

**La biographie historique en bande dessinée : une histoire alternative.**

**Une étude de cas sur Louis Riel**

**Par**

**Hugo Demers**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université du Manitoba**

**pour satisfaire partiellement aux exigences du grade de**

**MAÎTRISE ÈS ARTS**

**USB Études canadiennes**

**Université de Saint-Boniface**

**Université du Manitoba**

**Winnipeg**

**© Hugo Demers, Avril 2012**

## **Remerciements**

Je tiens à remercier mon superviseur Luc Côté pour sa patience, sa compréhension et pour les nombreuses discussions stimulantes lors de mon séjour à Winnipeg. Je tiens à souligner son ouverture d'esprit d'avoir eu l'audace de soutenir un projet un peu hors du commun et de m'avoir encouragé à entreprendre le tout. Je remercie aussi les membres de mon comité de maîtrise, Mr. Jean Valenti et Mr. Alert Braz ainsi que la coordinatrice de mon programme, Mme Lise Gaboury-Diallo pour leur soutien et encouragements tout au long de ma rédaction. Je tiens aussi à remercier l'Université du Manitoba et l'Université de Saint-Boniface.

Je suis aussi reconnaissant à l'Université du Manitoba pour la Bourse des études supérieures du Manitoba que j'ai reçue en 2007-2008 et le Collège St-John pour la Bourse Saint James Brown (2008) et la Bourse Symons en Études canadiennes (2007 et 2008).

## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	ii
<b>Table des matières</b> .....	iii
<b>Table des figures</b> .....	vi
<b>Résumé</b> .....	vii
<b>1- Introduction</b> .....	8
<b>1.1- Présentation du projet de recherche</b> .....	8
<i>a) Sujet de recherche et problématique</i> .....	8
<i>b) Objectif de recherche et hypothèse</i> .....	9
<i>c) Les motivations de cette recherche</i> .....	10
<i>d) Revue de la littérature</i> .....	12
<b>1.2- Méthode et critères d'analyse</b> .....	15
<i>a) Les éléments de la bande dessinée</i> .....	15
<i>b) L'importance du visuel</i> .....	16
<b>2- La bande dessinée</b> .....	18
<b>2.1- Le lourd passé de la bd ; préjugés et idées reçues</b> .....	18
<i>a) La reconnaissance de la bd dans la société</i> .....	18
<i>b) La culture de masse</i> .....	19
<i>c) Absence de mémoire, absence d'études et nivellement des œuvres</i> .....	21
<i>d) L'image dans la civilisation occidentale</i> .....	22
<i>e) Un médium juvénile et infantilisant</i> .....	26
<b>2.2- Origine du médium</b> .....	29
<i>a) La bande dessinée : un mode d'expression ou un genre littéraire ?</i> .....	29
<i>b) L'incertitude de la genèse</i> .....	31
<i>c) Les définitions du médium</i> .....	34
<i>d) Les traits morphologiques : leur fonction dans le récit</i> .....	38
<i>e) Les différentes manifestations de la bande dessinée</i> .....	41
<b>3- Histoire et bande dessinée</b> .....	45
<b>3.1) La bande dessinée comme source historique</b> .....	45
<i>a) Un objet culturel et une source historique</i> .....	45
<i>b) Source d'informations visuelles sur la réalité actuelle</i> .....	48
<b>3.2) L'Histoire en bande dessinée</b> .....	50
<i>a) Les types de narrations historiques en bande dessinée</i> .....	50
<i>b) L'aventure historique</i> .....	51
<i>c) La fiction historique</i> .....	51
<i>d) La reconstitution historique</i> .....	52
<i>e) Le témoignage historique</i> .....	53
<i>f) Le documentaire historique</i> .....	54
<i>g) La bande dessinée didactique</i> .....	54
<b>3.3) La mise en forme du discours en bande dessinée</b> .....	55
<i>a) Les caractéristiques distinctives de la bande dessinée au service de la narration</i> .....	55
<i>b) Les différents types d'organisation de la planche</i> .....	56

1- L'organisation conventionnelle .....	57
2- L'organisation décorative .....	59
3- L'organisation rhétorique .....	60
4- L'organisation productrice.....	61
c) Les types d'enchaînement possibles entre les cases .....	62
d) Le rôle de l'image dans le procédé narratif.....	65
<b>3.4) Biographie, postmodernisme et bande dessinée.....</b>	<b>68</b>
a) La place du narrateur dans le récit .....	68
b) Postmodernité, histoire et bande dessinée .....	70
c) La biographie historique .....	74
<b>4 - Louis Riel.....</b>	<b>76</b>
<b>4.1) Les sources historiques sur Riel .....</b>	<b>76</b>
a) Présentation de Louis Riel.....	76
b) Quelques faits concernant Riel.....	77
<b>4.2) Historiographie et mythologie rieliste.....</b>	<b>78</b>
a) Les mythes de Riel .....	78
b) Historiographie de langue française .....	80
c) Historiographie canadienne-anglaise .....	81
<b>5- Les biographies de Louis Riel en bande dessinée .....</b>	<b>85</b>
<b>5.1- Historiographie de Riel en bande dessinée.....</b>	<b>85</b>
a) Inventaire des biographies en bande dessinée sur Riel.....	85
b) Précision sur la sélection du type d'œuvre à l'étude.....	86
<b>5.2) Analyse et interprétation : Il était une fois le Québec .....</b>	<b>88</b>
a) Biographie et œuvres .....	88
b) Critique externe de l'œuvre .....	88
c) Représentation de Riel et lecture des événements .....	89
d) L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur .....	91
<b>5.3) Analyse et interprétation : Louis Riel par Robert Freynet .....</b>	<b>94</b>
a) Biographie et œuvres .....	94
b) Critique externe de l'œuvre .....	95
c) Représentation de Riel et lectures des événements.....	96
d) L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur .....	100
<b>5.4) Analyse et interprétation : Riel le père du Manitoba.....</b>	<b>105</b>
a) Biographie et œuvres .....	105
b) Critique externe de l'œuvre .....	105
c) Représentation de Riel et lectures des événements.....	106
d) L'organisation de la planche, le type de lien entre les cases et la place du narrateur .....	111
<b>5.5) Analyse et interprétation : Louis Riel : A Comic-Strip Biography .....</b>	<b>115</b>
a) Biographie et œuvres .....	115
b) Critique externe de l'œuvre .....	117
c) Représentation de Riel et lecture des événements .....	118
d) L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur .....	126

<b>6- Conclusion .....</b>	<b>135</b>
----------------------------	------------

## Table des figures

Figure 1. The Yellow Kid .....	31
Figure 2. M. Vieux-Bois .....	33
Figure 3. Louis Riel et les arpenteurs. ....	97
Figure 4. Les épisodes de la folie de Louis Riel. ....	99
Figure 5. Louis Riel Prend une décision importante.....	102
Figure 6. Louis Riel en père de la Confédération. ....	107
Figure 7. Louis Riel en institution psychiatrique.....	108
Figure 8. L'exécution de Thomas Scott.....	108
Figure 9. L'exécution de Thomas Scott.....	109
Figure 10. L'exécution de Thomas Scott.....	110
Figure 11. Louis Riel alité. ....	112
Figure 12. Les tourments de Louis Riel.....	113
Figure 13. Louis Riel et Gabriel Dumont. ....	120
Figure 14. Louis Riel, Gabriel Dumont et les Amérindiens. ....	121
Figure 15. Louis Riel et son épiphanie. ....	122
Figure 16. Le procès de Thomas Scott.....	125
Figure 17. John A. Macdonald et le Père Ritchot. ....	130
Figure 18. L'exécution de Thomas Scott.....	132

## Résumé

Par une étude de cas portant sur les représentations de Louis Riel en bande dessinée, cet essai tente de comprendre comment les différentes composantes, constitutive du médium, sont mise en œuvre pour effectuer la mise en forme du discours historique de genre biographique. Quelle est donc la nature de ce discours? Est-il possible de lui accorder une quelconque légitimité historique? En analysant le parcours historique de la bande dessinée et son traitement en tant qu'objet culturel je vais démontrer que le médium continue de porter les stigmates de son passé et que les préjugés à son encontre constituent un obstacle à la reconnaissance de la crédibilité de son discours. La bande dessinée serait un art mineur, un sous-genre littéraire destiné, de par son essence, à traiter sur un ton léger et amusant les différents sujets qu'elle aborde. Pourtant, en prenant en considération les questionnements de nature épistémologique sur la discipline historique et plus particulièrement ceux sur le processus de mise en forme du discours biographique, on constate que la bande dessinée possède les composantes nécessaires pour soutenir une narration historique. En analysant à la fois sa forme et son contenu et en dressant des éléments de comparaison avec l'historiographie de Louis Riel, je vais démontrer que la bande dessinée constitue un médium postmoderne présentant un discours historique original et crédible.

