (mimétisme) d'un comportement ou d'un savoir quelconque sur un sujet donné. Par exemple, l'apprentissage de la langue écrite et parlée. Elle ne peut s'apprendre que par la copie et l'imitation. Cette technique de la copie est aussi rapidement empruntée par quiconque tente d'apprendre à dessiner.

De cette pratique, des copistes se reposent sur l'apprentissage et le savoir-faire dans l'exécution des documents écrits à retranscrire ou même l'exécution d'un tableau dans le style d'un grand maître d'art pictural. Ces copistes parviennent également à développer leur talent tout en permettant la passation d'un savoir à un futur lecteur.

Mon vif intérêt pour la bande dessinée s'est manifesté dès mon plus jeune âge, alors que je dépouillais à la bibliothèque municipale la section des bandes dessinées, des revues

et des magazines à la recherche d'auteurs québécois, et il a occupé une place toujours plus importante au fil des années. En parallèle, j'étais intéressé par l'histoire du Québec et sa politique, ce qui m'amène aujourd'hui à considérer, dans le cadre de ce mémoire-crédation, la bande dessinée québécoise et son histoire. Au milieu des années 1980, et tout au long des années 1990, je cherchais à retrouver mon identité québécoise à travers la bande dessinée, comme pouvaient le faire les lecteurs états-uniens avec, entre autres, des titres comme *Peanuts* et *Spider-Man*; ou encore les lecteurs européens, avec *Gaston Lagaffe*.

Ces séries offraient en mots et en images, aux États-Uniens et aux Européens, une identité politique et sociale leur étant propre. Le lecteur new-yorkais pouvait, par exemple, reconnaître des lieux ou immeubles illustrés de sa ville lorsqu'il lisait *Spider-Man*, ou même certains traits de caractère associés à des gens habitant différents quartiers new-yorkais.

Devant ce manque de représentation de notre société québécoise en bande dessinée, j'ai dû d'abord me rabattre sur des livres d'histoire, de poésie et de fiction québécoises pour parvenir à me retrouver dans la littérature. Maintenant, et ce depuis quelques années, le sort de la bande dessinée spécifiquement produite durant la période de la Grande Noirceur au Québec me préoccupe.

Désormais, il est plus facile de se procurer des bandes dessinées purement québécoises à la bibliothèque, en librairie et bien évidemment sur le Web. Par exemple, la très populaire série *Paul* de Michel Rabagliatti ou même les productions de Julie Doucet sont de bons exemples d'accessibilité et de représentation de notre culture québécoise, que je ne retrouvais pas dans les rayons, à l'époque.

À force de recherches et de questionnements, par ailleurs, j'ai constaté que la bande dessinée produite durant la Grande Noirceur n'était toujours pas présente, ou si peu, sur les rayons des librairies et ceux des bibliothèques¹.

Où se trouve-t-elle, considérant que de la bande dessinée a été produite en grande quantité au Québec, durant ces années ? Tout au long de mes lectures portant sur l'histoire de ce médium au Québec, un malaise concernant son histoire et son articulation refaisait surface : la bande dessinée actuelle rayonne de visibilité, mais non pas celle issue du patrimoine². Ce malaise concernait essentiellement l'interprétation des faits historiques et politiques présents dans les ouvrages consultés, avec toujours ce même écueil interprétatif face à l'époque de la Grande Noirceur et sa production de bandes dessinées.

¹ Je pense, par exemple, par exemple à : *François, Hérauts, Claire, À quand notre tour ? Le communisme au Canada*, etc.

² La collection Chronographe publie quelques ouvrages à tirages limités, principalement en ligne, en format numérique et s'adressant à un public assez restreint et déjà informé.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iii
Avant-propos.....	iv
Liste des figures.....	viii
Introduction.....	1
Sujet, question de recherche et méthode.....	12
Chapitre 1. Le sujet considéré.....	14
1.1. L’histoire du Québec de 1944 à 1959 et sa mémoire défaillante.....	14
1.2. La bande dessinée québécoise sous la Grande Noirceur.....	17
1.3. La bande dessinée <i>À quand notre tour ? Le communisme au Canada</i>	18
Chapitre 2. Les œuvres et l’exposition.....	20
2.1. Copier les œuvres pour réinterpréter.....	20
2.2. Les noircir pour effacer.....	27
2.3. Les déployer dans l’espace.....	31
Chapitre 3. L’écriture de l’exposition.....	37
3.1. La narrativité et le palimpseste.....	38
3.2. Le noir et l’obscurantisme.....	41
Conclusion.....	45
Annexe 1. Carnet <i>Copier le noir</i> (sous forme de <i>Prions en Église</i>). Présenté en complément de l’exposition à l’intention des visiteurs.....	48
Annexe 2. Carnet <i>Copier le noir</i> (sous forme de <i>Prions en Église</i>). Présenté en complément de l’exposition à l’intention des visiteurs (copie papier).....	70
Bibliographie.....	71

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Détails de la bande dessinée originale installée au centre de l'exposition.....	6
Figure 2	Enseigne extérieure du studio de DAÏMÔN accueillant les visiteurs.....	23
Figure 3	Vue d'ensemble de l'exposition <i>Copier le noir</i>	24
Figure 4	Détail du banc permettant la lecture du livret explicatif	24
Figure 5	Détail du dispositif (prie-Dieu) exposant les planches copiées.....	25
Figure 6	Détail d'une planche copiée	26
Figure 7	Vue d'ensemble de l'exposition avec un visiteur utilisant le prie-Dieu	28
Figure 8	Détail du vitrail.....	30
Figure 9	Vue d'ensemble de l'exposition avec un visiteur derrière le vitrail.....	30
Figure 10	Détails de la bande dessinée originale entourée de chandelles à l'image de Duplessis et de prie-Dieu.....	32
Figure 11	Détails d'une chandelle en cire noire représentant la tête de Maurice Duplessis	33
Figure 12	Détails des livrets explicatifs offerts aux visiteurs.....	35

INTRODUCTION

Avant d'aller plus loin, je me dois de spécifier que je considère ma problématique comme étant une problématique double. La première concerne la mauvaise représentation de l'époque de la Grande Noirceur et la seconde, que j'expliquerai à la page 7, concerne la mise en exposition de la bande dessinée.

Il semble que les théoriciens et critiques québécois du 9^e art qui, comme moi d'ailleurs, ne sont pas des historiens survolent rapidement l'époque qui me préoccupe. Est-ce dû à la terminologie de la Grande Noirceur même qui appelle au silence, voire à l'aveuglement ? Est-ce dû au difficile accès aux documents ? La réponse est loin d'être claire. Une chose est certaine. Le nombre restreint de théoriciens et de critiques de la bande dessinée québécoise semble avoir de la difficulté à la situer historiquement, dans son contexte sociopolitique. À la lecture des quelques ouvrages³ sur l'histoire de la bande dessinée québécoise, j'ai remarqué une dérangeante tendance; celle d'avancer des dates approximatives, de nommer des moments historiques de façon ludique et non rigoureuse alors que d'autres iront jusqu'à terminer leur livre en reprenant la phrase d'une autre œuvre littéraire. À titre d'exemple, je n'ai qu'à relever ce lieu commun. L'âge d'or de la bande dessinée québécoise (début du 20^e siècle) s'enchaînerait au printemps de la bande dessinée (fin des

³ Carpentier (1975), Falardeau (2008) et Viau (2014).

années 1960). Ces deux époques marqueraient le début de la production de ce 9^e art au Québec. Un fossé d'une soixantaine d'années les divise pourtant, laissant dans l'ombre, encore une fois, une période où la bande dessinée était certes plus discrète, mais néanmoins présente⁴.

Je ne parviens pas à obtenir un portrait global et réaliste de la bande dessinée québécoise, car les auteurs qui se penchent sur le sujet privilégient quelques époques plus créatives au détriment des autres. Soit la période qualifiée d'âge d'or de la bande dessinée québécoise (environ de 1904 à 1909) et le printemps de la bande dessinée (1968-1975) puisqu'elles sont de bons exemples de la créativité québécoise. J'ai donc choisi d'arrêter mon attention sur l'une des périodes « oubliées », la période du régime de Duplessis. Celle-ci est fascinante par son appellation, la Grande Noirceur, et l'aura de mystère que participe à cultiver cette terminologie ainsi que la censure tous azimuts de cette période.

Quelques éléments méritent d'être clarifiés avant d'entamer le problème de la censure. Par exemple, il ne semble pas y avoir de consensus sur la façon d'écrire grammaticalement la *Grande Noirceur*. On retrouve ce terme à la fois écrit avec deux majuscules (Grande Noirceur), sans majuscule (grande noirceur) ou encore avec une seule majuscule (Grande noirceur)⁵. Même problème face aux années circonscrites de la Grande

⁴ Un autre exemple assez frappant se présente dans un texte de Carpentier (1975) et de Viau (2014), où l'emploi d'une phrase, « ceci est une autre histoire... », tirée du *Livre de la jungle* de Rudyard Kipling, figure en fin de texte.

⁵ Dans le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 2010), aucune majuscule n'est employée alors que dans le livre *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale* (Gagnon et Sarra-Bournet, 1997), il n'y a aucune majuscule dans le titre, mais l'utilisation du « g » majuscule à l'intérieur du livre laisse croire à une coquille sur la couverture. Du côté de *Duplessis, son milieu, son époque* (Ferretti et Gélinas, 2010), il y est écrit Grande Noirceur, avec deux « g » majuscules.

Noirceur. Il n'existe pas de consensus autour des années qui circonscrivent la Grande Noirceur. Toujours selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 2010), cette époque se situe de 1940 à 1950 alors que pour d'autres, il s'agit des cinq mandats consécutifs de Maurice Duplessis, au sortir de la Seconde Guerre mondiale (de 1944 à 1959). J'ai pour ma part fait le choix d'utiliser l'orthographe « Grande Noirceur » et de me concentrer sur la période de 1944 à 1959, en me ralliant ainsi à la majorité des sources.

Un problème important de ma recherche, qui se traduit dans ma pratique artistique, est la censure. Celle-ci sera présente dans plusieurs pays, à l'époque qui m'occupe, mais sera plus efficace en France et aux États-Unis. Jean-Paul Gabilliet en trace un bon portrait dans ses ouvrages relatant les causes menant à cette censure : *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* (Gabilliet, 1999) et *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis* (Gabilliet, 2005). En revanche, dans le Québec de la Grande Noirceur, aucune censure n'a réellement été appliquée à la bande dessinée. L'idée de la censure a bel et bien circulé, mais elle semble avoir été en vogue dans la société occidentale capitaliste d'après-guerre. Cette tendance est bien décrite par Barker (1992) avec son livre *A haunt of fears: The strange history of the British horror comics campaign*, lorsqu'il affirme que cette violente réaction face aux *comics* s'est produite à la même époque dans treize pays différents (France, Espagne, Italie, Hollande, Autriche, Suède, Norvège, Australie, Nouvelle-Zélande, Afrique du Sud, États-Unis et Canada). Comme l'explique Gabilliet, il faut toujours porter attention au contexte historique avant d'amorcer une opinion face à celle-ci. Précaution que ne semblent pas appliquer à leur texte Viau et Falardeau, en affirmant que Duplessis était ce

frein sociétaire empêchant le Québec d'entrer dans la modernité. Michel Viau classe facilement Maurice Duplessis comme un ultraconservateur empêchant le progrès au Québec alors qu'un historien s'attarderait plutôt au contexte qui a mis au pouvoir un tel homme. Quant à Mira Falardeau, elle aurait gagné davantage à atténuer ses affirmations sur la modernisation instantanée du Québec suite à la mort de Duplessis puisque ces idées « modernes » sont bel et bien nées sous le pouvoir de celui-ci. Voici un extrait tiré du livre *Histoire de la bande dessinée au Québec*, qui démontre bien ce manque de nuance : « Après vingt-trois ans de grande noirceur duplessiste, ainsi qualifiée du nom du premier ministre Maurice Duplessis, qui a maintenu la province dans un conservatisme étouffant, le Québec se modernise d'un coup. » (Falardeau, 2008).