## **1- Introduction**

### **1.1- Présentation du projet de recherche**

#### *a) Sujet de recherche et problématique*

Selon le controversé théoricien canadien des médias, Marshall McLuhan, chaque médium possède ses caractéristiques propres qui influencent de façon déterminante la transmission d'un message. Ainsi donc, un même sujet, un même contenu, peut varier considérablement selon son mode de transmission (McLuhan, 1993, p.39). Est-ce que, selon le type d'information à transmettre, certains médias s'avèrent davantage appropriés ? Le transmetteur du message doit prendre en considération les destinataires, ceux à qui s'adresse l'information et choisir le mode de transmission adéquat. Toutefois, dans certaines circonstances, on peut s'interroger à savoir pourquoi certains types de médias sont favorisés comparativement à d'autres. Est-ce réellement dû au fait qu'ils sont les mieux adaptés pour diffuser l'information ou s'agit-il du fait qu'ils sont culturellement et socialement valorisés comparativement à d'autres ? Par exemple, dans le cadre de la discipline historique, on favorisera les médias de l'écrit ayant le livre comme support au détriment des médias audiovisuels comme le cinéma et la télévision. Par contre, un médium comme la bande dessinée, faisant usage de l'écrit et utilisant aussi le support du livre pourrait-il être considéré apte à supporter un récit historique ? Sans doute que de nombreux historiens n'oseraient même pas envisager cette possibilité. Bien au-delà des milieux académiques, la bande dessinée semble évidemment souffrir d'un préjugé faisant d'elle un sous-genre littéraire ou un art mineur au contenu puéril. Sans doute que son passé comme genre humoristique, hérité de l'époque des *funnies* et comme genre s'adressant à une clientèle enfantine peut expliquer en partie l'incapacité pour



## Introduction

---

plusieurs de concevoir un récit historique valable et pertinent construit sous forme de bande dessinée. Peut-on aussi penser que le fait qu'une partie de la narration soit assurée par l'image constitue un handicap à la crédibilité du médium ? Ou est-ce qu'effectivement la nature même de ce médium ne se prête pas à un certain type de narration ? Pour répondre à mes interrogations je vais effectuer une étude de cas sur les biographies historiques en bande dessinée portant sur Louis Riel. Je souhaite démontrer que la nature du médium participe à la construction du contenu, comme l'affirme McLuhan, et que cela permet une narration biographique et historique distincte et originale.

### *b) Objectif de recherche et hypothèse*

Le début de mon étude sera consacré à apporter quelques précisions et éclaircissements sur le statut de la bande dessinée en tant qu'objet culturel et historique. Cette étape servira à démontrer que le médium traîne les stigmates de son passé qui continuent de l'enfermer dans une conception infantilisante et qu'il doit de plus lutter contre les préjugés face aux discours en images, pour obtenir une quelconque forme de reconnaissance. Par la suite, mon objectif sera d'élaborer une définition du médium et d'établir les caractéristiques qui le singularisent comme mode d'expression. Je vais ensuite me concentrer sur le rapport de la bande dessinée avec l'histoire comme genre narratif, plus précisément sur les types de récits historiques qui sont abordés par le biais de la bande dessinée. Par la suite, les composantes du langage de la bande dessinée seront analysées en fonction de la mise en forme du discours. Certains éléments comme l'organisation de la planche, le découpage, la place du narrateur et bien sûr le dessin

seront davantage explicités. Après avoir décortiqué les composantes du langage de la bande dessinée, je chercherai à comprendre comment les particularités du médium peuvent être utilisées dans le cadre d'une biographie historique. Mais auparavant, je crois qu'il sera pertinent d'inclure un chapitre informatif sur Louis Riel, en plus d'effectuer un survol de l'historiographie. Il ne sera pas non plus superflu de dresser une synthèse des critiques de nature épistémologique portant sur le processus d'écriture de la biographie historique afin de voir si elle s'applique également aux récits en bande dessinée. Mon objectif final sera de démontrer qu'une biographie historique en bande dessinée propose une vision alternative de l'histoire.

### *c) Les motivations de cette recherche*

Cette étude aborde plusieurs de mes champs d'intérêt. Je suis un consommateur de bandes dessinées depuis mon tout jeune âge et cette passion s'est accrue encore davantage avec le temps. Certains y voient sans doute une forme de douce nostalgie et une volonté de faire perdurer des moments vaporeux de mon enfance, mais ma curiosité va au-delà de la simple lecture. Je m'intéresse à la bande dessinée en tant que médium et forme de communication contemporaine. Je crois sincèrement que certains préjugés enracinés profondément dans l'histoire du médium ont presque subi un processus de «déshistoricisation» (notion empruntée à Bourdieu, concernant la transformation de l'histoire en nature, de l'arbitraire culturel en naturel) et sont dorénavant considérés comme l'essence même du médium (Bourdieu, 1998, p. 12). Je souhaite confronter certains de ces préjugés et idées reçues sur le médium pour démontrer que la bande dessinée constitue un moyen de communication postmoderne, c'est-à-dire qu'elle

## Introduction

---

constitue un métissage de diverses formes narratives, en plus de remettre en question la hiérarchie traditionnelle des formes de récits et la notion d'objectivité. J'ai aussi un intérêt marqué pour l'histoire en tant que discipline, surtout depuis que le nouveau paradigme de la pensée postmoderne soulève des interrogations de nature épistémologique qui heurtent les fondements même de la discipline. Si mon choix s'est arrêté sur les biographies historiques de Louis Riel, ce n'est pas sans raisons. Le personnage de Riel fait partie intégrante de la mythologie historique canadienne, une mythologie toujours bien présente et ce, pour des motifs divers d'ordre économique, politique, idéologique, culturel et identitaire (Owram, 1982, p. 315). Chose certaine, Riel appartient aujourd'hui à l'univers symbolique de la culture populaire.

Les récits à son sujet ne se résument pas exclusivement aux littératures dites scientifiques. Il existe de nombreux ouvrages historiques vulgarisés s'adressant à une clientèle enfantine, mais aussi des sculptures, des peintures, ainsi que des romans historiques, des romans jeunesse, des films et des bandes dessinées qui ont comme thématique centrale la vie du chef de file métis. La place qu'occupe Riel dans l'histoire canadienne ne laisse aucun doute lorsque l'on constate la multitude d'ouvrages portant sur le personnage. À cet égard, je me dois de mentionner que l'ouvrage d'Albert Braz, *The False Traitor. Louis Riel in Canadian Culture*, m'a grandement inspiré et cela pour plusieurs raisons. En utilisant adroitement l'historiographie de Riel, il situe les représentations artistiques dans un cadre spatio-temporel déterminé tout en se souciant de ne pas distancier l'œuvre de son auteur. Cet ouvrage illustre parfaitement toute l'ambiguïté entourant la représentation et la perception du personnage historique de Louis

Riel, tout en démontrant que la discipline historique, elle aussi, dans ses représentations, n'échappe pas à l'ère du temps, ni aux préoccupations personnelles de l'individu travaillant sur un sujet de recherche. L'un des fils conducteurs de l'étude de Braz démontre donc que les représentations de l'identité de Riel sont avant tout le résultat d'une appropriation individuelle de la personnalité de Riel par les auteurs. Cependant, Braz se penche de façon quasi exclusive sur les œuvres de fiction littéraire, bien qu'il mentionne les autres formes artistiques ayant été consacrées à Riel. Il néglige toutefois le médium de la bande dessinée. Les narrations graphiques portant sur Riel sont cependant mentionnées dans la bibliographie, mais elles ne font pas l'objet d'une analyse. Je ne veux pas spéculer sur les raisons qui ont mené l'auteur à exclure les bandes dessinées de son corpus d'étude, toutefois cette absence a soulevé chez moi plusieurs questionnements et interrogations, qui mis en relation avec le questionnement postmoderne et l'historiographie de Riel ont mené à l'élaboration de ce sujet de recherche.

### *d) Revue de la littérature*

Évidemment, peu d'ouvrages amalgament des sujets tels que la bande dessinée et l'écriture de la biographie historique traitée en plus dans une perspective postmoderne, c'est-à-dire une approche qui remet en cause la hiérarchisation des productions et la domination de certains médiums ainsi que la notion d'objectivité historique. En ce qui concerne la bande dessinée, on ne dénombre pas une vaste quantité d'études sur le sujet. Un grand nombre de livres ne font que reprendre, sans questionner, les vieilles idées reçues sur l'histoire du médium sans jamais vraiment proposer une définition empirique. Les études considérant la bande dessinée comme un objet culturel légitime, comme un

mode de communication pouvant soutenir une variété de genres narratifs sur les tons les plus variés, sont assez rares. Du côté anglo-saxon, quelques auteurs se démarquent. Tout d'abord, l'historien David Kunzle, qui, dans un programme d'envergure débuté en 1973, se consacre à la rédaction d'une série de volumes sur l'histoire des littératures dessinées. Seuls les deux premiers tomes ont été à ce jour publiés, le premier volume portant sur les littératures dessinées parues en Europe entre 1450 et 1825, et le deuxième tome sur les narrations en images publiées au XIXe siècle (Gordon, 1991, p. 342). Malgré l'ampleur et l'importance de l'œuvre de Kunzle, pour le monde de la bande dessinée et aussi pour le domaine de l'histoire de l'art dans son ensemble, son projet ne reçut jamais les considérations et la reconnaissance qu'il aurait dû susciter. Du côté de la théorie sur le médium, Scott McCloud se veut la référence contemporaine en langue anglaise. Innovateur, proposant ses études sous forme de bandes dessinées, il insiste sur l'importance de définir avec justesse les composantes qui fondent la nature et l'essence même de la bande dessinée pour pouvoir la différencier des autres manifestations narratives en images et ainsi valider son statut en tant que mode d'expression communicationnel. Deux autres ouvrages en langue anglaise, écrits à 20 ans d'intervalle, abordent le médium de la bande dessinée comme un mode d'expression capable de convoier n'importe quel genre de narration et, par le fait même, de remettre en cause la classification hiérarchique des différents modes d'expression; il s'agit de l'étude de Joseph Witek, écrite en 1986, *Comics as History*, et celle, parue plus récemment, en 2007, de R. Versaci, *Comics as Literature*. Il ne faut pas non plus oublier de mentionner ce qui constitue sans doute la première étude sérieuse sur la bande dessinée, *Comics and Sequential Art*, parue en 1985, de Will Eisner, pionnier du médium aux États-Unis. Du

## Introduction

---

côté francophone, trois auteurs sont considérés comme des références dans le domaine de la théorie et de l'analyse sociologique de la bande dessinée. Tout d'abord, Benoît Peeters, scénariste de bande dessinée, mais aussi auteur de plusieurs ouvrages et articles portant sur le médium. Son ouvrage le plus important demeure assurément *Lire la bande dessinée*. Peeters analyse les composantes structurelles du langage de la bande dessinée en tant que mécanismes producteurs de sens. Il est aussi l'un des premiers théoriciens à s'être penché sur les diverses possibilités d'organisation de la planche qui sont offertes aux auteurs. De son côté, Thierry Groensteen demeure, au fil des années, le théoricien et l'historien de la bande dessinée le plus prolifique. Auteur de nombreux ouvrages spécialisés teintés de sémiologie visuelle et de linguistique, s'adressant à un public averti et initié, il a au fil de ses écrits abordé le médium sous plusieurs dimensions. Un des leitmotivs de son travail tourne autour de la légitimité culturelle de la bande dessinée en tant que mode d'expression communicationnel distinct adapté à la réalité postmoderne. Groensteen se consacre dorénavant à son travail d'éditeur avec les Éditions de l'An 2 qui publie presque exclusivement des ouvrages théoriques au sujet des littératures dessinées. C'est d'ailleurs à cette maison d'édition que les œuvres du nouveau spécialiste de la bande dessinée Harry Morgan sont publiées. Morgan cherche avec acharnement à établir une définition empirique de la bande dessinée et, pour mener à terme sa démarche, il a cru tout d'abord essentiel d'invalider les théories et les conceptions qu'il juge obsolètes et désuètes. Il est évidemment essentiel de donner une définition cohérente et exclusive de la bande dessinée pour ainsi être en mesure de circonscrire avec exactitude l'objet d'étude. Nombreux sont les ouvrages qui tentent une synthèse de l'histoire de la bande dessinée sans avoir préalablement défini de façon empirique l'objet de leur narration. En

ce qui concerne les différentes théories sur l'écriture de l'histoire, plus précisément le genre de la biographie historique, et les critiques postmodernes sur la discipline, j'ai consulté peu de monographies, mais une quantité importante d'articles tirés de revues spécialisées. J'ai aussi eu recours à certains ouvrages de synthèse résumant l'évolution de la pensée critique sur le processus d'écriture de l'histoire. J'ai aussi consulté plusieurs des biographies consacrées à Louis Riel, tant en langues anglaise que française, ainsi que de nombreuses études historiographiques. Enfin, j'ai rassemblé le plus grand nombre possible de biographies de Riel en bande dessinée, mais certaines d'entre elles me sont demeurées inaccessibles. J'ai cependant réussi à construire un corpus de biographies en bande dessinée assez intéressant pour permettre de mener à terme mon projet de recherche. En ce qui a trait aux bédéistes sélectionnés, j'ai cru essentiel de m'intéresser à l'ensemble de leurs œuvres afin de mieux dégager et analyser les principaux éléments qui composent leur démarche : style graphique, organisation de la planche et mode de découpage. Cela m'a aussi permis de mieux situer les biographies de Riel au sein des champs d'intérêt et des types de récits privilégiés par chacun des bédéistes.

### **1.2- Méthode et critères d'analyse**

#### *a) Les éléments de la bande dessinée*

L'objectif de mon étude est double : premièrement, mettre à jour le processus de mise en forme du discours historique de genre biographique en bande dessinée et ensuite, de démontrer que le médium est approprié pour soutenir ce genre de narration. Je vais donc tout d'abord m'attarder spécifiquement sur certains éléments qui caractérisent le médium, après les avoir préalablement isolés et définis, pour tenter de voir comment ils sont

utilisés dans le cadre de ce type de narration. Principalement, c'est vers l'organisation de la planche et le rôle de l'image que mon attention va se porter. Je vais utiliser les concepts élaborés par les différents théoriciens de la bande dessinée sur le découpage et l'organisation de la planche. Je ferai aussi appel à des concepts provenant de la sémiologie visuelle afin de tenter de comprendre le sens de certaines organisations de la planche et de certains choix picturaux. En ce qui concerne le rôle de l'image, ses fonctions narratives seront analysées par l'entremise d'une analyse de contenu. Avant d'examiner la façon dont se construit un discours biographique en bande dessinée, je vais tenter de retracer les raisons de son absence de reconnaissance et de légitimité. Pour mener à bien cet exercice, je vais tenter de démontrer, par une lecture critique de l'histoire du médium et par l'apport de faits, que le statut de la bande dessinée, considérée comme de la sous-littérature, comme un produit de consommation infantilisant, résulte de son parcours socio-historique en tant qu'objet culturel et de la dévalorisation de l'image de la part des élites intellectuelles (Groensteen, 2006, p. 23).

### *b) L'importance du visuel*

La bande dessinée est généralement constituée d'une combinaison de textes et d'images (il existe des bandes dessinées sans texte, mais jamais sans image) supportant chacun une part de la narration. L'image prend en charge plusieurs aspects de la narration, particulièrement en ce qui concerne les aspects descriptifs. Contrairement à un récit uniquement construit par l'entremise de mots, l'image donne à voir. Elle ne décrit pas les lieux, les visages des protagonistes, leur tenue vestimentaire, leur gestuelle, elle nous les montre. Ainsi, il serait impensable de négliger le rôle de l'image, qui non seulement



contient des informations visuelles primaires au sujet de la représentation des objets, des lieux et des personnages, mais aussi qui est chargée de sens par le trait du dessin lui-même. La touche personnelle de l'artiste semble nous rappeler sa présence continue, tant dans la forme et le style de l'illustration, et même dans l'écriture accompagnant le dessin, comme si cela était impossible de le détacher de son œuvre (Versaci, 2007, p. 12). Afin de lire méticuleusement les images pour en dégager un sens, j'aurai recours à l'analyse de contenu.

Cette technique d'investigation qui sert à prélever des informations relevant autant de l'ordre du quantitatif que du qualitatif permet de révéler le sens et la symbolique du document à l'étude (Angers, 2005, p. 52). L'analyse de contenu me semble un outil fort approprié pour l'étude des représentations dans les différents médias. Cette technique permet de dévoiler le contenu manifeste d'une œuvre, ce que l'auteur nous dit de façon explicite, tout en nous renseignant sur le contenu latent, l'implicite ou le non-dit de l'œuvre. Que va me permettre l'analyse de contenu dans cette étude ? Elle va me donner l'opportunité de déterminer l'interprétation que l'auteur fait du personnage et sa façon de nous le présenter. Pour ce faire, je vais canaliser mon attention sur les détails de l'ordre du visuel, par exemple la façon dont Riel est dessiné et mis en scène comparativement aux autres protagonistes évoluant autour de lui, l'utilisation d'artefacts chargés d'une valeur symbolique que l'auteur associe à Riel dans le but de définir son identité. Une partie de mon analyse se composera aussi d'une étude sur le contenu narratif (images et texte) avec l'objectif d'observer ce que l'auteur met en scène, quels faits sont mis en valeur ou en évidence et quels autres sont omis ou négligés.

## **2- La bande dessinée**

### **2.1- Le lourd passé de la bd ; préjugés et idées reçues**

#### *a) La reconnaissance de la bd dans la société*

Malgré que la bande dessinée jouisse d'une popularité certaine (des événements lui sont destinés, elle est bien souvent l'un des documents les plus empruntés dans les bibliothèques), elle est toutefois victime d'une forme d'ostracisme culturel de la part des milieux universitaires et académiques, en plus de souffrir du snobisme de la part des autres médias. Pour bien illustrer le peu de reconnaissance que l'on accorde au médium dans la société, il suffit de regarder le traitement médiatique qui lui est accordé ainsi que la place qu'il occupe dans les milieux académiques. Il s'avère aussi approprié d'effectuer une comparaison avec le traitement accordé au cinéma. Les productions du septième art font l'objet de recensions dans la plupart des médias. Des périodiques lui sont d'ailleurs exclusivement consacrés. Toutefois, les parutions de bandes dessinées ne sont presque jamais abordées par ces différents médias, à l'exception de quelques rares œuvres qui connaissent un succès populaire. Le déficit d'attention médiatique témoigne du peu de reconnaissance que l'on accorde au médium. De plus, le cinéma est depuis longtemps considéré comme une discipline académique. Enseigné dans la majorité des grandes universités, il est abordé en tant que médium distinctif comportant ses propres règles, son propre esthétisme, sa propre histoire, mais il est aussi étudié par l'entremise de différentes disciplines comme la sociologie, la sémiologie et l'histoire. De son côté, la bande dessinée ne jouit pas d'un tel statut, elle n'a pas encore franchi les portes des institutions académiques et elle ne fait certainement pas l'objet d'un enseignement régulier (Groensteen, 2006, p. 173). Ainsi donc, l'indifférence des médias et des milieux

académiques illustre la place qu'occupe la bande dessinée dans la civilisation occidentale. L'absence de reconnaissance de la bande dessinée dans la société en fait un médium socialement dévalorisé possédant un faible capital symbolique. Je vais tenter d'analyser les raisons pour lesquelles le profit symbolique de la bande dessinée est aussi faible et aussi pourquoi dans la civilisation occidentale, elle occupe les échelons inférieurs dans la hiérarchisation des productions culturelles. Six handicaps symboliques majeurs qui nuisent grandement à la reconnaissance sociétale du médium sont souvent cités : son association à la culture de masse, l'absence de mémoire, le nivellement des œuvres et l'absence d'études sur le médium, la crainte de l'image dans la civilisation occidentale et l'association à la littérature enfantine.