Dû à l'influence des associations et des congrégations religieuses à l'époque duplessiste, une certaine littérature est mise à l'index. À peu près tout ce qui dépasse en popularité la religion catholique est condamné par le clergé. Le clergé québécois voit donc d'un mauvais œil la propagation des *comics* américains (superhéros, aventures, romances, etc.) et riposte pour diversifier les savoirs et contrôler les mœurs. En 1941, l'abbé Martin crée des Éditions religieuses Fides, et en 1944, la revue *Hérauts* (qui cessera ses publications en 1965). Il s'agit ici d'une tentative d'offrir de saines lectures à la jeunesse, ce qui est bien explicité par Lemay (2007), dans un extrait d'article tiré de la revue collective québécoise *Formule un; bears + beer* :

C'était une réaction directe à la distribution de *comics* américains qui envahissait le marché québécois et dont la teneur, récits d'aventure dans les années 1930, de superhéros dans les années 1940 et d'horreur et de pornographie dans les années 1950, et qui ne correspondait pas aux valeurs

que l'on tâchait d'inculquer à la jeunesse canadienne-française. *Fides* répliqua alors avec des bandes dessinées religieuses ou (sic) à caractère hautement édifiant. (2007, p.92)

En 1955, Gérard Tessier, professeur à la Commission des Écoles Catholique de Montréal (CECM), propose ni plus ni moins qu'un livre intitulé *Face à l'imprimé obscène*, où il inventorie les lectures jugées malsaines. Il y consacre une partie sur le *comic book* et autres bandes dessinées, pour finalement dénoncer et mettre à l'index un total de plus de 330 bandes dessinées. Cette campagne québécoise, qui concerne toute forme d'imprimé, prendra le nom de « Croisade de pureté », comme le mentionne Gagnon (1983) dans son article « La censure au Québec », avec le Cardinal Paul-Émile Léger comme figure de proue.

À partir d'octobre 1948, comme le mentionne Michon (2004) dans son livre *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle - Volume 2*, la maison d'édition Fides se met à traduire des bandes dessinées américaines pour le lectorat québécois. Comme l'exemplifie *À quand notre tour ? Le communisme au Canada* (produite et imprimée pour les États-Unis en novembre 1947), les publications religieuses de Fides, qui étaient principalement destinées à l'enfance, vont servir à combattre la bande dessinée que le clergé québécois tente de censurer, sans grand succès par ailleurs⁶ (voir Figure 1).

⁶ Selon l'auteur Viau, la publication traduite aurait été publiée en 1947 chez Fides comme il le mentionne dans *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec. Tome1 : des origines à 1979* (2014) et *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours* (2000). Il m'apparaît peu probable que Fides ait pu redessiner, traduire et publier cette bande dessinée en un mois seulement. Pour Gabilliet (2011), dans son article en ligne *C'était demain : "Is This Tomorrow? America Under Communism"*, la publication concernée aurait été traduite et distribuée en 1949.



Figure 1. Détails de la bande dessinée originale installée au centre de l'exposition.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

Le clergé va donc utiliser la littérature afin de la combattre. À ce sujet, témoigne l'avant-propos du roman *Pour la patrie* de Tardivel (1895) qui mentionne les dangers du roman :

Le roman, surtout le roman moderne, et plus particulièrement encore le roman français me paraît être une arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain. Et malgré cette conviction j'écris un roman ! Oui, et je le fais sans scrupule; pour la raison qu'il est permis de s'emparer des machines de guerre de l'ennemi et de les faire servir à battre en brèche les remparts qu'on assiège. (Tardivel, p.3)

Les congrégations et autres associations religieuses catholiques désirant contrôler les mœurs en sol québécois vont paradoxalement recourir à des réimpressions de matériel original américain. En effet, les publications issues de chez Fides n'étaient, pour

l'essentiel, que des publications achetées aux congrégations religieuses américaines, traduites et reproduites avec quelques modifications graphiques. Les planches originales, traduites et achetées par Fides, étaient publiées dans *Timeless Topix* (rebaptisé seulement *Topix* dès l'automne 1946) et *Catechetical Guild Educational Society* (qui voit le jour en 1942 dans la ville de Saint Paul au Minnesota en sol américain).

Cette bande dessinée achetée à nos voisins du sud, adaptée et publiée par Fides pour le lecteur enfant, n'a pas fait l'objet d'analyses poussées, et encore moins en recherche. Quelques bandes dessinées traitent de la Grande Noireur, mais très peu s'y attardent exclusivement. Il est aussi plutôt difficile de trouver des publications originales, publiées par Fides, car la plupart étaient sous forme de périodiques, un format n'encourageant pas la pérennité – ce qui est d'autant plus vrai pour la bande dessinée, reléguée au monde de l'enfance. Elles étaient imprimées sur un papier fragile, probablement avec acide, passant donc mal l'épreuve du temps.

Cela dit, durant la Grande Noireur, la production de bandes dessinées était bien plus foisonnante que ne laisse le présager la littérature. Et aujourd'hui, grâce à la loi sur le dépôt légal en 1968, nous pouvons les consulter à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Elles attendent, en quelque sorte, qu'un lecteur-chercheur vienne les sortir de leur mutisme.

Considérons maintenant l'exposition de la bande dessinée. Mettre en espace la bande dessinée au musée ou en galerie n'est pas un phénomène nouveau, mais contemporain; le musée d'art s'intéressant aux *mass media* et la bande dessinée surtout depuis les

années 1990 avec l'exposition *High and Low: Modern Art and Popular Culture* au MoMa de New York⁷. Nora (1972), avec son texte *L'Événement monstre*, écrivait que les *mass media* ont désormais le monopole de l'histoire. Par eux, tout événement nous frappe, et nous ne pouvons l'éviter. Il est donc judicieux, de la part des musées et des galeries, de présenter de la bande dessinée à des fins événementielles, comme stratégie permettant une diversification et une affluence accrue des visiteurs. Dans cette mouvance, bon nombre d'institutions ont tenté de capitaliser sur les promesses de la bande dessinée, en présentant plusieurs propositions et variations sur le thème de la bande dessinée. Comme par exemple l'exposition *Tout Hergé* présenté au Centre culturel de Welkenraedt (Forum des Pyramides) en 1991, *La BD s'expose au Musée – 15 artistes de La Pastèque inspirés par la collection* au Musée des beaux-arts de Montréal en 2013, ou plus récemment *BDQ : L'art de la bande dessinée québécoise* présentée au Musée POP de Trois-Rivières.

Les conservateurs et commissaires, comme les artistes en arts visuels, d'ailleurs, voient souvent en la bande dessinée qu'une simple forme esthétique, un média pur. Un bon exemple d'exploitation de l'esthétique, du média pur, est de Roy Lichtenstein. Dans ses tableaux, l'artiste utilise la bande dessinée commerciale des années 1960, mais ne développe pas de récit puisqu'il n'utilise que la plasticité (couleurs, phylactères, simulacre d'une qualité d'impression bon marché) du médium sans établir un discours (récit) entre ces différents tableaux.

⁷ L'exposition présentée du 7 octobre 1990 au 15 janvier 1991 s'intéressait aux liens possibles à faire entre la pratique artistique individuelle et la culture populaire et commerciale de l'époque moderne. Cette exposition utilisait le concept caduc de l'existence d'un art majeur et d'un art mineur, d'où le titre de l'exposition réalisée par Kirk Varnedoe et Adam Gopnik.

Je vois, pour ma part, en la bande dessinée non pas une stratégie événementielle, ou une forme esthétique, mais un langage expographique. La bande dessinée s'adapte à tous les messages (propagande, publicité, récit personnel, etc.). Elle constitue une grammaire de communication visuelle et textuelle. Menu (2011), dans sa thèse *La bande dessinée et son double*, traite justement du désaccord que j'entretiens avec l'idée d'un média pur pour la bande dessinée. Pour l'auteur, lorsque la bande dessinée devient un média pur, elle cesse d'être un langage en tentant de faire abstraction de sa subjectivité afin de rejoindre le plus grand nombre. À titre d'exemple, pensons à la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. Celle-ci a pu être traduite mondialement puisqu'elle fait abstraction de son expression graphique par l'emploi de dessins prétendument neutres au profit d'un message calculé de propagande. Cette notion de média pur est aussi perceptible dans de nombreuses expositions consacrées à la bande dessinée. Noémie Drouguet, dans son texte *Succès et revers d'une exposition-spectacle*, dénote sensiblement le même constat face à l'exposition *Tout Hergé* en démontrant qu'une fois élaborée, ce genre d'exposition est reproductible à l'infini et surtout adaptable à différents marchés (2005, p.68-69).

En m'appuyant sur le texte *Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière* de Heinich et Pollack (1989, p.38), je constate que la plupart des expositions sur la bande dessinée n'utilisent que sa plasticité. Elles mettent principalement au premier plan les intentions et les stratégies commissariales, qui se retrouvent ainsi mises en évidence par la façon de comprendre et de concevoir ce qu'est le 9^e art. La mise en espace de la bande dessinée s'exécute le plus souvent par une tendance hyperscénographique, en utilisant des artifices ne mettant pas de l'avant le langage

spécifique à la bande dessinée, mais l'exploitant plutôt à des fins immersives. En d'autres mots, elles exposent des bandes dessinées et nous font pénétrer dans leurs univers, plutôt que d'exploiter les spécificités langagières de la bande dessinée. Ainsi, se trouve écartée la spécificité du médium, sa lecturabilité, afin de forcer sa monumentalisation. Dans sa thèse *La bande dessinée et son double*, Menu (2011) adresse ce problème : « ... cette tendance, le besoin de satisfaire le public pousse à extraire des aspects graphiques ou visuels des planches, en *gommant* la *lecturabilité*, pour en forcer la *monumentalisation*. »

Prenons, par exemple, les expositions *High and Low: Modern Art and Popular Culture* au MoMA en 1990-1991 et *La BD s'expose au Musée – 15 artistes de La Pastèque inspirés par la collection* au Musée des beaux-arts de Montréal en 2013-2014. Ces deux expositions se limitent à accrocher des planches de bandes dessinées aux murs, qui sont confrontées aux collections permanentes ou envahies par la présence d'éléments scénographiques noyant le sujet dans des dispositifs « monumentaux ». Ces choix servent mal le médium et tendent même à le neutraliser. Il faut garder en tête que la bande dessinée procède par l'utilisation de cadres et d'hypercadres pour articuler un récit. Alors, le fait d'installer des planches dans des cadres, qui sont ensuite accrochés au mur (généralement blanc et rectangulaire), ne produit à la limite qu'une mise en abyme improductive, sans réelle mise en perspective du médium par l'exposition – une sorte de bégaiement.

Un contre-exemple d'itérations possibles et fonctionnelles de la bande dessinée en galerie est *Toy Comix*, une exposition présentée à la Galerie des jouets du Musée des Arts décoratifs de Paris en 2007. Les bandes dessinées entraînent en dialogue avec les éléments

présents (figurines, peluches, poupées, etc.) choisis à même la collection permanente par les 34 artistes sélectionnés. Cette exposition (comme les autres expositions convaincantes de la bande dessinée) utilise tout son potentiel diégétique par la cohabitation des textes et des images en proposant un mélange de bandes dessinées classiques avec pour sujet le jouet. Dans l'optique de produire une installation en volume, le musée des jouets a aussi offert ses quatre vitrines géantes à sept auteurs employant d'autres médiums que l'imprimé (peinture, cinéma d'animation, livre-objet, musique, l'installation, etc.) afin de recréer un univers lié à un souvenir d'enfance, un fantasme ou tout simplement une manifestation absurde scénique.

SUJET, QUESTION DE RECHERCHE ET MÉTHODE

Mon mémoire-création porte sur la période de la Grande Noirceur dans la bande dessinée québécoise ainsi que sur son exposition. Il rend visible cette époque noire du 9  art québécois avec une production qui témoigne de mes recherches et constats sur l'exposition de la bande dessinée. Le regard que je pose sur cette époque est déployé par le biais d'un travail sur chacun des composants de l'expographie : objets exposés, scénographie et textes d'accompagnement. L'installation ainsi cr ee revisite des éléments jugés importants, mais surtout représentatifs de l'époque choisie. Par l'utilisation des caractéristiques de la copie, de la couleur noire et du palimpseste, j'opère une mise en récit, un parcours narratif mettant en scène la bande dessinée *  quand notre tour ? Le communisme au Canada*, sélectionnée parmi les publications de Fides. L'espace narratif est déconstruit dans une salle d'exposition comprenant des planches copiées, un vitrail, des sculptures et une bande sonore. Chacun de ces éléments est mis en relief, par des dispositifs de présentation qui contribuent également au propos.

Bien qu'il soit déterminé par l'histoire d'une période spécifique au Québec, mon projet de recherche-création s'actualise via des stratégies expographiques narratives, surtout tirées de l'art contemporain. Il articule un récit par l'installation d'objets référant à des codes spécifiques de la Grande Noirceur. Leur mise en espace s'articule également autour des caractéristiques propres à cette époque, tandis que la trame narrative de l'exposition constitue une relecture contemporaine des témoignages historiques.