### *b) La culture de masse*

De nombreux médiums sont associés à la culture de masse. C'est le cas entre autres de la radio, de la télévision, de la presse et du cinéma. Cependant, seulement une partie de la production de ces médias est qualifiée de populaire (Tremblay, 1990, p. 47). Au cinéma par exemple, il existe une distinction marquée entre le profit symbolique associé aux productions hollywoodiennes et celui découlant du visionnement et de la connaissance du cinéma d'auteur (Pasolini procure davantage de profit symbolique que James Cameron). En littérature, la cote de Réjean Ducharme est plus élevée en termes de profit symbolique que celle de Denis Monette. Tandis que du côté de la presse écrite, *Le Devoir* ou *Le Monde Diplomatique* possèdent davantage de prestige que les journaux grands à tirages comme *Le Journal de Montréal* ou *The Sun*. Dans le domaine de la musique, Verdi, Schoenberg, Penderecki n'occupent pas les mêmes échelons de la pyramide culturelle

que Miles Davis, Coltrane ou John Zorn et ces derniers se situent à un échelon supérieur si on les compare aux Rolling Stones, aux Ramones ou aux Dead Kennedys. Dans le cas de la bande dessinée, malgré sa capacité à supporter un large éventail de genres narratifs, il existe une tendance à l'indifférenciation et une absence de hiérarchisation de sa production. Bien évidemment, la hiérarchisation culturelle est un concept discutable ne reposant sur aucun fondement scientifique. D'ailleurs, cette division dichotomique n'est pas immuable, une œuvre au fil de son parcours historique peut changer de statut et basculer dans une catégorie ou dans une autre. Les exemples d'Andy Warhol et de Marcel Duchamp illustrent parfaitement l'absence d'étanchéité de ce cloisonnement de la production culturelle. Ces derniers ont transformé de simples produits usuels de la réalité quotidienne en objets d'art de valeur inestimable. De plus, les critères servant à déterminer la position d'une production culturelle dans la hiérarchie sont normatifs et arbitraires et relèvent soit de l'ordre de l'esthétique (mauvais goût *vs* goût noble), soit d'ordre psychologique (les récits populaires n'exigeraient pas d'effort intellectuels, ils stimuleraient plutôt des émotions par le sentimentalisme et le sensationnalisme), soit d'ordre idéologique (la littérature populaire jouerait un rôle de contrôle social par l'abrutissement du lecteur en le coupant de la réalité) (Morgan, 2003, p. 175). Toutefois, mon objectif n'est pas ici d'entrer dans ces débats complexes, je cherchais seulement à souligner et à démontrer que notre société hiérarchise les productions culturelles et qu'étrangement, la bande dessinée ne semble pas touchée par ce phénomène puisqu'elle est entièrement et sans distinction qualifiée de populaire. Résultat de sa production indifférenciée, la bande dessinée se voit inmanquablement associée aux médias de masse et, par le fait même, socialement dévaluée.

c) *Absence de mémoire, absence d'études et nivellement des œuvres*

Comparativement au cinéma qui possède une histoire bien documentée, la bande dessinée ne semble pas avoir de mémoire. Les œuvres du passé, les grands classiques, n'ont jamais été réédités et ne sont pas accessibles aux amateurs, tout comme un nombre impressionnant de créations en langues étrangères (autres que l'anglais et le français) qui n'ont fait l'objet d'aucune traduction, demeurant ainsi inaccessibles au public. Les créations des pionniers du médium, Winsor McCay, Richard Outcault ou Rodolphe Töpffer, demeurent des œuvres peu diffusées et marginalisées, rarement disponibles dans les grandes librairies ou même en bibliothèque (Groensteen, 2006, p. 67). Néanmoins, il faut toutefois souligner le travail entrepris par deux maisons d'édition alternatives, soit *Fantagraphics Books* située aux États-Unis, qui travaille à la réédition des classiques parus uniquement sous la forme de *newspaper strips* dans les journaux américains (l'intégralité de *Peanuts*, l'œuvre de Charles Schulz, *Krazy et Ignatz* de Georges Herriman) et *Drawn and Quarterly*, maison d'édition alternative basée à Montréal, qui elle aussi s'applique à faire redécouvrir les œuvres du passé américain (*Walt and Skeezix* de Frank King), mais aussi les créations plus obscures et oubliées en provenance de l'Asie (Yoshihiro Tatsumi). Tandis que le septième art a depuis longtemps reconnu les productions ayant eu une influence déterminante sur l'évolution et le développement du médium, rien de tel n'existe pour le neuvième art. Le nivellement de la production et l'absence de hiérarchisation qui en découle constituent aussi de lourds handicaps pour la reconnaissance de la bande dessinée, qui se voit ainsi associée aux médias de masse et aux préjugés qui y sont rattachés. Bien que la hiérarchisation culturelle ne repose que sur l'arbitraire et la subjectivité des définisseurs de goûts, cela demeure un phénomène

étroitement relié à l'acquisition de profit symbolique et à la reconnaissance sociale et culturelle d'une œuvre. Le fait que les productions de la bande dessinée soient indifférenciées nuit à sa légitimité en tant qu'objet culturel. Si l'on approfondit davantage la comparaison avec le domaine cinématographique, on remarque que ce dernier possède une littérature spécialisée consacrée à sa production, tandis que rien de tel n'existe pour le médium de la bande dessinée. Le premier essai consacré au médium fut celui de Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, publié en 1845. Il faut par la suite attendre plus de 140 ans avant de voir une autre étude sérieuse sur le médium, celle de Will Eisner publiée en 1985, *Sequential Art* (Ware, dans Books hors-Série, no. 2, avril-mai 2010, p. 13). Cette disproportion, ajoutée à une absence de conscience et d'inscription dans le temps et dans l'histoire et au nivellement des diverses productions, témoignent en partie de la faiblesse de la reconnaissance de la bande dessinée par les médias et aussi par l'élite intellectuelle et culturelle des sociétés occidentales.

### *d) L'image dans la civilisation occidentale*

Les théoriciens de la bande dessinée s'entendent presque tous pour dire que si le médium suscite si peu de considérations de la part des médias et de la «grande culture», cela est largement imputable au fait que l'image y occupe une place prédominante. Bien que les premières narrations furent des images gravées sur les parois murales des sombres cavernes de l'époque préhistorique, la civilisation occidentale semble vouloir oublier l'héritage artistique de son passé et préfère prendre au pied de la lettre les premiers mots de l'évangile selon Saint-Jean : «Au commencement était le verbe». La culture occidentale nourrit envers l'image une réelle méfiance, comme si cette dernière

constituait une menace à la primauté intellectuelle du texte. Le verbe se voit associé aux vertus de la raison cartésienne, à la logique, à la rigueur intellectuelle, tandis que l'image est, quant à elle, synonyme d'émotivité, elle altère nos sens et nous trouble (Groensteen, 2006, p. 26). Groensteen endosse les propos du professeur d'anglais et historien de l'art de l'University of Chicago, W.J.T. Mitchell, auteur de nombreux ouvrages s'inscrivant dans les *media studies*, ayant comme leitmotiv l'image dans la société. Selon ce dernier, la tradition intellectuelle européenne entretient une relation d'hostilité et de mépris avec l'image, il mentionne entre autres l'anxiété de la philosophie du langage devant les représentations visuelles en référant à Ludwig Wittgenstein et aux théoriciens de l'école de Francfort tels que Horkheimer et Adorno. Pour illustrer cette anxiété, Mitchell cite en exemple le rapport du *National Endowment for the Humanities* paru en 1988, qui établit une corrélation entre le déclin de la culture littéraire et la montée de la culture télévisuelle. Les conclusions du rapport sont alarmistes et mettent en garde contre le danger d'un analphabétisme exponentiel et la saturation de la culture par la télévision (Klucinskas, 1996, [en ligne]). La culture savante se sent en danger, elle perçoit l'image comme une menace potentielle pour sa légitimité et sa pertinence dans la culture contemporaine. Mitchell dénonce l'hostilité des milieux savants qui voient dans le rapport texte et images une relation conflictuelle. D'après lui, la pureté sémiotique relève de l'utopie, car ; «l'interaction du texte et de l'image est constitutive de la représentation en tant que telle : tous les médias sont des médias mixtes, et toutes les représentations sont hétérogènes» (W.J.T. Mitchell, cité dans Groensteen, 2006, p. 27). L'école de Francfort, dont Mitchell fait mention, a joué, selon plusieurs, un rôle prépondérant dans la perception négative de l'image. Selon cette école, le régime du visuel peut être associé

aux médias de masse et à une culture fascisante. L'impact et l'influence de Adorno dans les milieux universitaires, avec son concept d'industries culturelles, est particulièrement déterminant (De Coster, Bawin-Legros, Poncelet, 2001, p. 191). Encore de nos jours, il n'est pas rare d'entendre un discours critique sur les médias de masse et leur tendance au contrôle social et à l'abrutissement. Toutefois, selon Mitchell et Groensteen, nous serions à l'aube d'une nouvelle ère, un changement d'ordre paradigmatique serait en train de s'opérer lentement, et ce, depuis le milieu des années 1990. Mitchell, s'inspirant de Richard Rorty, et du tournant linguistique, nomme le nouveau paradigme le tournant pictural (Klucinkas, 1996, [en ligne]).