C'est une bande dessinée sous influences multiples que je considère avec ma question de recherche : *comment exposer la bande dessinée québécoise de la Grande Noirceur pour en traduire l'histoire, le sens et la portée ?* Par cette question, je cherche à englober l'ensemble de mon questionnement, mais aussi à proposer une solution, une stratégie de mise en exposition me permettant d'opérer un témoignage par l'installation. De cette façon, je souhaite littéralement extraire des cases et des livres historiques cette production de bande dessinée, distinctive de l'époque choisie. Au contraire de bon nombre d'expositions sur la bande dessinée, je ne souhaite pas offrir un parcours linéaire, chronologique, voire même unique. Il s'agit plutôt d'offrir une exposition démontrant ma compréhension et mon témoignage des lieux historiques choisis.

Je vais dans un premier temps m'intéresser à l'histoire du Québec entre 1944 et 1959 en utilisant les écrits d'historiens sur le Québec mis en comparaison avec des auteurs s'intéressant, eux, à l'histoire de la bande dessinée québécoise. À la suite de ces lectures, je vais choisir une bande dessinée produite à l'époque qui m'occupe et emblématique des questionnements que je soulève : *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. Au deuxième chapitre, je vais m'attarder aux concepts théoriques derrière la réalisation des objets créés, puis installés dans mon exposition, *Copier le noir*, en identifiant les idées et pratiques expographiques utilisées afin de dégager un récit. Finalement, je terminerai avec un chapitre expliquant mon utilisation du palimpseste (Gérard Genette) et des propriétés de la couleur noire afin de produire un témoignage, une narrativité entre les dispositifs présentés dans mon installation et l'histoire de la bande dessinée au Québec.

CHAPITRE 1. LE SUJET CONSIDÉRÉ

Les références choisies sur l'histoire du Québec et sa bande dessinée sont traitées conjointement afin de faciliter la compréhension de l'un et l'autre. Afin de mieux saisir le sens et la portée des informations trouvées dans les livres sur l'histoire de la bande dessinée québécoise, qui ne sont pas écrits à partir d'une approche historique, je n'ai d'autres choix que de les mettre en perspective à l'aide d'ouvrages sur l'histoire du Québec. Concernant la bande dessinée, j'ai retenu les ouvrages de Carpentier (1975), Hébert (1981), Falardeau (1994, 2008), Viau (2000, 2014) et Lemay (2007) qui font école dans le domaine. Ces écrits me sont d'une aide précieuse pour établir un portrait d'ensemble. Pour valider et contextualiser ces références dans le cadre de la Grande Noirceur, j'ai utilisé les livres historiques de Bergeron (1979), Durocher, Ricard, Linteau et Robert (1989), Warren et Meunier (2002), Hébert, Lever et Landry (2006), et Ferretti et Gélinas (2010).

1.1. L'histoire du Québec de 1944 à 1959 et sa mémoire défaillante

Afin de bien situer l'époque duplessiste, il est nécessaire d'aborder le problème de mémoire relié à cette époque. Ce ne sont pas juste les bandes dessinées qui semblent avoir été les victimes d'une amnésie collective, mais bien toutes les productions culturelles produites durant la Grande Noirceur. Selon Ferretti et Gélinas (2010), la Grande Noirceur

serait une invention, un passé démonisé par son interprétation et ses interprétants⁸. Selon Dufour et Dumont (2004), dans un extrait tiré du livre *Brève histoire des institutrices au Québec de la Nouvelle-France à nos jours*, le terme Grande Noirceur aurait été à l'origine, et ce dès les années 1960, utilisé par les universitaires au pouvoir pour étouffer et diaboliser le passé, à des fins électorales :

L'Église s'était systématiquement opposée à toutes les tentatives de rendre la fréquentation obligatoire [...]. Rappelons simplement que les autorités religieuses appréhendaient que la mainmise de l'État ne conduise à une école neutre et laïque. (2004, p.126)

La campagne des idées que menaient les intellectuels de la Révolution tranquille se compare à celle que menait Duplessis, qui entretenait la peur de la « montée » communiste auprès de la population. D'où l'importance d'aborder le problème de mémoire que pose doublement l'époque choisie pour ma recherche.

Des historiens comme Gérard Bouchard, Jocelyn Létourneau, E.-Martin Meunier, Jean-Phillipe Warren, et plus récemment, Alexandre Turgeon (2009) avec son mémoire *Le nez de Maurice Duplessis, Le Québec des années 1940 tel que vu, représenté et raconté par Robert La Palme : analyse d'un système figuratif*, ont démontré que cette période au Québec n'est pas si noire que le laisse entendre l'appellation :

⁸ La période des années 1960 est le moment où l'on voit émerger des politiciens issus des universités; résultats directs de la loi sur la scolarisation obligatoire. Loi décrétée dès 1943 par Hector Perrier, secrétaire de la province sous le gouvernement libéral d'Adélard Godbout, alors que le clergé religieux n'a jamais été friand à l'idée d'une éducation pour tous.

Dans la littérature aussi bien que dans la peinture, le théâtre ou la musique, les années 1945-1960 ne correspondent donc guère à cette « grande noirceur » dont on a pu parler à leur propos. Des œuvres de qualité et souvent audacieuses voient le jour, les artistes et les intellectuels redéfinissent leur rôle dans la société, le « rattrapage » des idées et des formes associées à la modernité s'accélère. C'est ce que Laurent Mailhot et Pierre Nepveu appellent le « grand dégel esthétique ». (Durocher, Ricard, Linteau et Robert, 1989, p.416)

L'idée, selon laquelle le champ culturel était dynamique à l'époque, tarde toujours à s'implanter, y compris dans l'histoire de la bande dessinée. Ce moment noirci de notre histoire est par ailleurs aussi marqué par d'importants changements sociaux : exode rural vers la grande ville, apparition du divertissement télévisuel, conflits ouvriers et émergence des syndicats, renouveau intellectuel et affirmation de nouveaux paradigmes esthétiques, émergence de la classe moyenne, expansion des universités et de l'appareil public. C'est le début d'une nouvelle sphère idéologique.

Dans la foulée, les valeurs judéo-chrétiennes sont aussi mises à mal par un pan de la population qui cherche à s'émanciper. Les femmes exigent le droit de vote (que Duplessis ne cesse de refuser). Les artistes réclament la liberté créatrice (Borduas, 1948). Les travailleurs s'associent et s'organisent pour mener des luttes contre le gouvernement (après que Duplessis ait tenté de freiner les grèves et adopté la loi du cadenas, en 1937, supposément contre la propagande communiste et bolchévique). Les germes « tranquilles » s'installent ainsi lentement, pendant la période « noire ».

1.2. La bande dessinée québécoise sous la Grande Noirceur

À cette époque, au Québec, les techniques d'impression ne sont pas en mesure de rivaliser avec celles qui prévalent en Europe, où la publication d'albums cartonnés (et pas seulement des périodiques) est favorisée. Chez nous, l'impression relève du monde des journaux et ce sont les mêmes presses qui impriment les journaux, les bandes dessinées et les *comic books*. Quant aux États-Uniens, ils ont pratiquement le monopole sur la publication des *comic strips*, dans les quotidiens québécois. On les achète à faible coût, si l'on compare au coût des productions originales d'ici, comme *la souris Miquette* dans *L'Action catholique*. Viau (2014) en fait d'ailleurs mention dans son livre *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec. Tome1 : des origines à 1979* :

Et parce que les bandes dessinées québécoises de *La Patrie* ont été remplacées par des séries américaines, le sujet est évacué en parlant d'une invasion menée tambour battant par les puissants *syndicates* américains. Invasion qui se poursuivrait toujours aujourd'hui. [...] Ainsi, les journaux des grands centres urbains comme New York, Boston ou Chicago organisaient des agences de remplacement et vendaient à plusieurs petits journaux en périphérie, à coût minime, des articles qu'ils venaient de faire paraître [...] Lorsque la bande dessinée paraît dans les journaux, au début du XX^e siècle, elle se retrouve parmi les articles offerts par les *syndicates*. (2014, p.55)

Il est alors difficile de se tailler une place dans ce marché. Falardeau (1994), dans son livre *La Bande dessinée au Québec*, tente de définir quelles sont les influences du dessinateur québécois de l'époque :

Au départ, les dessinateurs québécois subissent trois influences qui s'allient pour former un style spécifique. Fortement inspirés par le courant américain, ils adoptent facilement le langage de la bande dessinée, bulles, lignes de mouvement, onomatopées. Avec les Français, ils partagent cet amour de la narration [...] Enfin, leur tendance à la diatribe s'inspire des traditions anglaises et allemandes transmises par de nombreux graveurs immigrants. (1994, p.27)

La période de la Grande Noirceur en bande dessinée appelle à plusieurs problèmes, mais le constat global est que pour la majorité de la production réalisée, il y a peu d'inventivité, d'originalité et encore moins d'identité québécoise.

À cette période, la bande dessinée québécoise est fortement influée, tant dans sa forme que dans son contenu, par la bande dessinée états-unienne. C'est à partir des sujets considérés aux États-Unis (la guerre, la lutte au communisme, la guerre froide, l'emprise religieuse ainsi que d'autres impératifs économiques et moraux) qu'elle prendra forme. Il existe bien quelques créations originales québécoises, mais elles sont rares, par comparaison. On tente surtout, du côté de Fides tout particulièrement, de saturer le marché avec cette production édulcorée, puisque les tentatives de censure n'ont pas donné les résultats escomptés.

1.3. La bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*

La bande dessinée à partir de laquelle le projet de création s'articule, *À quand notre retour ? Le communisme au Canada*, est principalement de fabrication états-unienne en ce qui a trait au dessin et au texte. Les planches sont traduites pour répondre au marché québécois (ou canadien-français) et quelques images sont modifiées afin de masquer leur origine et permettre une meilleure identification nationale de la part du lecteur. L'histoire de cette publication concerne principalement le sort des États-Unis menacé par une famine fictive à la fin de la Seconde Guerre mondiale, une allusion à peine voilée à la sécheresse célèbre qu'a connue le centre du pays (Dust Bowl) dans les années 1930. Le Kremlin décide

de mettre à profit tous ses agents en sol américain afin de prendre le contrôle du territoire. Le chef de ces communistes, qui se nomme Jones, ressemble à Lénine. Ainsi s'organise la prise de contrôle des médias, de l'armée et du monde ouvrier. Les chefs d'état-major et les hommes d'Église sont abattus, les membres du Congrès sont arrêtés et les enfants vont même jusqu'à dénoncer les parents résistants au nouveau régime. Le texte (diégèse) est somme toute assez générique. Les images (mimesis) marquent davantage l'esprit. Nous sommes en présence d'une bande dessinée où, paradoxalement, la violence demeure omniprésente, dans le but de transmettre des valeurs jugées « bonnes » à la jeunesse.

CHAPITRE 2. LES ŒUVRES ET L'EXPOSITION

En faisant l'exercice de retirer le texte, je constate que les planches (le dessin et la mise en page) se rapprochent de cette conception du média pur où le message, voire la propagande, ne semble être que la seule intention puisque les dessins sont exempts d'une facture artistique reconnaissable et attribuable au travail d'un artiste.

J'utilise des idées et des pratiques expographiques que je tente d'adapter à la diégétique de la bande dessinée afin de proposer des œuvres et une exposition exploitant le temps et l'espace du lieu permettant de dégager un récit. Quelques solutions de mise en espace me proviennent d'expositions passées et de textes relatant les mécanismes de mise en exposition dont Bérubé et Cotton (1997), Charles et Menu (2007), Menu (2011), et Brault (2013).

2.1. Copier les œuvres pour réinterpréter

Dans mon projet de création, j'utilise les deux facettes du copiste (de texte et d'art pictural – puisque je dois travailler avec une des spécificités de la bande dessinée; la cohabitation du texte et des images). Je privilégie les deux aspects de cette méthode même si je retire consciemment le texte des phylactères et récitatifs dans un souci de produire de la noirceur.

J'utilise la copie, à laquelle je superpose parfois par extraction une couche de réflexion, qui n'est donc pas présente dans les planches originales. Lors de la production, j'ajoute ou je retire des éléments de l'œuvre originale, à la manière dont en parle Sofio

(2008), dans *Les vertus de la reproduction : les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle* : « ... la qualité du travail du copiste est évaluée, non pas en fonction de la ressemblance de la copie avec le modèle, mais en fonction de la capacité du/de la copiste à améliorer celui-ci. ». Je ne copie pas simplement, mais pars de la copie pour en faire autre chose, pour faire un palimpseste et éviter en cela le « bégaiement esthétique ».

La technique du palimpseste m'est venue en constatant sa présence à l'intérieur même de la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. Dans le dessin de cette bande dessinée, il est possible d'apercevoir les traces toujours présentes de la version originale, américaine, malgré une tentative d'en gommer les traces. J'ai identifié neuf planches où il était possible de les identifier, de voir cet hypotexte, pour reprendre Genette (1982).

À ces neuf planches isolément extraites, j'ai joint une dixième planche qui ne présente pas de modification graphique apparente, mais que je considère essentielle pour la compréhension de toute bande dessinée. Il s'agit de la page couverture, avec laquelle le lecteur est introduit au contenu. Dans le contexte du 9^e art, elle concourt tout autant au récit que les cases elles-mêmes puisqu'elle est la première page (case) offrant une amorce d'un récit et agissant comme hypotexte à l'ensemble de l'œuvre. La page couverture participe à la solidarité iconique, elle contribue au tressage qu'identifie Groensteen (1999) dans *Système de la bande dessinée* :

Au contraire du découpage et de la mise en page, le tressage se déploie dans deux dimensions à la fois et les fait cohabiter : celle, synchronique, de la coprésence de vignettes à la surface du même support, et celle diachronique, de la lecture, qui reconnaît dans tel nouveau terme d'une série un rappel ou un écho d'un terme antérieur auquel il renvoie. Une tension peut s'établir entre ces deux logiques, mais loin d'aboutir à un conflit, elle se résout ici en un enrichissement sémantique et une densification du « texte » de la bande dessinée. (1999, p.174)

Cette notion de tressage, qui se rapporte au palimpseste, est également au cœur de mon installation. Je fais cohabiter dans un même espace les nouveaux objets produits (banc de lecture, chandelles, livret explicatif, prie-Dieu, trame sonore et vitrail) qui entrent ainsi en relation (réaction ?) avec les planches recopiées de la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. L'ensemble est ainsi amené à créer un récit englobant mes recherches (voir Figures 2, 3 et 4).



Figure 2. Enseigne extérieure du studio de DAÏMÔN accueillant les visiteurs.
Exposition présentée du 18 au 29 août 2016. Crédit image : Steven Heinz Perreault



Figure 3. Vue d'ensemble de l'exposition *Copier le noir*.

Crédit image : Steven Heinz Perreault



Figure 4. Détail du banc permettant la lecture du livret explicatif.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

J'ai enfin décidé de retirer le texte des planches copiées afin de leur redonner cette part d'ombre, caractéristique sémantique et fantasmagorique de l'époque d'où elles sont issues. En retirant le texte, il n'est plus possible de lire l'histoire originale, générique et propagandiste, mais ce mutisme apporte une nouvelle lecture. Elle participe à soulever une critique contemporaine sur les volumes historiques de la bande dessinée québécoise consultés. Je mets ainsi l'emphase sur les images qui sont généralement le résultat final de nos souvenirs et de notre mémoire collective. Les images forment un prisme déformant de la réalité. Elles participent au phénomène de palimpseste psychologique.

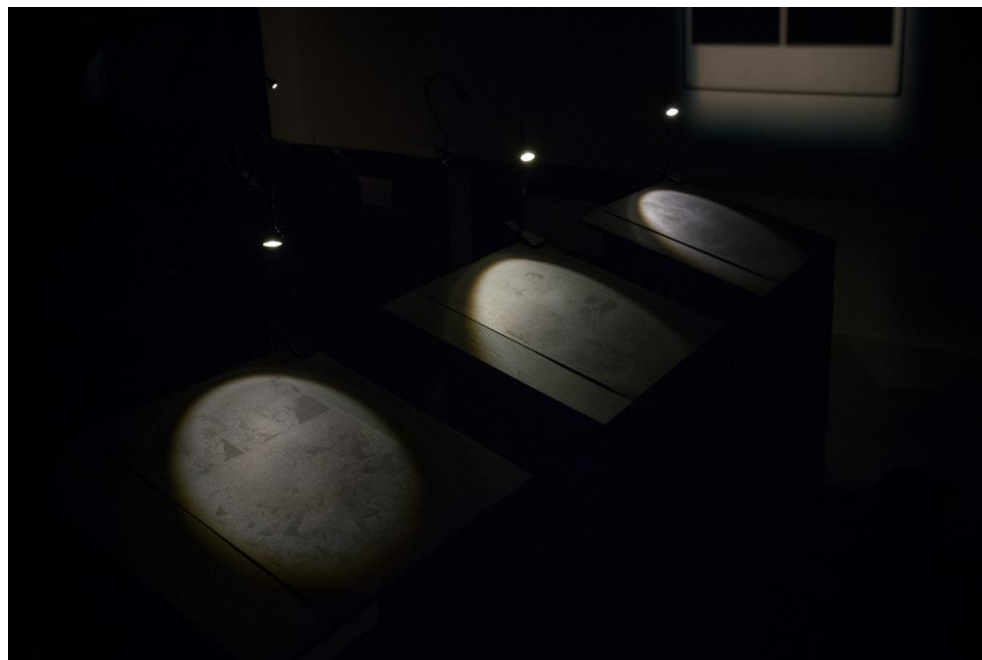


Figure 5. Détail du dispositif (prie-Dieu) exposant les planches copiées.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

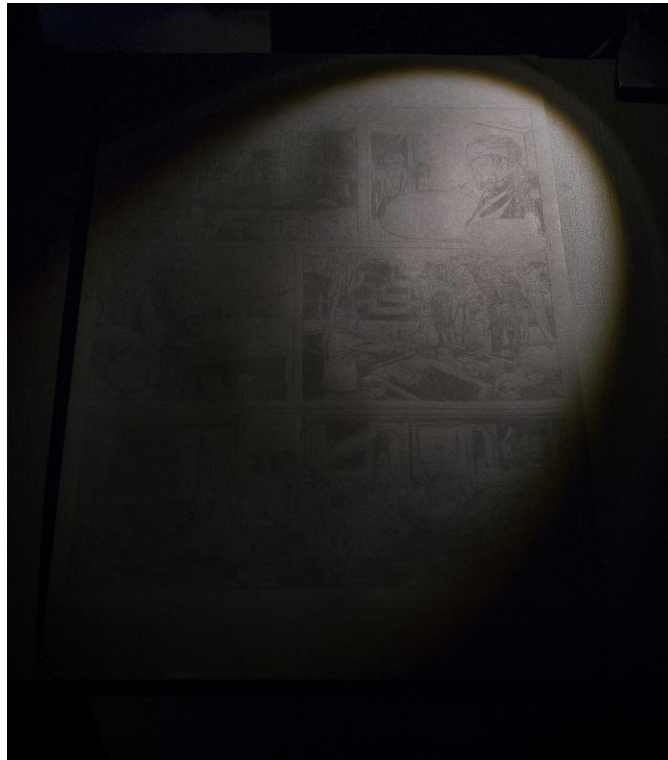


Figure 6. Détail d'une planche copiée. Crédit image : Steven Heinz Perreault

D'autres modifications ont de plus été apportées à la copie des planches : changement de format pour les ramener à un format standard d'une planche originale par opposition à sa reproduction, ainsi que l'utilisation du noir sur noir, qui remplace les couleurs originales. Paradoxalement, ce choix de réaliser les planches en grand format afin de mieux « lire » le dessin est aboli par la présence du dessin en noir sur fond noir (voir Figures 5 et 6).

2.2. Les noircir pour effacer

Dans mon installation, tous les dispositifs sont de couleur noire, exception faite de la bande dessinée originale, mise sous vitrine, au centre de l'espace. J'utilise la copie carbone, à l'aide de papier transfert noir. De cette façon, j'adjoins la technique du copiste jumelée aux propriétés déjà énoncées de la noirceur chez Michel Pastoureau (en plus de l'utiliser aussi pour ses qualités modernes et contemporaines).

Les planches choisies provenant de l'œuvre originale, présentant un palimpseste, sont plus précisément recopiées sur un papier noir de format 12 pouces x 18 pouces, sur lequel je viens déposer le papier transfert (papier carbone). J'appose ensuite, par-dessus le papier noir et le papier transfert, la planche à recopier provenant de la bande dessinée originale dont j'ai tiré une photocopie laser en noir et blanc au format 12 pouces x 18 pouces. Une fois le dispositif mis en place pour l'exécution de la copie d'une des dix planches choisies, je dois repasser avec un crayon de graphite sur le dessin original afin d'imprimer sur le papier noir, grâce au papier transfert, le dessin original en omettant le texte à l'intérieur des phylactères et des récitatifs. Conséquemment, une importante quantité de lampes (lumière) et une lampe frontale sont nécessaires pour voir en détail les éléments à copier et ceux déjà exécutés sur la photocopie laser. Je procède à la saturation de la couleur (le dessin) présente sur la photocopie laser de la planche originale grâce à un crayon de graphite. Je me retrouve donc à gratter le dessin original, non pas pour retirer le contenu, mais pour le transférer sur un papier noir qui sera exposé. Les planches recopiées se mettent à raconter à nouveau, une fois le texte retiré, en offrant des phylactères et récitatifs vides de texte, mais remplis de la noirceur du papier. La copie carbone renvoie aussi à l'idée de conservation d'un document

par fac-similé (archive), mais comme il ne s'agit pas d'une copie exacte, elle est située entre un fac-similé et un faux.

Les autres objets produits et présentés avec les planches recopiées sont aussi influencés par l'idée de la copie et de la noirceur. J'ai réinterprété le lieu qu'offre une église afin d'en produire un espace accueillant tous mes dispositifs. Les planches copiées sont fixées sur dix prie-Dieu noirs rappelant les pupitres d'école. Il y a une lumière par prie-Dieu permettant aux visiteurs de l'exposition de percevoir (à peine) le dessin. Ils doivent pratiquement se « battre » avec la lumière pour en apercevoir des bribes tout en s'agenouillant sur le prie-Dieu. J'ai repris ce procédé d'exposition de ma technique de transfert des planches choisies (voir Figure 7).



Figure 7. Vue d'ensemble de l'exposition avec un visiteur utilisant le prie-Dieu.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

Les prie-Dieu forment un carré ceinturant également les bustes-chandelles de Maurice Duplessis et la bande dessinée originale québécoise, ce qui empêche le visiteur de pénétrer l'espace. Les bustes de Duplessis sont aussi des copies, d'une sculpture originale dont je suis l'auteur. Ils sont réalisés en paraffine colorée noire. Le buste est inspiré d'un autre buste de Duplessis, de Marcel Choquette, qui était peintre, céramiste et sculpteur autodidacte québécois. Il est l'auteur de plusieurs œuvres, mais ses thèmes de prédilection étaient ceux touchant le terroir québécois. Il a réalisé plusieurs bustes en plâtre de Duplessis (3 000). J'ai décidé d'arrêter mon choix sur l'un d'eux, pour ses qualités techniques, mais surtout parce qu'il présente un Duplessis plus jeune que celui de son monument officiel érigé sur le site du Parlement de Québec⁹.

Le vitrail a été produit par une vitrailliste qui a utilisé ma conception graphique. Dans le cadre de cette installation, le vitrail est une copie d'une page tirée de la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. Le contenu des récitatifs et des phylactères a été ici aussi retiré, afin de laisser passer la lumière, qui elle met en évidence son réseau et ses marges en exposant le système de la planche par la lumière tout en emplissant de noir les cases originellement dessinées (voir Figures 8 et 9).

⁹ Monument réalisé par le sculpteur Émile Brunet, dont on perdra la trace pendant plus de 16 ans avant qu'on ne procède à sa mise en place, en bordure de la Grande Allée à Québec, par René Lévesque en 1977.