D'ailleurs, le discours de notre époque tend à faire l'apologie du métissage des cultures, mais aussi des formes de culture métissées qui amalgament divers modes d'expression. Cependant, les propos de Michel Melot, ancien conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale, adressés spécifiquement à l'encontre de la bande dessinée, témoignent du degré d'animosité encore existant à l'endroit du rapport entre le texte et l'image. Ce dernier souligne l'incompatibilité de la force d'entraînement du récit, qui incite constamment le lecteur à se précipiter vers l'avant, tandis que de son côté l'image oblige le lecteur à l'arrêt et à la contemplation (Groensteen, 2006, p.27). Pour Melot, comme pour bien d'autres, le mariage entre le texte et l'image ne peut être que de nature conflictuelle. Cette crainte de l'image s'avère l'une des causes importantes de la dévaluation et de la non-reconnaissance de la bande dessinée. Pour illustrer mon propos de la sacralité de l'écrit et de sa domination sur l'image, il suffit de penser à l'une des charges principales dirigées contre la bande dessinée depuis l'époque des illustrés par les



éducateurs et les enseignants, concernant le prétendu fait que cette dernière éloigne les jeunes des vrais livres, des lectures sérieuses (Morgan, s.d. [en ligne]). La bande dessinée est censée posséder un niveau de langage faible et abâtardi et surtout on lui reproche d'être dominée par l'image et de reléguer l'aspect textuel au second plan (Groensteen, 2006, p. 25). Dans les années 1970-1980, les enseignants ont commencé à utiliser du matériel audiovisuel à des fins pédagogiques, et la bande dessinée a aussi lentement été introduite en classe en argumentant qu'une consommation passagère n'était pas nuisible du tout, bien au contraire, car cela servait de tremplin vers des lectures plus complexes. Malgré une attitude moins sévère à l'endroit du médium, on sent tout de même la perception négative (Roux, 1982, p. 17). Un autre exemple vient témoigner de la perception négative de l'image dans les sociétés occidentales. En 1993, le bédéiste et éditeur britannique David Britton est emprisonné. On lui reproche la publication et la distribution de la bande dessinée *Lord Horror*, récit que l'on compare aux *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont pour sa cruauté et son sadisme. Ce qui est passablement révélateur réside dans le fait que la bande dessinée et une version romanesque furent publiées simultanément (Mitchell, 1995, [en ligne]). La version romanesque s'attira aussi les foudres de l'état et des censeurs, mais comparativement à la bande dessinée, elle fut absoute et on toléra sa distribution et sa vente. Quant à elle, la version en bande dessinée fut carrément interdite et le juge ordonna sa destruction car selon ses propres mots, la version en images «might appeal to persons of a lesser intellect» (Sabin, 2008, p. 215). L'interprétation du juge ne laisse place à aucune ambiguïté, le roman, bien que considéré de mauvais goût, est moins nuisible et moins dangereux car il se construit uniquement sur l'écrit et s'adresse à une clientèle plus

intelligente, tandis que la version en image possède un potentiel de dangerosité plus élevé car l'image se veut davantage choquante et plus susceptible d'avoir un impact négatif sur le public, public d'ailleurs considéré comme plus influençable et moins intelligent. Ces exemples mettent en lumière la perception négative de l'image et de la bande dessinée dans la société occidentale. Elle est envisagée comme une possible menace pour la suprématie de l'écrit et de la culture savante. On considère aussi que l'image s'adresse davantage à nos sens qu'à notre intelligence, ce qui lui donne une propension à la dangerosité et l'état, dans un élan de paternalisme, doit assurer la protection de ses citoyens les plus vulnérables.

### *e) Un médium juvénile et infantilisant*

Un autre handicap fortement nuisible à la reconnaissance de la bande dessinée et au capital symbolique associé à sa lecture réside dans son affiliation avec le monde de l'enfance. En France et en Belgique on retrouve des magazines, communément appelés illustrés pour la jeunesse, dès la fin du XIXe siècle, alors que le phénomène ne touche pas les États-Unis avant les années 1930 et la parution des premiers *Comics* (Wikipedia, [en ligne]). Dans l'univers des illustrés franco-belges dominant les récits à teneur moralisante, les fables et les images d'Épinal servant à inculquer de nobles valeurs, tandis que les *Comic Books* américains et la presse proposent entre autres des récits d'aventures, d'horreur, policiers, de science-fiction, des Westerns et de super-héros. Contrairement aux bandes dessinées paraissant dans les grands quotidiens (Frank King, Georges Herriman, Winsor McCay), le contenu des *Comics* se veut essentiellement juvénile. On considère que c'est vers le milieu des années 1940 que l'industrie américaine du

divertissement s'est aperçue que les adolescents constituaient une masse d'individus susceptibles de fournir un vaste potentiel de consommation (Sabin, 2008 p. 38). Peu dispendieux à produire, les *Comics* sont imprimés en noir et blanc sur du papier de qualité médiocre, semblable aux journaux, ils sont d'une dimension réduite avec une couverture souple en couleur et les scénaristes et illustrateurs reçoivent peu de dividendes. Ils prolifèrent rapidement sur le marché américain vers la fin des années 1930 et dans les deux décennies suivantes. Les éditeurs ont tôt fait de remarquer la possibilité d'engranger d'énormes profits en exportant leur produit à l'ensemble de la jeunesse occidentale. Les *Comics* sont traduits dans plusieurs langues et envahissent de façon fulgurante l'imaginaire des adolescents, tant anglo-saxons, hispanophones que francophones. La présence des *Comics* a tôt fait d'alerter les défenseurs de la morale sur le potentiel de séduction et de dangerosité que cela constituait pour les jeunes. Des voix, principalement des éducateurs et des parents d'élèves, s'élèvent contre ce genre de littérature facile qui éloigne les jeunes des vrais livres en plus de corrompre leur imaginaire par des récits faisant l'apologie de la violence, du crime, du banditisme, du sexe et de la résolution de conflits par l'emploi de la force (Bell, 2006, p.100). Pour les bien-pensants, la bande dessinée sous toutes ses formes constitue un médium s'adressant exclusivement aux jeunes têtes blondes et, dans cette perspective, il incombe à l'État d'intervenir pour légiférer sur le contenu afin d'assurer que les vertus, les valeurs et la morale des futurs citoyens demeurent intactes. Ainsi, des deux côtés de l'Atlantique, presque simultanément, la bande dessinée est la cible d'une législation qui a pour objet de réguler son contenu. Dès 1949, la France met en branle la loi no.49.956 sur les publications destinées à la jeunesse. La commission chargée d'enquêter et de légiférer en

matière de bande dessinée crée le délit de démoralisation de la jeunesse, une notion vague et confuse, mais qui n'en impose pas moins de lourdes contraintes et limites à l'imagination des créateurs. La totalité de la production de bandes dessinées est soumise à cette loi et l'on ne fait pas de distinction entre la production destinée à un public adulte et celle produite exclusivement pour la jeunesse (Morgan, 2003, p. 207). Aux États-Unis, dans les années 1950, en pleine période du maccarthysme, diverses commissions parlementaires et sénatoriales vont mener une lutte contre les *Comics*. Le psychiatre Frederic Wertham, qui fait paraître une cinglante diatribe contre la bande dessinée, où il dresse un parallèle direct entre la délinquance juvénile et la lecture de *Comics*, s'avère l'instigateur de cette lutte. Les États-Unis vont à leur tour intervenir pour contrer la perversion et la subversion de la jeunesse. En 1954, les différents éditeurs se regroupent pour créer le *Comic Code Authority* afin de satisfaire les demandes et exigences des censeurs (Nyberg, 1998, p. 94). Le Canada, quant à lui, avait déjà réagi face aux *Comics* américains en passant une loi contre la publication de certains types de récits sous l'initiative du député E. Davie Fulton. Les autodafés se multiplient et il n'est pas rare de voir, en Grande-Bretagne, aux USA, en France, en Belgique, en Australie et au Canada des éducateurs et des groupes de parents d'élèves indignés se réunir dans les cours d'écoles afin d'organiser d'immenses feux de joie ayant des *Comics* comme éléments principaux pour la combustion (Bell, 2006, p. 94). Quoi qu'il en soit, cette période de l'histoire de la bande dessinée, marquée par les autodafés, la censure et l'association directe du médium avec le monde de l'enfance, a laissé de profondes cicatrices. Dans ces circonstances la bande dessinée, qui n'était pas au départ un médium destiné uniquement à contenir des récits enfantins ou juvéniles, a fini par adopter l'idée que l'on se faisait

d'elle, sa définition identitaire s'est calquée sur la perception limitée des moralistes des années 1950. Voilà sans doute pourquoi on qualifie, dans l'histoire de la bande dessinée, la production des années 1960, tant en France qu'aux États-Unis, de crise d'adolescence. Tout ce qui était auparavant frappé d'interdiction devenait matière à exploration pour les créateurs. Sur un ton souvent vulgaire, grossier et parodique, les tabous du conformisme des années passées volaient en éclats; il suffit de lire une œuvre de Robert Crumb produite dans les années 1960 ou bien n'importe quelle publication de Reiser produite à la même époque pour remarquer le cinglant contraste et l'esprit de rébellion juvénile qui caractérisent cette période de révolte contre le passé.

### **2.2- Origine du médium**

#### *a) La bande dessinée : un mode d'expression ou un genre littéraire ?*

On divise généralement les médias en catégories en les regroupant selon leurs caractéristiques similaires. Par exemple, on range le cinéma et la télévision dans les médias audiovisuels, tandis que ceux utilisant l'écriture imprimée et le livre comme support appartiennent aux médias de l'écrit. Une querelle parmi les spécialistes porte sur l'insertion de la bande dessinée dans une catégorie spécifique de médias. Pour certains, elle doit être incluse parmi les médias audiovisuels, tandis que pour plusieurs, elle se range dans la catégorie des médias écrits. Elle n'appartient certainement pas aux médias audiovisuels. Effectivement elle se compose en grande partie de visuel, mais il faut faire toutes sortes de contorsions pour arriver à démontrer que le texte contenu dans les phylactères s'apparente davantage à l'audio qu'à l'écrit. La bande dessinée semble plutôt partager une proximité avec les médias de l'écrit. Toutefois, les médias de l'écrit ont la

particularité d'utiliser exclusivement l'écriture comme mode d'expression. Cette volonté d'associer la bande dessinée à un groupe de médias spécifiques est vaine, car son caractère hybride et singulier la rend difficile à classer. Sur ce point, l'ouvrage de Morgan est particulièrement intéressant, car il introduit le concept de «littératures dessinées», une catégorie particulière de médias qui inclut toutes les formes de narrations en images utilisant le livre ou la presse comme support (Morgan, 2003, p. 387). Cette catégorie comprend plusieurs formes de récits en images, dont la caricature, le roman photo et toutes les différentes manifestations de la bande dessinée. Cependant, chaque médium inclus dans cette catégorie possède ses propres caractéristiques distinctives et son propre langage. Ce concept de littératures dessinées s'apparente à ceux que l'on utilise pour classer, regrouper les différents médiums possédant des caractéristiques similaires. Par exemple, la catégorie de médias audiovisuels comprend plusieurs médiums, dont le cinéma, possédant tous leurs particularités et leur façon propre de communiquer leur message. En établissant cette catégorie de média et en cherchant à établir les caractéristiques communes aux différentes formes d'expression appartenant à cette catégorie tout en soulignant leur singularité, Morgan établit clairement la bande dessinée comme un médium à part entière. Pour plusieurs, la bande dessinée ne possède même pas le statut de médium, elle n'est qu'un sous-genre littéraire qui se comparerait aux romans policiers, aux romans de science-fiction ou aux romans roses (Morgan, 2003, p. 22). Il faut par contre noter que la bande dessinée dans ses formes variées peut inclure tous les genres précédemment cités et même davantage (récits d'aventures, de science fiction, biographie, autobiographie, mémoires, récits de guerres, récits poétiques et oniriques, enquêtes et reportages à caractère politique ou social, récits humoristiques, fantastiques,

pornographiques, etc.). Elle n'est donc pas un genre littéraire, puisqu'elle est capable de convoyer plusieurs genres de narration.

b) L'incertitude de la genèse

Dans le monde de la bande dessinée, l'année 1996 fut marquée par différentes commémorations du centenaire du médium (Groensteen, 2006, p. 99). Pour ainsi célébrer il faut donc avoir sélectionné une œuvre charnière qui marque la naissance d'un mode d'expression. C'est à Richard Outcault et à son *Yellow Kid* que revient cet ultime honneur (Figure 1). Le *Yellow Kid* parut dans les journaux américains de 1894 à 1898 (Sabin, 2008, p. 20).