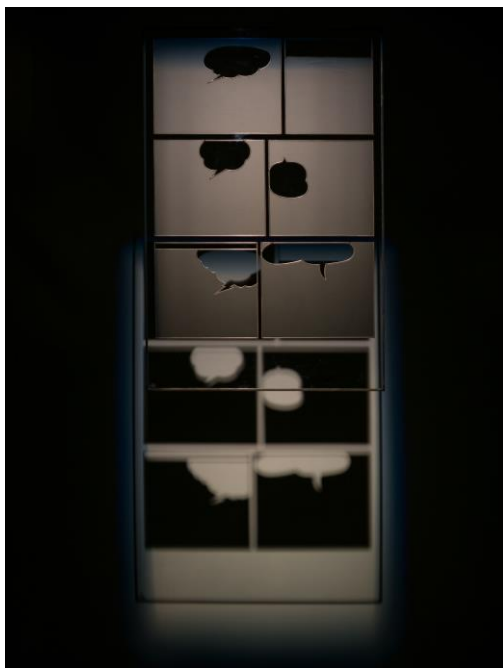


Figure 8. Détail du vitrail. Crédit image : Steven Heinz Perreault

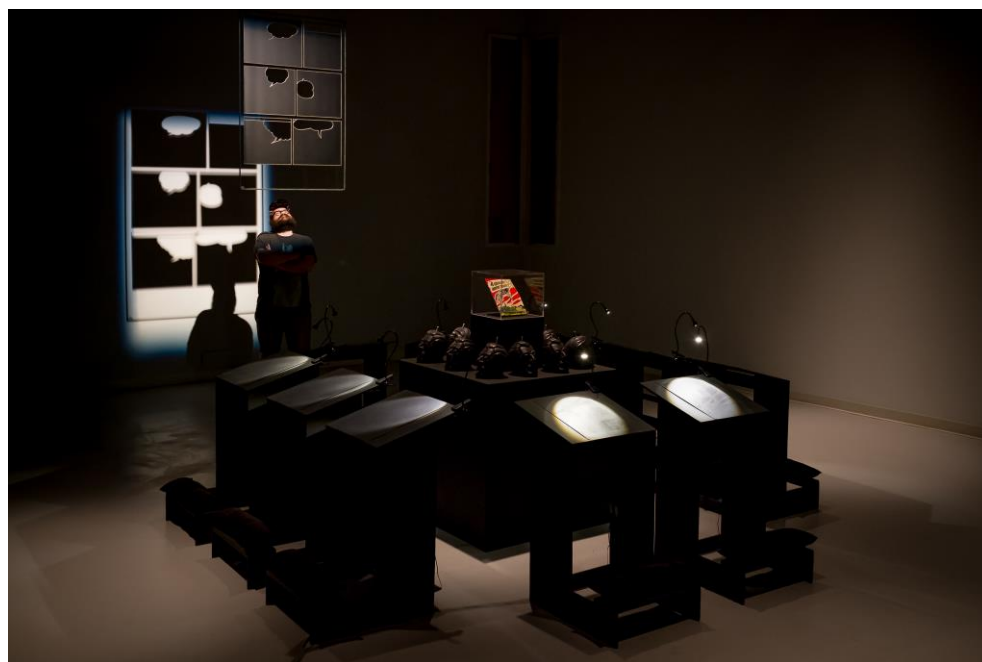


Figure 9. Vue d'ensemble de l'exposition avec un visiteur derrière le vitrail.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

2.3. Les déployer dans l'espace

Dans la réalisation de mon exposition, la technique du copiste est également employée, et appliquée à l'ensemble des dispositifs présentés¹⁰. Je l'emploie pour l'exécution plastique de mes œuvres, mais également pour faire écho à la littérature historique sur la bande dessinée québécoise, puisque certains auteurs semblent répéter d'un livre à l'autre les mêmes informations sans vérifier la validité historique du contenu ainsi recopié. Cela a pour conséquence de perpétuer le préjugé ténébreux de la Grande Noirceur, que bon nombre d'historiens tentent pourtant de défaire.

Dans l'installation finale rendant compte de mes recherches, les objets les plus importants sont sans conteste les reproductions à la main des planches originales extraites de la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*. C'est à partir d'elles que sont déclinés tous les objets, les stratégies de mise en espace et mon témoignage sur la période historique concernée.

Par contre, l'objet sans lequel ma recherche et l'installation ne pourraient avoir lieu est la bande dessinée originale, qui est elle aussi une reproduction mécanique datant de 1948,

¹⁰ Pour les copistes du domaine pictural, copier les grands maîtres afin d'apprendre et de parfaire son art était une pratique courante, comme le mentionne Sofio (2008) dans son article « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle » :

En réalité, avant même de donner lieu à des commandes officielles, la copie s'impose comme une pratique centrale dans la trajectoire des artistes, puisque tous, quel que soit leur sexe, leur niveau de consécration ou leur spécialisation esthétique, en ont exécuté, à un moment ou à un autre de leur carrière, par goût ou par nécessité. Première étape de la formation artistique dans la tradition de l'enseignement académique qui était alors en vigueur autant pour les hommes que pour les femmes, la copie est, à cette époque, régulièrement pratiquée par les peintres – y compris les plus reconnus – pour s'exercer, pour « s'approprier » un grand maître du passé ou, tout simplement, à une époque où la photographie en est encore à ses balbutiements, pour garder le souvenir d'une toile particulièrement appréciée. (p. 24)

qui se voit isolée de l'installation sous un cube de plexiglas transparent à l'épicentre de la salle d'exposition, agissant presque de relique religieuse dans le contexte de l'installation.

Elle est ceinturée par dix bustes de Duplessis, au nombre des planches recopiées. Afin de rendre compte du fait que la Grande Noirceur n'arrive pas à se dissiper et qu'au contraire elle continue à se propager dans la psyché, la présence de chandelles réalisées en paraffine noire vient appuyer cette idée. On ne parvient pas à faire fondre le mythe puisqu'il n'y a ni allumette ni petite caisse permettant de récolter les offrandes. De plus, les pupitres ceinturant les objets centraux empêchent physiquement l'accès à celles-ci (voir Figures 10 et 11).



Figure 10. Détails de la bande dessinée originale entourée de chandelles à l'image de Duplessis et de prie-Dieu. Crédit image : Steven Heinz Perreault

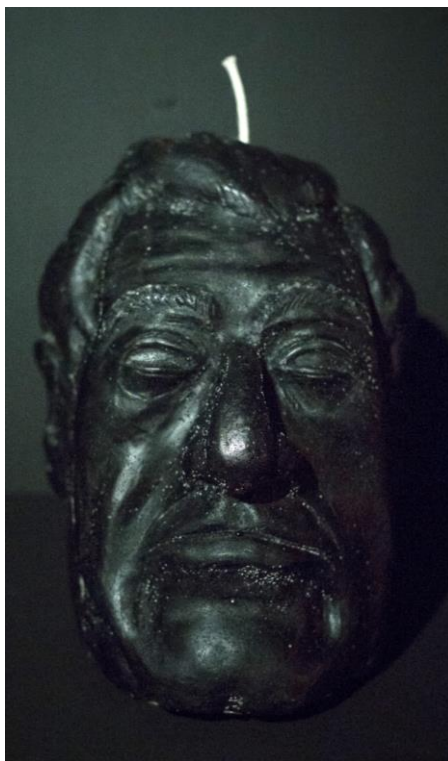


Figure 11. Détails d'une chandelle en cire noire représentant la tête de Maurice Duplessis. Crédit image : Steven Heinz Perreault

Les planches réalisées sur carton noir sont déposées sur un prie-Dieu rappelant un pupitre d'école et celui d'un copiste. Il s'agit ici, principalement, d'un objet permettant la réception et la transmission d'un savoir. Ils sont peints en noir afin de refléter cette crainte pour l'*horror vacui*.

Au sein de l'exposition, une lumière parvient à s'extirper de toute cette noirceur et elle éclaire principalement un vitrail suspendu au plafond de la salle d'exposition. Le vitrail a connu quelques modifications depuis le Moyen-Âge, davantage dans la conception et dans la lisibilité que dans l'évolution technique. Les vitraux religieux

arborent principalement des imageries saintes, voire des scènes bibliques. Tout comme une bande dessinée, le vitrail possède un code de lecture. Dans la bande dessinée occidentale, la lecture se fait de haut en bas et de gauche à droite. Pour le vitrail, la lecture se fait de bas en haut. J'ai donc choisi d'exposer le vitrail avec un code de lecture similaire à celui de la bande dessinée. Il y a une grille de lecture, un réseau de cases soutenues par une division (marges) charpentant toute la planche. Ce multcadre – la planche complète – rappelle la construction d'un vitrail, qui a ses marges en fil de plomb.

La bande dessinée a été envisagée, dès ses premiers jours, comme un outil d'éducation pour l'enfance en milieu scolaire (Rodolphe Töpffer). Le vitrail, dans mon installation, expose la structure d'une planche de bande dessinée, structure copiée de la bande dessinée *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*, sert aussi à rappeler au visiteur que l'exposition, comme une bande dessinée, est délimitée par un cadrage qui permet de montrer ce qui est présent, mais aussi ce qui ne l'est pas. Le cadrage, comme le stipule Bal (2008) dans *(Re)visualizing national history: Museums and national identities in Europe in the new millennium*, nous expose aussi ce qui est absent au profit de l'image cadrée. En retirant tout le texte et les images, j'ouvre ainsi les possibilités interprétatives ou, pour l'écrire avec la terminologie du cinéma, j'ouvre l'espace interprétatif du visiteur sur la période duplessiste situé en hors-champ de mon installation. J'ai opté pour un vitrail en noir et transparent qui, une fois éclairé, donne une réflexion en noir et blanc (mur blanc) sur le mur situé derrière lui.

Afin d'éviter la présence de texte, puisque j'ai retiré celui présent dans les planches de bandes dessinées recopiées, j'ai choisi de ne pas installer de cartels décrivant chacun des dispositifs. J'ai plutôt opté pour la production d'un mini document explicatif ressemblant plastiquement à un livre d'heures et à un carnet d'étudiant. Ainsi géré, le texte se trouve totalement isolé du dessin. Les deux spécificités de la bande dessinée se voyant ainsi isolées (voir Figure 12).



Figure 12. Détails des livrets explicatifs offerts aux visiteurs.

Crédit image : Steven Heinz Perreault

Le visiteur peut donc se déplacer entre les différents éléments afin d'en faire une lecture individuelle, le vide entre les éléments fait office de marge ou d'un blanc interstitiel

que l'on retrouve entre les cases d'une bande dessinée. L'installation peut donc être lue dans son ensemble ou dans ses parties. Une sorte de tabularité de la page mise en exposition. Je compte sur l'interprétation du visiteur qui joue ici le rôle de lecteur dans cette exposition. C'est par l'utilisation du tressage et du palimpseste que cette exposition a été pensée. Toute l'exposition gravite autour et débute avec la copie originale de *À quand notre tour ? Le communisme au Canada*, qui fait office ici de l'hypotexte duquel tout est décliné et raconté.

CHAPITRE 3. L'ÉCRITURE DE L'EXPOSITION

J'ai utilisé les archives comme preuves documentaires pour produire une histoire personnelle, sur une époque et un lieu définis par des experts qui en furent témoins. J'ai opéré mon propre témoignage, en m'inspirant aussi des idées provenant d'auteurs comme Ricoeur (2000), Agamben (2003), Barthes (1984) ainsi que Londei, Moirand, Reboul-Touré et Reggiani (2013), qui ont globalement envisagé les questions théoriques que j'ai appliquées à mon sujet. Avec ces auteurs, j'ai retenu qu'un texte, qu'il soit historique ou non, est toujours soumis aux interprétations de ces auteurs et principalement à l'interprétation de son lecteur. Cette multiplicité d'interprétations n'est possible que par l'opération du lecteur qui fait discourir à nouveau les archives (ou autres textes) avec lesquels il est mis en contact. Ces auteurs m'ont offert une perspective nécessaire pour mettre en relation un évènement du passé qui existe sous diverses formes, surtout sous forme de paroles et d'écrits. La Grande Noirceur n'a pas la même signification si les faits nous sont relatés oralement, par écrit ou même par l'exposition. Par ailleurs, de nos jours, la Grande Noirceur est surtout discutée, bien plus qu'elle n'est considérée dans la littérature.

3.1. La narrativité et le palimpseste

Pour mon installation en salle, les stratégies narratives sont empruntées au domaine de la bande dessinée, mais aussi à d'autres domaines du récit et de ses composants littéraires. J'ai utilisé, plus particulièrement, des stratégies expositionnelles alimentées par les notions diégétiques du récit de Genette (2007). J'ai utilisé Ricoeur (1985) pour les notions de mémoire intime et partagée, Hegyi (2009) pour les idées de la catharsis permettant au visiteur d'exposition d'expérimenter une nouvelle réalité, et Menu (2011) me permettait de réfléchir sur la façon d'installer une bande dessinée, originalement en deux dimensions dans un espace tridimensionnel, afin d'offrir une expérience au visiteur et non simplement un fragment exposé d'une bande dessinée originale. Je proposais ainsi un récit à travers un filtre littéraire, mettant au premier plan une histoire racontée, qui se déployait en salle, et une histoire écrite, qui se déployait dans un carnet prenant la forme d'un livre des heures (*Prions en Église*).

La forme du palimpseste a servi à l'articulation du contenu et des composantes littéraires¹¹.

¹¹ La racine étymologique du mot telle que trouvée dans le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 2010) indique qu'il s'agit d'un mot emprunté à l'adjectif grec *palimpsēstos* composé de *palin* (de nouveau) et de *psên* (gratter). Le palimpseste est donc une feuille de papyrus ou de parchemin manuscrit où la première écriture a été effacée (grattée) afin d'y inscrire un nouveau texte. La plupart de ces palimpsestes laissent entrevoir quelques parties des textes anciens qui ont été grattés de la surface. Cependant, le palimpseste appartient aussi, depuis le 19^e siècle, au domaine de la psychologie. Toujours selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, dans ce contexte, il s'agit plutôt d'un mécanisme psychologique permettant la substitution de nouveaux sentiments à d'anciennes impressions qui s'en trouvent modifiées, obliérées. Autrement dit, le palimpseste en psychologie explique par l'utilisation d'une métaphore, les mémoires défaillantes ou imprécises.

Genette (1982), qui considérait les genres littéraires, les types de discours, propres à chaque texte, considère la transtextualité comme étant la transcendance textuelle du texte : « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». (p. 7). Genette a identifié cinq types de relations transtextuelles dans son livre. J'ai utilisé dans le contexte de mon exposition le quatrième type, qui semblait être le plus producteur de sens lorsqu'il s'agissait d'exposer la bande dessinée pendant la Grande Noirceur au Québec. Il a nommé « hypertextualité » ce quatrième type de transtextualité. Selon Genette (1982), l'hypertextualité est la conséquence d'une relation entre un texte B (hypertexte) et un texte antérieur A (hypotexte). Pour l'écrire autrement, l'hypertexte ne pourrait pas exister sans la présence d'un texte antérieur¹².

C'était exactement ma façon de procéder en employant un hypotexte, dans ce cas-ci une bande dessinée de 1949 que j'ai utilisée pour critiquer son époque et l'histoire actuelle à laquelle celle-ci a été réduite. Le visiteur pouvait donc être amené à comprendre l'exposition que je présentais, sans connaître la bande dessinée originale, bien que sans cette dernière, l'exposition serait impossible.

L'hypertextualité s'applique particulièrement bien à l'élaboration d'une bande dessinée. Thierry Groensteen parle de solidarité iconique nécessaire pour qu'il y ait bande dessinée. Appliquée à Genette, cette idée a mené à la proposition suivante : pour composer un récit illustré, une case (hypertexte) est presque toujours tributaire d'une autre case

¹² La bible fonctionne sur ce précepte puisque bon nombre d'écrits y figurent sans jamais avoir à citer les textes antérieurs. Cependant, la construction de ce livre ne peut se faire que par hypotexte.

(hypotexte), et ainsi de suite. Cela est nécessaire, puisque la bande dessinée est avant tout un art de réciprocité et d'équivocité – comme l'affirme Menu (2011) dans sa thèse *La bande dessinée et son double*. L'hypertextualité semble donc opérer à l'intérieur d'une seule bande dessinée, sans même devoir avoir recours à un texte antérieur. Dans ce cas-ci, une autre bande dessinée.

Les moines copistes traditionnels retranscrivaient eux aussi des textes. La copie leur permettait d'offrir et de diffuser une connaissance augmentée quelques fois d'illustrations, d'enluminures et de commentaires dans les marges du document recopié. Un tel manuscrit était plutôt onéreux à acquérir, long à produire, et s'adressait aux personnes alphabétisées. Généralement, ces copies étaient réalisées sur un parchemin, si l'on en avait les moyens. Il n'était donc pas rare de procéder à la récupération d'anciens manuscrits jugés obsolètes et d'en gratter la surface afin d'obtenir une surface presque vierge pour y copier à nouveau, créant ainsi, sans volonté par ailleurs, un hypertexte ou palimpseste¹³.

Je me suis aussi collé aux idées de Baudrillard (1996) lorsqu'il traite du côté sériel de l'objet fabriqué en industrie dans *La société de consommation* ou encore Focillon (2000) avec son livre *Vie des formes*, où il dit que parler de la vie des formes, c'est

¹³ Ces mêmes moines copistes n'ont pas hésité à occuper tout l'espace que leur offrait le papier lors de leur réécriture. Il n'était pas rare de voir des illustrations occupant les marges afin de remplir tout ce vide, ce blanc. Ces illustrations étaient décoratives ou quelques fois les moines osaient quelques commentaires sur le texte retranscrit. Ils avaient en horreur la vue d'espace vide sur le parchemin et venaient ainsi remplir tout l'espace à leur disposition. C'est ce que va nommer d'*horror vacui*, Mario Praz un critique italien, dans un article décrivant l'architecture victorienne comme le mentionnent Butler, Holden et Lidwell (2003) dans *Universal principles of design, revised and updated: 125 ways to enhance usability, influence perception, increase appeal, make better design decisions, and teach through design*. Cet *horror vacui*, que l'on peut retracer jusqu'à Aristote avec cette idée que la nature a horreur du vide (Spinoza), forçait la saturation de tout support d'ornementation en tout genre.

nécessairement évoquer l'idée de succession. La série était au cœur de ma production puisqu'elle faisait aussi allusion à la production sérielle et industrielle qu'était la bande dessinée pendant la Grande Noirceur. Je mentionne rapidement que l'équipe de Duplessis a porté une attention toute particulière à la publicité sous toutes ses formes et produits dérivés comme le démontre Alain Lavigne dans son livre *Duplessis, pièce manquante d'une légende : l'invention du marketing politique* (2012, p.156). Voilà aussi un autre aspect que je tenais à préciser puisqu'il concerne toujours l'objet industrialisé. Bourriaud (2009), sur la postproduction, dans un livre du même nom, définit cette notion par l'idée de récupérer un objet que l'on fixe au centre d'un réseau de signes. L'œuvre choisie possède déjà un passé, l'objet est déjà informé. J'ai donc employé, à mon tour, cette stratégie afin de me réapproprier une œuvre du passé en la reproduisant par des moyens techniques et en y adjoignant les qualités de la couleur noire.

3.2. Le noir et l'obscurantisme

Dans l'exposition, j'ai utilisé la couleur noire de façon littérale pour traiter de la Grande Noirceur, mais je l'ai aussi utilisée pour toutes ses qualités, négatives et positives, qu'elle a acquises au fil du temps. Avec Dworkin (2015), j'ai utilisé les notions de noirceur comme une disparition de l'œuvre et de son récit. Pour la recension de ses qualités, je me suis référé aux idées de Pastoreau (2008) et son livre *Noir : histoire d'une couleur* et Flusser (2013) avec *Post-History*. J'ai employé le noir à des fins d'association avec les ténèbres (versus la lumière), avec l'anonymat (presque de l'ordre du caviardage pour le texte), la fonction de classification, le marquage et la proclamation, l'association ou

l'opposition (Pastoureau, 2008, p. 22). Ces qualités associées au noir m'ont été fort utiles puisqu'elles transféraient ces qualités énumérées dans mon installation. En retirant le texte de l'œuvre originale, je lui ai conféré un mutisme se rapprochant du caviardage. Cet anonymat était aussi présent dans l'œuvre originale puisqu'elle a été conçue originellement à plusieurs dessinateurs devant avoir un dessin similaire et son écriture n'est pas plus claire à savoir qui en est réellement l'auteur. En faisant l'usage du noir sur une œuvre issue de croyance chrétienne, elle est instantanément associée au malin, à l'ombre. Comme le mentionne aussi Flusser, l'usage du noir ou du gris renvoie presque toujours à l'idée du passé. Il y a aussi cette particularité : le noir appelle à la terre, au souterrain, et dans le cas de ce projet, le terroir québécois que souhaite conserver le clergé.

De nos jours, le noir incarnerait l'élégance et la modernité (Pastoureau, 2008, p. 212). Pendant de longues années, tout comme le blanc d'ailleurs, le noir n'était pas considéré comme une couleur, mais bien l'absence de couleur. Il s'agit bien d'une couleur en ce qui concerne la pigmentation, mais elle échappe encore au concept de couleur lorsqu'elle est considérée du point de vue du spectre de la lumière. Cette perception, toujours présente dans le monde de l'art, m'a poussé à faire des rapprochements entre l'époque mal connue de la Grande Noireur et la perception de cette couleur. Il n'est pas anodin de voir une période historique, doublement floutée par le nom qui la désigne. Pastoureau termine son livre en insistant sur une idée qui est particulièrement porteuse de sens. Le noir aurait perdu son caractère négatif avec le temps. Les manifestations de cette négativité, qui seraient toujours perceptibles, se retrouveraient presque exclusivement

dans le langage et les expressions courantes, comme c'est le cas pour l'appellation de la Grande Noirceur :

Les seuls domaines où le noir semble être resté une couleur dangereuse ou transgressive sont les faits de langue et les superstitions. Ils véhiculent des sensibilités et des systèmes de valeurs venus de loin, que ni les changements de société, ni le progrès technique, ni même les mutations de sensibilité ne parviennent à transformer ou à éradiquer. Dans toutes les langues européennes, il existe ainsi de nombreuses locutions d'usage courant qui soulignent la dimension secrète, interdite, menaçante ou funeste de la couleur noire. Citons pour le français; « marché noir », « travail au noir », « mouton noir », « bête noire », « livre noir », « trou noir ». (Pastoureau, 2008, p.216)

Ainsi utilisée, la couleur noire venait colorer tous les éléments présents dans l'espace d'exposition afin d'offrir mon point de vue sur une époque. De cette façon, je rejoignais l'idée d'Agamben (2008) sur la contemporanéité dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* :

[...] le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en mesure d'écrire en trempant la plume dans les ténèbres du présent. (2008, p.19)

J'ai utilisé, pour mon installation, la couleur noire en opposition avec l'usage du blanc, entre vide et plein. Curieusement, puisqu'une surface saturée de blanc ou de noir n'en est pas moins remplie par opposition au vide. De nos jours, le vide ou l'absence est régulièrement exploité afin de figurer la clarté, de favoriser la lecture des œuvres et d'offrir un espace de réflexion. C'est notamment le cas pour les marges d'un livre où le lecteur peut y inscrire des notes à son gré ou simplement se projeter dans le contenu lu comme le

mentionne Dworkin (2015) dans *No Medium*. Ce vide est aussi nécessaire pour la lecture des bandes dessinées puisque l'espace blanc intericonique (gouttière) présent entre chaque case permet une lecture d'un récit dessiné. Ce vide, cette absence, généralement blanche, mais qui figure également un trou noir, permet la liaison mentale, ici entre chacune des cases chez le lecteur puisque la bande dessinée ne se manifeste, selon Groensteen (1999) dans *Système de la bande dessinée*, que par la solidarité iconique.

CONCLUSION

Mon projet de création veut rendre compte du rapport au temps qu'entretient la bande dessinée québécoise face à l'histoire globale des années circonscrites. Je n'ai pas publié une bande dessinée, comme cela aurait peut-être été attendu, puisque je désirais plutôt utiliser le médium dans tout son potentiel narratif, dépassant par là les limites du support imprimé. J'ai décidé de prendre la voie de l'exposition en tant que lecteur, en tant qu'auteur, en tant qu'artiste et en tant qu'expographe pour témoigner de notre rapport à la bande dessinée de la Grande Noirceur ainsi que de notre rapport à l'exposition de la bande dessinée.

Afin d'exploiter pleinement les possibilités diégétiques de la bande dessinée dans l'exposition, nous devrions peut-être davantage nous tourner vers une tendance de l'exposition d'art contemporain : l'utilisation stratégique du récit comme mode de lecture conséquente des œuvres favorisant leur cohésion ainsi qu'un dialogue fécond entre les choix d'œuvres et de mises en espace. Une autre avenue possible et même souhaitable serait de faire une meilleure utilisation du catalogue d'exposition, puisque celui-ci demeure la trace pérenne de l'exposition. La forme du livre appelle déjà l'univers du récit et de la narration. (voir Annexe 1)

Avant de terminer, je dois m'attarder un instant sur le terme « exposition ». L'exposition concerne tout autant le domaine de la littérature que la mise en exposition. En

littérature (bande dessinée incluse), l'exposition désigne principalement une amorce en début de livre servant à faire connaître aux lecteurs certains détails (personnages, lieux et temps du récit) avant de procéder avec la diégèse (la mimesis aussi dans le cas de la bande dessinée). Avec l'exposition en art visuel, il s'agit aussi d'exposer des éléments servant à l'interprétation d'une œuvre présentée, mais dans ce cas-ci, l'exposition n'est pas que le début d'une œuvre puisqu'il s'agit de l'œuvre entière qui est mise à nue, qui est exposée.

Je suis avant tout un lecteur, car j'ai dû lire les archives, lire les autres documents concernant mon sujet. J'utilise les archives comme preuves documentaires me servant à produire un témoignage personnel d'une époque identifiée et d'un lieu défini par des experts qui eux en furent témoins. De cette façon, je deviens un lecteur proposant son propre témoignage. Comme l'affirme Ricoeur (2000), dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : « Au moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral; il est écouté, entendu. L'archive est écriture; elle est lue, consultée. Aux archives, l'historien de métier est un lecteur. » (p. 209). Je ne peux pas me prévaloir d'être un historien de métier, mais j'aspire à comprendre, voire à réinterpréter à ma façon les archives que je consulte en offrant un témoignage artistique qui va au-delà de l'histoire racontée; ce qui me pousse à rapprocher les métiers d'historiens et d'auteurs de bandes dessinées dans leur intention d'articuler une histoire, de proposer une histoire. J'entre donc dans ce projet en tant que lecteur pour finalement en ressortir en tant qu'auteur, qui rend compte de ses recherches. Je joins ces deux notions puisque je partage l'idée de Barthes (1984), dans le texte *La mort de l'auteur* :

Ainsi, se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans, qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.