Figure 1. The Yellow Kid

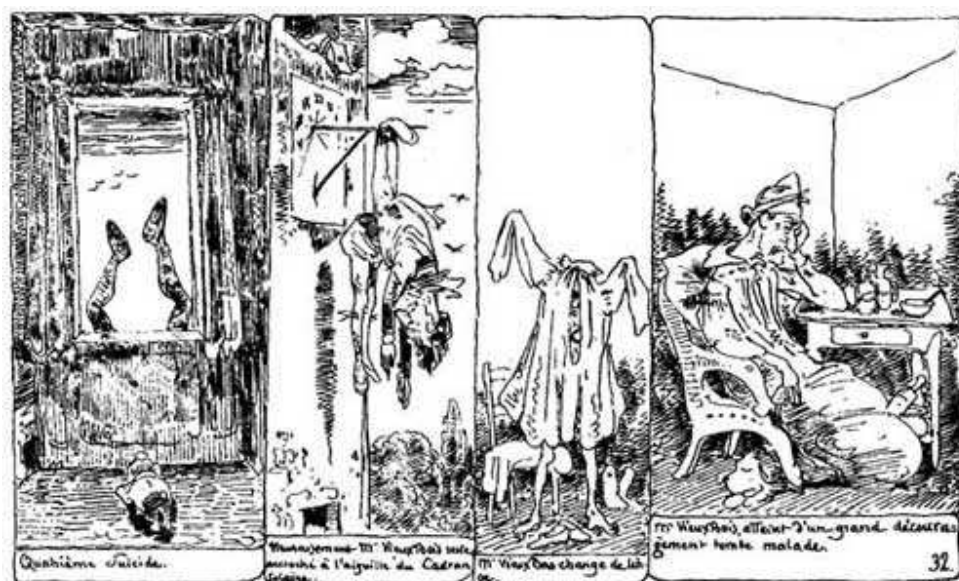
Outcault, R. F. "The Yellow Kid and His New Phonograph." *The Yellow Kid*. New York Journal. 25 Oct. 1896. R. F. Outcault's *The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*. Northampton, Mass.: Kitchen Sink Press, 1995. Plate 42. [http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk\\_phonograph.htm](http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk_phonograph.htm)

Le personnage principal est un jeune gamin aux traits asiatiques portant une chemise jaune, sur laquelle apparaissent généralement les textes accompagnant les illustrations. Bien que Outcault utilise parfois le compartimentage par l'usage de la case, élément souvent considéré comme constitutif de la bande dessinée, plusieurs de ses illustrations n'ont comme contours que l'hypercadre de la planche. Le découpage de l'action et le compartimentage en cases ne sont nullement des innovations de Richard Outcault puisque ces procédés étaient déjà utilisés par de nombreux auteurs (Morgan, 2003, p. 80). Si certains historiens et théoriciens de la bande dessinée considèrent le *Yellow Kid* comme la première manifestation concrète du médium, c'est parce que Outcault fait utilisation du phylactère (Groensteen, 2006, p. 99). Dans cette perspective, le phylactère devient l'élément fondamental qui donne son identité au médium. Il faut cependant noter que le phylactère n'est pas une invention de Outcault, cet élément était fréquemment utilisé dans les caricatures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et même avant, au Moyen Âge (Sabin, 2008, p. 11). Mais peut-on vraiment rejeter tous les récits illustrés ne contenant pas de phylactères dans la préhistoire de la bande dessinée ? Le phylactère est-il réellement l'un des éléments constitutifs qui définit le médium, ou au contraire s'agit-il d'une définition normative et arbitraire ? Toujours la même année, en 1996, la francophonie européenne célébrait à son tour la naissance de la bande dessinée en accolant l'épithète d'inventeur au Suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846) (Peeters, 1998, p. 7). À l'époque, les récits en images, qui se voulaient surtout des caricatures et des satires sociopolitiques, étaient généralement disposés sur une seule page et ne comportaient qu'une seule grande image (Sabin, 2008, p. 12). Töpffer se démarque alors par l'introduction d'une narration en dessins agencés en séquences et divisés en cases



(Figure 2). Les textes sont, quant à eux, contenus sous forme de récitatif sous ou au-dessus de l'image. Töpffer lui-même croyait avoir inventé une nouvelle forme narrative :

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifieraient rien. Le tout forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose (Peeters, 1998, p. 105).



**Figure 2. M. Vieux-Bois**

Un extrait de *Les Amours de M. Vieux-Bois* par Rodolphe Töpffer. Dessiné en 1827, ce récit a été publié originellement à Genève en 1837. <http://www.bdquebec.qc.ca/historique/chap01.htm>

Ceux qui voient dans l'œuvre de Töpffer l'origine de la bande dessinée insistent davantage sur la nature séquentielle du médium. En conclusion, deux thèses divergentes s'affrontent, la thèse anglo-américaine, soutenue par les tenants du phylactère, et la thèse franco-européenne qui, elle, insiste sur la mise en séquence du récit en images. Comme on peut le constater, il est passablement difficile de déterminer avec exactitude l'origine de la bande dessinée. D'ailleurs, il n'existe aucun consensus parmi les historiens du médium. Je crois donc qu'il est nécessaire, avant de situer le médium dans un espace-

temps particulier et dans un air géographique désigné, d'établir une définition empirique servant à distinguer la bande dessinée des autres formes de récits en images.

### *c) Les définitions du médium*

La bande dessinée est un médium bien particulier. Il n'existe aucun consensus sur ses origines ni sur les caractéristiques et les attributs qui la définissent et la singularisent. Les récents écrits des théoriciens et historiens, tels que McCloud, Sabin, Kunzle, Peeters, Groensteen et Morgan nous montrent toute la complexité du médium. Ces auteurs ne s'entendent pas sur une définition exacte. Certaines thèses peuvent d'avance être invalidées sans examen plus approfondi. Par exemple, certains soulignent le caractère hybride du médium, alliant texte et images, comme l'un de ses traits significatifs et exclusifs. Cependant, les exemples ne manquent pas de récits qui utilisent le langage de la bande dessinée sans recourir au discours textuel. Je pense, entre autres, à certaines œuvres humoristiques du Québécois Guy Delisle ou encore le Norvégien Jason avec ses récits muets au climat hitchcockien, ou encore Shaun Tan et son ouvrage *The Arrivals*, ayant pour thème le processus d'adaptation pour un immigrant à son nouvel univers. On peut aussi rejeter catégoriquement toutes les définitions qui mettent l'accent sur le compartimentage et le découpage de l'action par le recours à la case. Bien que constituant un élément récurrent en bande dessinée, la case n'est pas essentielle, ni indispensable. Les différents artistes du médium ont depuis longtemps usé de leur inventivité pour découper l'action sans avoir à enfermer les images dans un cadre restreint et défini. Il suffit de penser au maître de la bande dessinée américaine Will Eisner, qui utilisait le contour de case avec parcimonie, préférant recourir aux éléments naturels du dessin pour

créer une délimitation entre les images se côtoyant sur une même page (par exemple, le cadre d'une porte ou d'une fenêtre va effectuer la séparation avec l'image adjacente). Les deux thèses majeures sur l'origine du médium qui proposent le phylactère et la séquentialité comme éléments constitutifs demeurent les plus sérieuses. Toutefois, elles ne résistent pas non plus à un examen critique en profondeur. Premièrement, le phylactère, comme nous l'avons vu précédemment, est, pour certains, indispensable à la bande dessinée. Pour les tenants de cette thèse, les récits dessinés avec textes sous ou au-dessus de l'image peuvent être considérés comme des ancêtres de la bande dessinée (Morgan, 2003, p. 72). C'est la position défendue par Blackbeard, historien du médium:

In all similar work from the eighteenth and nineteenth centuries, from Hogarth's social panoramas to Rowlandson's Dr. Syntax illustrations to the English comic paper's Ally Sloper, the individual, isolated drawing always says it all. The art provides exactly what the printed caption tells us we are going to see, and nothing more of real consequence. Text found in the drawing, whether in balloons, on signs, or elsewhere, is always secondary to the visual component and could be completely omitted without affecting the graphic point of the art. In the continuous panel narratives published during the century or so preceding Outcault's revolution, usually in book form rather than as prints, the text is often crucial to comprehending scenes and characters in the panel but is invariably printed or lettered below the sequential drawings and contains virtually all the crucial dialogue. The small amount of text sometime included in balloons usually is little more than exclamation or profanity, added to spice a character's reaction. In the wealth of humorous narrative and character-centered graphics produced prior to Outcault by such brilliant talents as Cruikshank, Rowlandson, Phiz, Doré, and Daumier, the simple format adjustments necessary to unlock the liberating potential of the comics strip form never appear (Blackbeard, dans Morgan, 2003, p. 74).

Ainsi, selon lui, le phylactère donne à l'image un nouveau sens, il la libère, et cette dernière devient narrative, car auparavant elle n'avait pour fonction que d'illustrer le texte. Selon Morgan cette position doit être rejetée car l'image est en tout temps narrative, même si elle ne fait qu'illustrer le texte, elle nous informe sur de nombreux détails en donnant une forme visuelle aux choses et en présentant une scène lisible. Blackbeard semble faire une lecture évolutionniste de l'histoire de la bande dessinée et

c'est la perception qui se dégage de la majorité des ouvrages de synthèse consacrés au médium. En effet, la plupart des auteurs adoptent une perspective linéaire et finaliste dans leur synthèse historique, présentant au départ les ancêtres et pionniers, pour ensuite passer aux premières insertions de textes dans l'image et terminant avec la normalisation du phylactère comme mode d'insertion du dialogue. Ces auteurs semblent interpréter le phylactère comme un progrès, comme une évolution constitutive du médium et donnent l'impression que les récits en image faisant uniquement usage de récitatifs situés hors de l'image souffrent d'un vice en ce qui concerne leur structure narrative. Cette interprétation téléologique prend comme point de départ la forme normative actuelle de la bande dessinée comme une forme achevée, complète et idéale (Morgan, 2003, p. 73). Effectivement le phylactère constitue de nos jours la norme pour convoier les dialogues et les récitatifs contiennent généralement des informations de lieux et de temps, mais il s'agit uniquement d'une convention qui peut facilement être contournée sans pour autant affecter la forme et la structure de la narration. D'ailleurs, pour réfuter la thèse du phylactère, on trouve de nombreuses œuvres n'utilisant aucun dialogue, mais seulement un monologue placé sous forme de texte récitatif portant des informations essentielles au récit sans toutefois représenter textuellement ce que les images nous donnent à voir. On assiste plutôt à une relation de complémentarité entre texte et images comme dans certaines des œuvres des frères Hernandez (*Love and Rockets*, 2007), de Dan Clowes (*Caricature*, 1998), de Tomine (*Optic Nerve*, 2001) ou de Harvey Pekar (*American Splendor*, 2009). Certains vont même jusqu'à insérer les dialogues sous forme de textes récitatifs placés au-dessus ou sous l'image, tandis que d'autres placent leur dialogue directement dans l'image, mais sans faire utilisation du phylactère, le texte flottant au-

dessus de la tête des protagonistes prenant la parole. Ce dernier exemple est largement utilisé par les tenants de la thèse fondée sur la nature séquentielle de la bande dessinée. En effet, le phylactère ne rend pas l'image narrative, car la narration peut être supportée par une séquence d'images se passant de toute forme de texte. Cela fait croire à certains que la séquentialité serait peut-être l'élément constitutif fondamental de la bande dessinée. La thèse de la séquentialité est mise de l'avant par certains des principaux théoriciens du médium tels que Scott McCloud, Thierry Groensteen et Harry Morgan. McCloud donne la définition suivante du médium : « Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence » (McCloud, 1993, p. 9). Tandis que Morgan suggère la suivante : « Quand les images séquentielles se présentent sur des pages séparées, nous parlons de cycles de dessin, quand on dispose plusieurs images sur la même page, nous parlons de bandes dessinées » (Morgan, 2003, p. 45). Groensteen, quant à lui, parle de la solidarité iconique : « ce critère se décompose en deux conditions : 1. Que les images soient plusieurs (une image unique ne saurait être tenue pour une bande dessinée); 2. Que ces images soient solidaires, c'est-à-dire séparées les unes des autres, disposées selon un certain ordre qui les propose à une lecture vectorisée, et surdéterminée, tant du point de vue plastique que sémantique, par le fait même de leur coexistence » (Groensteen, 2007, p. 114). Cependant, pour Groensteen, contrairement à Morgan et McCloud, ce critère n'est pas suffisant pour articuler une véritable définition de la bande dessinée.

Ce critère, en effet, n'est pas suffisamment discriminant; trop d'objets y satisfont, que le sens commun ne reconnaît pas, à juste titre, comme relevant à proprement parler du médium concerné; stèles, fresques, broderies, chemins de croix, cycle de gravures, romans-photos et autres séries d'images narratives (Groensteen, 2007, p. 116).

En effet, si l'on accepte l'élément de la séquentialité comme caractéristique constitutif de la bande dessinée, on peut faire remonter l'origine de la bande dessinée très loin dans le

temps. Que l'on pense entre autres à la séquentialité des hiéroglyphes égyptiens, au codex Maya, à la colonne Trajan ou encore aux manuscrits enluminés du Moyen Âge (McCloud, 1993, p. 10). En conclusion, la thèse de la séquentialité comporte elle aussi ses lacunes majeures, et cela, même si on fait abstraction des artefacts historiques du Moyen Âge. En effet, comment catégoriser une œuvre comme *I Never Liked You* de Chester Brown (Brown, 2007), qui, au fil de son récit autobiographique, utilise une mise en page aléatoire, en plaçant parfois plusieurs images sur une même page et parfois seulement une image par page. S'agit-il d'une bande dessinée qui se transforme parfois en cycle de dessins ou vice versa? Pour chaque tentative de définition des traits caractéristiques et distinctifs de la bande dessinée, on trouve un contre-exemple, une œuvre atypique qui vient invalider cette même définition.

### *d) Les traits morphologiques : Leur fonction dans le récit*

Je n'ai nullement ici la prétention, ni même l'ambition, d'établir une définition scientifique du médium. Toutefois, je crois qu'il s'avère essentiel de relever, de manière systématique et empirique, les traits morphologiques censés caractériser le médium. Bien qu'il soit difficile de cerner avec exactitude les caractéristiques qui définissent la bande dessinée en tant que médium singulier, certains traits morphologiques reviennent constamment, malgré qu'ils ne soient pas exclusifs à ce médium. Je vais donc tenter de voir les fonctions que jouent les différentes composantes du langage de la bande dessinée dans la narration, en passant en revue chacune des caractéristiques.

1. Case, cadre ou vignette : La case consiste en un contour de trait qui délimite une image dans un espace restreint et défini. Selon Peeters et Groensteen, elle consiste en l'unité

minimale de base du langage de la bande dessinée. Toutefois, comme nous l'avons vu, elle n'est pas essentielle, ni indispensable à la narration en bande dessinée. La case peut cependant avoir un impact considérable sur la structure du récit lorsque qu'elle est utilisée. Par exemple, sa taille et son emplacement dans la page et la planche sont significatifs de l'importance que l'auteur accorde à certaines images, à certains événements comparativement à d'autres. Dans son essai *Système de la bande dessinée* (Groensteen, 2000, p.49), Groensteen dresse les six grandes fonctions que joue la case :

- 1) Une fonction de clôture, où la case enferme un fragment d'espace-temps de la trame narrative.
- 2) Une fonction séparatrice servant à la séparation des énoncés, la séparation joue le même rôle que la ponctuation dans une phrase.
- 3) Une fonction rythmique, lorsque la succession des cases impose un rythme saccadé, discontinu, au texte de bande dessinée, chaque nouvelle case précipite le récit vers l'avant.
- 4) Une fonction structurante qui détermine la forme de la case. Bien qu'il existe la possibilité de donner aux cases des formes diverses et variées afin de provoquer un effet de style, la forme rectangulaire s'impose de façon majoritaire. Cette forme permet et facilite l'agencement de la mise en page. Puisqu'une grande variété de configurations des cases existe, le choix d'une mise en page régulière par l'utilisation de cases rectangulaires se veut donc un choix narratif chargé de sens.
- 5) Une fonction expressive où la forme, la dimension et la disposition des cases sont déterminées directement en fonction du contenu narratif. Par exemple, un auteur souhaitant souligner l'attitude rigide quasi militaire de l'un de ses protagonistes pourrait utiliser un contour de case fait de gros traits noirs épais, tandis que la mise en scène d'un personnage comme le grand Duduche de Cabu (Cabu, 1967, p. 6), un antimilitariste notoire, exigerait un contour de case plus délicat, composé de fines lignes

ou encore un contour de case échevelé composé à main levée, soulignant le caractère spontané, voire anarchique du personnage. 6) Une fonction lecturale où le cadre ou la case se veut un élément significatif, un énoncé se donnant à lire et à interpréter. La case constitue un élément de base de la lecture sur lequel le lecteur s'attarde, elle comporte des éléments indispensables à la compréhension du récit. Toutefois, la case n'est pas un tableau, elle doit être comprise en fonction des autres cases la précédant ainsi que celles qui la suivent (Groensteen, 2006, p. 49).

2. Le phylactère se veut un espace délimité par un trait contenant les dialogues et les paroles émises par les acteurs en images. Il s'agit d'un moyen utile et pratique d'attribuer des propos à des personnages précis sans ambiguïté. Par sa forme, son tracé et sa dimension, le phylactère peut lui-même être porteur de sens. Toutefois, on pourrait facilement remplacer les textes contenus dans les phylactères et les disposer autrement sans pour autant affecter la structure du récit (Groensteen, 2007, p.207).

3. Le découpage a, quant à lui, pour fonction la distribution du scénario sous forme de suite d'images formant une séquence narrative. Le découpage constitue une première représentation du récit sous forme graphique, il détermine généralement le contenu de chaque image. Il s'agit de la mise en séquence et du découpage de l'action. Cette opération primaire joue un rôle fondamental dans la construction du rythme du récit. L'opération de découpage comporte deux aspects principaux, premièrement la sélection des moments d'une action à mettre en images, ensuite il s'agit de déterminer les cadrages, les angles sous lesquels les moments sélectionnés seront visibles (Morgan, 2003, p. 384).