Cette double posture me sert bien puisque l'objet principal exposé (*À quand notre tour ? Le communisme au Canada*), duquel dérive tous les dispositifs présents dans le lieu d'exposition, a été originalement dessiné par au moins quatre dessinateurs différents, écrit par un scénariste dont nous ne connaissons pas précisément l'identité, pour ensuite être retouché graphiquement et traduit pour le Québec. Qui en est donc réellement l'auteur ?

ANNEXE 1

Carnet Copier le noir (sous forme de *Prions en Église*).

Présenté en complément de l'exposition à l'intention des visiteurs.

Design : Simon Guibord

Copier le noir



Une exposition de

JEAN-FRANÇOIS BOULÉ

Au Studio de DAIMÓN

DU 18 AU 29 AOÛT 2016

Copier le noir



INTRODUCTION

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

L'exposition *Copier le noir* présente les résultats des récentes recherches de Jean-François Boulé effectuées dans le cadre de son parcours à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'Université du Québec en Outaouais. *Copier le noir* rend compte du rapport qu'entretient la bande dessinée québécoise à l'époque de la Grande Noirceur dans un témoignage structuré par la méthode du copiste et par l'utilisation d'un objet d'étude, une bande dessinée de propagande. La mise en exposition de ce projet explore les aspects historiques et politiques qui caractérisent la production de bandes dessinées publiées au Québec à cette époque circonscrite de 1944 à 1959 en opérant une déconstruction de l'espace narratif de la bande dessinée dans un lieu de diffusion.

L'exposition est constituée d'éléments graphiques, sculpturaux, musicaux et de compléments littéraires, ce qui permet à Jean-François Boulé, par ce témoignage, de reproduire à son tour une forme de noirceur, une forme de censure tranquille. Sa façon de rendre visible cette époque noire du 9^e art québécois met en lumière un problème de mémoire relié à l'oubli que soulève l'utilisation terminologique de la Grande Noirceur pour désigner une époque. Ce n'est donc pas un *blanc de mémoire* que désire adresser l'artiste, mais bien un trou de mémoire qu'il désire arpenter.

GRANDE NOIRCEUR



(silence)



(silence)



(silence)



(silence)



(silence)

L' époque de la Grande Noirceur est marquée par d'importants changements sociaux au Québec : période subissant l'exode rural vers la grande ville, apparition du divertissement télévisuel, poursuite des conflits ouvriers, émergence des syndicats, renouveau intellectuel et affirmation de nouveaux paradigmes esthétiques, émergence de la classe moyenne, expansion des universités et prolifération des fonctionnaires gouvernementaux ; c'est le début d'une nouvelle sphère idéologique. Les valeurs judéo-chrétiennes sont aussi mises à mal par la population qui cherche à s'émanciper. La religion va s'effacer tranquillement et perdre graduellement son emprise sur la scène politique. C'est aussi à cette époque que les femmes militent pour le droit de vote (que Duplessis ne cesse de refuser) et que les artistes réclament la liberté créatrice (*Le Refus global*, 1948). À cela s'ajoutent les innombrables grèves que Duplessis tente de freiner et l'adoption de la loi du cadenas, en 1937, contre la propagande communiste et bolchévique qui vont pousser les travailleurs à s'associer et à s'organiser pour mener des luttes contre ce gouvernement au cours des années suivantes. L'ère duplessiste verra aussi émerger des stratégies de propagande et de censure qui ont un lien direct avec le projet de création concernant la bande dessinée présentée ici.

Les germes « tranquilles » s'installent lentement au Québec pendant cette période.

BANDE DESSINÉE
au QUÉBEC de 1944 à 1959

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

La bande dessinée québécoise de la Grande Noirceur est marquée par des qualités d'impression au Québec, tout comme aux États-Unis, qui relèvent plutôt du monde des journaux ; ce sont les mêmes presses qui impriment les bandes dessinées et les *comic books* (fascicules brochés). La forme que prendra la bande dessinée sera donc ontologiquement liée au support employé : les journaux. Cependant la production américaine possède pratiquement le monopole sur la publication de *comic strips* (gags généralement en une simple bande) dans les quotidiens québécois vu leur prix modique.

La majorité de la production de bandes dessinées réalisée pendant la Grande Noirceur manque d'inventivité, d'originalité et d'identité québécoise contemporaine puisqu'elle est généralement publiée par des associations et congrégations religieuses qui désirent éduquer et informer la jeunesse.

L'installation présentée adresse les enjeux d'une époque que l'on aura tenté de dissimuler par l'usage d'une formulation condamnant d'entrée de jeu une ère préfigurant la Révolution tranquille. Il s'agit d'un moment dans l'histoire de la bande dessinée au Québec qui reçoit l'ombre des productions situées en amont et en aval de son avènement. C'est donc par l'utilisation des caractéristiques de la noirceur et de la censure qu'une mise en récit, mettant en scène une bande dessinée choisie parmi celles publiées chez Fides, est produite dans cette exposition.

À QUAND NOTRE TOUR ?

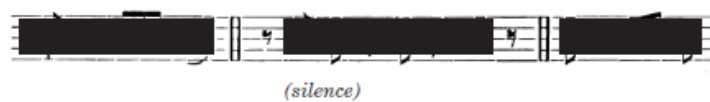
The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first two staves each have a "(silence)" annotation below them. The third staff has a "(silence)" annotation below the second measure. The fourth staff has a "(silence)" annotation below the second measure and an asterisk (*) at the end of the staff. The fifth staff has a "(silence)" annotation below the first measure. The music is written in a style that suggests a simple, rhythmic melody, possibly for a vocal or instrumental part.

Avec la publication de *Is This Tomorrow? America Under Communism*, une bande dessinée originale produite en 1947 aux États-Unis par *Timeless Topix*, qui sera entre autres traduite et adaptée pour le Québec. Elle fera son entrée sur le territoire québécois principalement dans les écoles, les églises, les usines, les associations religieuses et les kiosques à journaux. Elle sera rebaptisée par Fides : *À quand notre tour? Le communisme au Canada* et le texte sera traduit et adapté à la réalité québécoise. L'identité de l'auteur original est incertaine, mais il s'agirait soit du Père Louis A. Gales, de F. Robert Edman ou d'un scénariste inconnu.

Une fois le texte traduit au Québec, il perd immédiatement le style que l'auteur original possédait. La bande dessinée devient ainsi un objet malléable, idéal pour la diffusion d'idées et de valeurs sélectionnées. À la couverture choisie parmi les trois variations diffusées aux États-Unis, un sous-titre sera ajouté : *Le communisme au Canada*. Par souci de précision, le danger communiste est aussi représenté sous la forme d'une main anonyme tentant de prendre le contrôle de l'Église catholique et des industries tout en menaçant le milieu rural. À l'intérieur, il y aura quelques modifications graphiques plus ou moins convaincantes cherchant à situer cette menace sur notre propre territoire.

Les illustrations de la publication américaine auraient été produites par au moins quatre dessinateurs. Ils n'ont eu d'autres choix que d'adopter un dessin générique; le style propre à chacun étant ainsi évacué au bénéfice d'une homogénéisation de l'œuvre et du message.

CHOIX *des* PLANCHES COPIÉES



Le choix des pages présentées dans l'installation a été réalisé en isolant chacune des planches présentant des modifications graphiques avec le contenu original non traduit (version américaine). Ces modifications se retrouvent au sein des dix planches sélectionnées. D'autres modifications ont été produites dans la copie de ces mêmes planches, soit le retrait du texte en entier, le changement de format, mais aussi l'utilisation du noir sur noir qui remplace la couleur. Cette copie de l'originale se rapproche d'un palimpseste chez les moines copistes. Un palimpseste est généralement un document imprimé (parchemin) sur lequel le texte original a été effacé afin d'y inscrire un autre texte.

Dans la réalisation de ces planches, la technique du moine copiste est employée. Pour les moines copistes en art pictural, copier les grands maîtres afin d'apprendre et de parfaire son art était une pratique courante. Cette technique est rapidement imitée par quiconque tente d'apprendre à dessiner. Alors que pour les moines copistes traditionnels, la transcription de textes permettait d'offrir une connaissance à des classes sociales qui autrement n'auraient pu avoir ce contact avec la littérature. Pour ce faire, l'utilisation d'images jumelées à de courts textes permettait de raconter de façon efficace aux différentes classes sociales.

Ces mêmes moines copistes n'ont pas hésité à occuper tout l'espace que leur offrait le papier lors de leur réécriture. Il n'était pas rare de voir des illustrations occupant les marges afin de remplir tout ce vide, ce blanc.

PRIE-DIEU

The image displays a musical score for a piece titled "PRIE-DIEU". It consists of five staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes and rests are almost entirely obscured by large, solid black rectangular redaction bars. Below each staff, the word "(silence)" is written in a small, italicized font, indicating that the original musical notation has been removed. The staves are arranged vertically, with a double bar line appearing at the end of the second and fourth staves.

La présence du prie-Dieu dans cette installation fait partie intégrante de l'œuvre et n'agit pas uniquement comme dispositif de présentation. Ces meubles qui servaient initialement à la prière ont été *contemporanésés* afin de rappeler à la fois un pupitre et un espace de travail d'un moine copiste traditionnel et d'art pictural (ou encore un auteur de bande dessinée). Il s'agit dans toutes les occurrences d'un objet permettant la réception et la transmission d'un savoir.

Le comportement des moines copistes de vouloir tout remplir l'espace offert sur un document ou un canevas porte le nom de *horror vacui*, la peur du vide. Voilà précisément pourquoi les prie-Dieu sont aussi saturés de la couleur noire, tout comme les planches recopiées qui y prennent place, puisqu'ils sont une seule et même œuvre. Leur disposition autour du socle accueillant chandelles et bande dessinée originale ne permet pas d'accéder au centre puisque les prie-Dieu cloisonnent le tout.

VITRAIL

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

(silence)

The image shows a musical score for a piece titled "VITRAIL". It consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and contains a series of notes, some of which are obscured by a thick black bar. Below each staff, the word "(silence)" is written in a small, italicized font. The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line.

Le vitrail a connu quelques modifications depuis le Moyen-Âge, davantage dans la conception et dans la lisibilité que dans l'évolution technique. Les vitraux religieux arborent principalement des imageries saintes, voire des scènes bibliques.

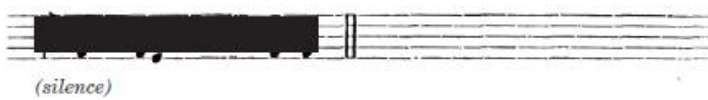
Tout comme une bande dessinée, le vitrail possède un code de lecture.

Dans la bande dessinée occidentale, la lecture se fait de haut en bas et de gauche à droite. Il y a une grille de lecture, un réseau de cases soutenues par une division (marges) charpentant toute la planche. Ce multcadre — la planche complète — rappelle la construction d'un vitrail, qui elle, a ses marges en fil de plomb. La bande dessinée a été envisagée, dès ses premiers jours, comme un outil d'éducation pour l'enfance en milieu scolaire (Rodolphe Töpffer).

Pour le vitrail, la lecture se fait de bas en haut et de gauche à droite. Dans un contexte religieux, il a pour fonction de projeter de multiples couleurs à même sa forme et ses matériaux, lorsqu'illuminé par le soleil; mais il sert principalement à illustrer des récits éducatifs auprès des croyants illettrés et permet ainsi de louer Dieu.

Dans le cadre de cette installation, le vitrail est une copie d'une page tirée de la bande dessinée *À quand notre tour? Le communisme au Canada*. Le contenu des récitatifs et des phylactères a été retiré afin de laisser passer la lumière, qui elle met en évidence son réseau et ses marges en exposant le système de la planche par la lumière.

TÊTES *de* DUPLESSIS



Une des stratégies maintes fois employées par l'équipe de Duplessis afin de promouvoir l'élection du candidat fut de réaliser et de distribuer des produits dérivés arborant son image. Divers produits ont affiché le visage de Duplessis dont un buste tiré à 3000 exemplaires produit par Marcel Choquette en 1944. Ces produits dérivés réalisés en séries se rapprochent de la même stratégie employée par les éditeurs de bandes dessinées.

Le premier ministre de l'époque est souvent le porte-étendard du mal et de l'obscurantisme lorsqu'il s'agit de parler de cette période sombre de notre histoire.

Afin de rendre compte du fait que la Grande Noirceur n'arrive pas à se dissiper et qu'au contraire elle continue à se propager dans la psyché, la présence de chandelles réalisées en paraffine noire vient appuyer cette idée. On ne parvient pas à faire fondre le mythe. Ces chandelles sont inspirées librement du buste de Choquette de 1944, mais n'en conservent que leur tête. Le buste original n'étant copié qu'à moitié.

Ces chandelles sont situées sur un socle constitué de trois étages rappelant à la fois un porte-lampions votifs d'église et la forme classique d'une planche de bande dessinée. Tout au sommet du socle figure la version québécoise de la bande dessinée originale à l'intérieur d'une boîte de plexiglas. Un peu comme le serait une relique.

Cependant, il n'y a ni allumettes, ni de petite caisse pour récolter la monnaie offerte.

Dans ce contexte, il est impossible d'allumer ces chandelles de noirceur afin d'en faire fondre sa matière.

MUSIQUE

The image displays four staves of musical notation. Each staff contains a sequence of notes, with several segments obscured by black redaction bars. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff starts with a double bar line. The third staff ends with a double bar line. The fourth staff concludes with a double bar line. Annotations include the word "(silence)" in italics below the first, second, and fourth staves. A single asterisk (*) is placed below the first staff, and a double asterisk (**) is placed below the fourth staff.

La présence d'une bande sonore était essentielle dans ce contexte de mise en espace. Tout comme les différents objets réalisés, la bande sonore participe tout autant à l'élaboration de ce témoignage. Elle agit comme un témoin silencieux en se faisant discrètement entendre, mais elle occupe tout l'espace invisible. Ainsi elle parvient à englober tous les éléments présents.

Cette musique agit sur l'installation par ses qualités sonores poussant au recueillement et à la réflexion. Construite de répétitions tout au long de son déploiement, la bande sonore produit un tressage avec la bande dessinée qui, elle aussi, possède la répétition et l'itération comme modèle opérant. Cette bande sonore devait être discrète et n'offrir qu'un léger support à l'ensemble des œuvres réalisées afin de créer un rappel des codes de lecture d'une bande dessinée ; ces derniers se font sentir dans la forme, tout en demeurant la plupart du temps invisible à la lecture.

La trame sonore a été réalisée par Simon Guibord.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Simon Guibord pour sa contribution à cette installation par la production d'une bande sonore et du design du livret.

Merci également au technicien de l'UQO Martin Simard, à Nhu-Hoa Nguyen, à ma collègue de maîtrise Alexe Houtard, à l'équipe de DAIMÓN, à Marie-Hélène Leblanc, à l'apport théorique considérable de Jérôme Vogel et Mélanie Boucher, à Mélanie Gaudreau chez SGO et à mon directeur de maîtrise Sylvain Lemay.

ANNEXE 2

Carnet Copier le noir (sous forme de *Prions en Église*).

Présenté en complément de l'exposition à l'intention des visiteurs.

Insertion d'une copie physique à la fin du mémoire papier.

Design : Simon Guibord

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Agamben, G. (2003). *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris, France : Éditions Payot et Rivages.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, France : Rivages poche. Petite bibliothèque.
- Alberganti, A. (2014). *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*. Paris, France : L'Harmattan.
- Baetens, J. (1998). *Formes et politique de la bande dessinée*. Louvain, Belgique : Peeters.
- Bal, M. (2008). Exhibition as fil. Dans R. Ostow (dir.), *(Re)visualizing national history: Museums and national identities in Europe in the new millennium* (p. 15-43). Toronto, Canada : University of Toronto Press.
- Barker, M. (1992). *A haunt of fears: The strange history of the British horror comics campaign*. Jackson, MS : University Press of Mississippi.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. France, France : Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1996). *La société de consommation*. Paris, France : Gallimard.
- Bawin, J. et Foulon, P.-F. (dir.) (2010). *Art actuel et installation*. Namur, Belgique : Presses universitaires de Namur.
- Bergeron, L. (1979). *Petit manuel d'histoire du Québec*. Montréal, Canada : Éditions québécoises.
- Bérubé, A. et Cotton, S. (dir.) (1997). *L'installation : pistes et territoires : l'installation au Québec 1975-1995 : vingt ans de pratique et de discours*. Montréal, Canada : Centre des arts actuels Skol.

- Blanchard, R. (1964). *Le Canada français*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Blanchard, G. (1974). *Histoire de la bande dessinée : une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*. Belgique : Marabout.
- Borduas, P.-E. (1948). *Refus global*. Québec, Canada : Mithra-Mythe.
- Borduas, P.-E. (1997). *Refus global et autres écrits*. Montréal, Canada : Éditions Typo essais.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproduction*. Dijon, France : Presses du réel.
- Brault, M. (dir.) (2013). *La Pastèque : 15 ans d'édition*. Montréal, France : La Pastèque.
- Butler, J., Holden, K. et Lidwell, W. (2003). *Universal principles of design, revised and updated: 125 ways to enhance usability, influence perception, increase appeal, make better design decisions, and teach through design*. Beverly, MA : Rockport Publishers.
- Carpentier, A. (dir.) (1975). *La bande dessinée québécoise*. Bois-des-Filion, Canada : La Barre du Jour.
- Charles, D. et Menu, J.-C. (commissaires) (2007). *Toy Comix*. Paris, France : L'Association.
- Dejasse, E. D., Habrand, T. et Meesters, G. (dir.) (2011). *L'Association : une utopie éditoriale et esthétique*. Paris, France : Les Impressions nouvelles.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- Dufour, A. et Dumont, M. (2004). *Brève histoire des institutrices au Québec de la Nouvelle-France à nos jours*. Montréal, Canada : Les Éditions du Boréal.
- Dumas, A. (2014). *L'abbé Pierre Gravel, syndicaliste et ultranationaliste*. Québec, Canada : Les Éditions du Septentrion.
- Durocher, R., Ricard, F., Linteau, P.-A. et Robert, J.-C. (1989). *Histoire du Québec contemporain : le Québec depuis 1930* (Tome 2). Montréal, Canada : Les Éditions du Boréal.
- Dworkin, C. (2015). *No Medium*. Cambridge, MA : The MIT Press.

- Falardeau, M. (1994). *La bande dessinée au Québec*. Montréal, Canada : Les Éditions du Boréal.
- Falardeau, M. (2008). *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal, Canada : VLB Éditeur.
- Ferretti, L. et Gélinas, X. (2010). *Duplessis, son milieu, son époque*. Québec, Canada : Les Éditions du Septentrion.
- Focillon, H. (2000). *Vie des formes*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Flusser, V. (2013). *Post-History*. Minneapolis, MN : Univocal.
- Francart, R. (1994). *La BD chrétienne*. Paris, France : Les Éditions du Cerf.
- Fresnault-Deruelle, P. (1977). *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*. Paris, France : Hachette essais.
- Gabilliet, J.-P. (1999). *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. Paris, France : Éditions du Temps.
- Gabilliet, J.-P. (2005). *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Paris, France : Éditions du Temps.
- Gagnon, A.-G. et Sarra-Bournet, M. (dir.) (1997). *Duplessis : entre la grande noirceur et la société libérale*. Montréal, Canada : Les Éditions Québec Amérique.
- Genette, G. (1982). *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Genette, G. (2007). *Discours du récit*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- George, H. (2014). *Leçon de sculpture*. Paris, France : Payot.
- Gerchen, J. (2002). *TNT en Amérique*. Paris, France : L'ampoule.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Groensteen, T. (2006). *Un objet culturel non identifié : la bande dessinée*. Angoulême, France : Éditions de l'An 2.
- Groensteen, T. (2007). *La bande dessinée : mode d'emploi*. Paris, France : Les Impressions nouvelles.

- Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Hébert, F. (2000). *Monographie Maurice Petitdidier, un pionnier de la BD au Québec*. Québec, Canada : Éditions Harfang des Neiges.
- Hébert, P., Lever, Y. et Landry, K. (2006). *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*. Montréal, Canada : Fides.
- Hegyí, L. (2009). *Fragilité de la narration : nouvelle approche de l'art contemporain, Mitteleuropa comme paradigme*. Milan, Italie : Éditeur Skira.
- Lavigne, A. (2012). *Duplessis, pièce manquante d'une légende : l'invention du marketing politique*. Québec, Canada : Les Éditions du Septentrion.
- Lemay, S. (2007). *Formule un ; bears + beer*. Montréal, Canada : Mécanique générale.
- Lemay, S. (2016). *Du chiendent dans le printemps, une saison dans la bande dessinée québécoise*. Montréal, Canada : Mém9ire.
- Londei, D., Moirand, S., Reboul-Touré, S. et Reggiani, L. (dir.) (2013). *Dire l'évènement : langage mémoire société*. Paris, France : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Maigret, E. et Matteo, S. (dir.) (2012). *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris, France : Armand Colin.
- Mailhot, L. et Nepveu, P. (1996). *La poésie québécoise*. Montréal, Canada : Éditions Typo poésie.
- Menu, J.-C. (2011). *La bande dessinée et son double*. Paris, France : L'Association.
- Merewether, C. (dir.) (2006). *The archive*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Michon, J. (1998). *Fides : la grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*. Montréal, Canada : Éditions Fides.
- Michon, J. (dir.) (2004). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle - Volume 2. Le temps des éditeurs, 1940-1959*. Montréal, Canada : Éditions Fides.
- Morgan, H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. Angoulême, France : Éditions de l'An 2.

- Ostow, R. (dir.) (2008). *(Re)visualizing national history: Museums and national identities in Europe in the new millennium*. Toronto, Canada : University of Toronto Press.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir : histoire d'une couleur*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Peeters, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. Paris, France : Flammarion.
- Rey, A. (dir.) (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, France : Dictionnaires le Robert.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. (Tome 3), Le temps raconté*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Thévenet, J.-M. (2010). *Bande dessinée et art contemporain la nouvelle scène de l'égalité : arts : le Havre 2010 biennale d'art contemporain*. Monografik éditions.
- Viau, M. (2000). *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*. Laval, Canada : Éditions Mille-Îles.
- Viau, M. (2014). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal, Canada : Mém9ire.
- Warren, J.-P. et Meunier, E.-M. (2002). *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la révolution tranquille*. Québec, Canada : Les Éditions du Septentrion.
- Yoe, C. (2006). The kid who started the comics revolution. Dans C. Yoe (dir.), *Arf museum* (p. 74-87). Seattle, WA : Fantagraphics Books.
- Yoe, C. (2008). Dudley Fisher: A matter of perspective. Dans C. Yoe (dir.), *Comic Arf* (p. 56-65). Seattle, WA : Fantagraphics Books.

Mémoire

- Hébert, F. (1981). *Analyse statistique de la revue Hérauts, publiée par les éditions Fides, de 1944 à 1965* (mémoire de maîtrise). Université Laval, Québec, Canada.
- Turgeon, A. (2009). *Le nez de Maurice Duplessis : le Québec des années 1940 tel que vu, représenté et raconté par Robert La Palme : analyse d'un système figuratif* (mémoire de maîtrise). Université Laval, Québec, Canada.

Périodiques

- Drouguet, N. (2005). Succès et revers des expositions-spectacles. *Culture et Musées*, 5, 65-90.
- Farge, S. (2010). BD et dictature : Vater und Sohn, soumission à la censure ou révolte discrète ? *Germanica*, 47, 37-50.
- Fresnault-Deruelle, P. et Samson, J. (2007). Poétiques de la bande dessinée. *Média et Informations (MEI)*, 26.
- Gabilliet, J.-P. (2008). C'était demain. *Le collectionneur de bandes dessinées*, 114, 26-30.
- Gagnon, C.-M. (1983). La censure au Québec. *Voix et Images*, 9(1), 103-117.
- Heinich, N. et Pollack, M. (1989). Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, 89(1), 29-49.
- Hignite, T. (2004). Art Spiegelman in the studio. *Comic Art*, 5, 32-47.
- Poulain, M. (2000). L'art à l'époque de la « grande noirceur » : le refus global. *Histoire Québec*, 5(3), 15-20.
- Maigret, E. (1994). La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée. *Réseaux*, 67(5), 113-140.
- Nora, P. (1972). L'événement monstre. *Communications*, 18(1), 162-172.
- Sofio, S. (2008). Les vertus de la reproduction : les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle. *Travail, genre et sociétés*, 19(1), 23-39.

Sites Web

- Gabilliet, J.-P. (2011, 30 juillet). C'était demain : "Is This Tomorrow? America Under Communism". *Culture américaine*. Récupéré le 2 décembre 2014 de <http://cultureamericaine.hypotheses.org/211>
- Tardivel, J.-P. (1895). *Pour la patrie : roman du XX^e siècle*. Récupéré le 10 avril 2016 de <https://beq.ebooksgratuits.com/pdf-xpdf/Tardivel-patrie.pdf>