4. L'organisation de la planche ou la mise en page déterminent l'emplacement, la forme, la taille et la superficie des cases et des images. Cette opération finale du processus de



création en bande dessinée consiste en l'agencement et en la répartition des cases sur la double page ou plus précisément sur la planche. Il existe quatre différentes possibilités d'organisation de la planche et chacune d'entre elles influence directement le récit, et cela sur plusieurs niveaux. De plus, l'organisation de la planche privilégiée par l'auteur est en elle-même significative. Elle affecte de façon évidente le rythme du récit, elle joue également un rôle déterminant dans la sélection des faits et événements qui seront présentés (Peeters, 1998, p. 51).

### *e) Les différentes manifestations de la bande dessinée*

La bande dessinée est un mode d'expression connu dans tous les pays et chacun possède une production locale à une échelle variée. À l'époque du régime communiste en URSS la bande dessinée se voyait interdite, car soupçonnée de corrompre la jeunesse (Baron-Carvais, 1991, p.46). Pourtant, en Chine communiste, la bande dessinée possède un statut privilégié comme instrument de propagande et d'éducation. Elle est désignée sous le nom de «*lianhuanhua*», qui signifie littéralement images enchaînées (Mouchart, 2004, p.5). Les différentes appellations données au médium semblent varier selon la tradition culturelle propre à chaque pays. Par exemple, au Japon, le mot «*manga*» désigne une profusion d'images et l'insistance est mise sur le dessin, tandis que dans les pays latins comme l'Argentine et l'Espagne, la bande dessinée est désignée sous le vocable d'«*historietas*» qui semble vouloir souligner davantage l'aspect narratif. L'Allemagne partage avec les pays anglo-saxons l'appellation «*Comics*», héritée en partie du mot «*Funnies*» utilisé au début du siècle, qui met l'emphase sur le côté divertissement du médium (Mouchart, 2004, p.5). Dans l'ensemble des pays francophones, on a longtemps

parlé d'illustrés, l'expression *bande dessinée* constitue une invention relativement récente qui met l'accent sur l'aspect séquentiel du médium (Peeters, p.11, 1993). Lorsque l'on consulte une quantité d'ouvrages traitant des littératures dessinées, on remarque aisément l'absence de consensus quant à l'utilisation d'une terminologie uniforme. Certains auteurs vont privilégier le terme «*Comics*», d'autres vont opter pour bande dessinée, tandis que certains vont utiliser le vocable de roman graphique, de figuration narrative ou de récit graphique. Ces termes ont-ils tous la même signification ou au contraire est-ce que chacun d'eux est porteur d'une signification propre ? Dans cette partie, je vais tenter de clarifier, de préciser et de distinguer les différentes appellations généralement utilisées pour parler du médium.

La terminologie utilisée varie principalement selon le format sous lequel est publié le récit. Les différentes variantes existantes dans le domaine du format de publication relèvent de traits culturels propres à certaines aires géographiques. Dans les pays francophones, le vocable *bande dessinée* se voit majoritairement privilégié, certains vont même jusqu'à utiliser le diminutif de Bd, ce qui irrite les théoriciens du médium qui cherchent à donner une forme de légitimité et de crédibilité à leur objet d'étude, car selon eux ce diminutif se veut réducteur, voire infantilisant (Groensteen, 2006, p.21). Le vocable *bande dessinée* se trouve en règle générale utilisé en ce qui concerne le format album proposé par les maisons d'éditions franco-belges (Casterman, Dargaud, Dupuis). Produit plutôt luxueux et dispendieux, il se caractérise par sa grande dimension, sa couverture rigide, son utilisation de la couleur et par sa pagination réduite (règle générale entre 48 et 52 pages). Dans les pays anglo-saxons le terme «*Comics*» domine largement.

Ici encore, certains théoriciens refusent cette appellation car elle met davantage l'insistance sur l'aspect humoristique de certains récits, et évidemment le comique se veut un genre que peut supporter le médium, mais il ne le définit nullement. Le terme «*Comics*» se trouve associé au format fascicule proposé par les éditeurs américains et britanniques (*Marvel, DC Comics, Dark Horse*). L'expression *roman graphique* ou «*Graphic Novels*» se veut la dernière expression en vogue, tant dans le monde anglo-saxon que dans l'univers francophone. Le roman graphique est publié sous différentes formes. Ses dimensions, son choix de couverture rigide ou souple peuvent varier selon les volontés de l'auteur ou de l'éditeur. Il s'agit toutefois d'œuvres plus denses et plus volumineuses que ce que l'on trouve dans la bande dessinée ou dans les «*Comics*» traditionnels. Toutefois, il faut noter qu'une série parue en format bande dessinée peut faire l'objet d'un traitement afin de le reformater pour lui donner l'aspect du roman graphique. C'est le cas par exemple avec Van Hamme et *Les maîtres de l'orge* (Van Hamme, Valles, *Les maîtres de l'orge*, 2003). La même règle s'applique aussi en ce qui concerne le *Comics*, certaines séries parues en format fascicule sont par la suite réunies sous la forme d'une intégrale qui prend ainsi le non de roman graphique comme c'est le cas avec *The Watchmen* et *The Dark Knight Returns* (Moore, Gibbons, *The Watchmen*, 2005) (Miller, *The Dark Knight Returns*, 1997). Dans ces circonstances, il devient ardu de sélectionner avec précision la terminologie la plus adéquate. Par exemple, en ce qui concerne mon étude de cas sur Louis Riel, l'un des volumes à l'étude est paru tout d'abord en langue anglaise sous la forme de fascicules et par la suite une version intégrale en format roman graphique est parue. Alors voilà, il semble passablement ardu de se retrouver et de choisir l'appellation la plus juste et la plus claire. Pour cette raison,

## La bande dessinée

---

j'ai donc choisi d'utiliser le terme de *bande dessinée*, dans un sens très large, tout au long de cette étude.

### **3- Histoire et bande dessinée**

#### **3.1) La bande dessinée comme source historique**

##### *a) Un objet culturel et une source historique*

La production universitaire sur la bande dessinée est quantitativement plutôt faible comparativement à celle consacrée au cinéma. Néanmoins, même si l'on ne trouve pas de disciplines universitaires se penchant exclusivement sur la bande dessinée en tant que médium, celle-ci n'en est pas pour autant absente. En effet, la bande dessinée fait l'objet d'études dans presque toutes les disciplines en sciences humaines (Lander, 2005, p. 113). Non seulement contient-elle une grande variété de genres de récits, mais elle témoigne également de plusieurs facettes d'une société donnée, à une époque donnée. Elle est certainement une source inépuisable d'informations sur l'univers historique des représentations socioculturelles. Un exemple classique est l'album d'Hergé, *Tintin au Congo*. Publié pour une première fois entre 1930 et 1931 sous forme de récit à suivre dans le journal le *Petit Vingtième*, la version couleur fut publiée en 1946 avec plusieurs modifications apportées par l'auteur afin de réduire le ton paternaliste et colonialiste qui transpirait de la version initiale (Skillings, 2001, p. 116). Cette œuvre d'Hergé se veut un témoignage sur la mentalité de son époque, sur le colonialisme, le paternalisme et l'ethnocentrisme de la civilisation occidentale et sur son rapport à l'autre et à la différence. Georges Rémi (Hergé), d'origine Belge, illustre dans cet album de Tintin le rapport entre la mère patrie et sa colonie principale qu'est le Congo. C'est tout l'imaginaire du colonialisme blanc qui est évoqué, sans aucune ambiguïté. Quant à la représentation picturale, Hergé donne aux Africains des traits caricaturaux et grossiers, tout comme au niveau de la représentation de la parole. Ces derniers s'expriment d'une

manière enfantine, dans un français sommaire et abâtardi, tandis que les animaux de la savane africaine, et bien sûr Milou, s'expriment dans un français impeccable. Les Congolais sont aussi représentés comme de grands enfants naïfs au comportement puéril; ils sont paresseux, peureux, facilement impressionnables, tandis que Tintin (malgré son aspect juvénile) représente l'image paternelle, la force, le courage et le savoir. Son rapport aux habitants locaux se veut avant tout condescendant à leur endroit. À plusieurs occasions, Tintin se fait le médiateur pour régler les problématiques enfantines des Noirs, il se fait l'arbitre de leurs conflits puérils, il est aussi celui qui amène le progrès de la pensée scientifique pour démystifier les perceptions et les croyances obscures de l'Afrique. Ainsi, Hergé justifie le colonialisme comme étant un vecteur d'avancement et de libération pour les peuples prisonniers de l'obscurantisme. La visite de Tintin au Congo se veut légitime et libératrice pour ce peuple (Skilling, 2001, p. 117). Cette conception du colonialisme fut longtemps partagée tant par la gauche que la droite politique. *Tintin au Congo* se veut une source historique sur la mentalité européenne concernant le colonialisme, où l'on retrouve les stéréotypes et les idées reçues de l'Europe sur l'Afrique et les sociétés traditionnelles.

Si le contenu d'une œuvre comme *Tintin au Congo* se veut révélateur sur les mentalités d'une époque, le traitement et la réception accordés au contenu constitue aussi une source d'information sur une époque donnée. Si à l'époque de sa première publication en 1931 l'ouvrage n'avait soulevé aucune controverse, telle ne fut pas le cas dans les années suivantes. Dès 1946, pour la parution en couleur de l'album, Hergé y apporte déjà quelques modifications assez importantes afin de diminuer le ton trop paternaliste et

colonialiste (Skillings, 2001, p. 116). Suite à la Seconde Guerre mondiale, le colonialisme disparaît du paysage occidental, les horreurs du fascisme et du racisme érigés en doctrine et en système mènent à une réévaluation du rapport à l'autre et à la différence. C'est d'ailleurs suite aux excès et aux débordements de la haine raciale et de la peur de l'autre dans sa différence que paraît l'important ouvrage de Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, publié en 1948 et commandé par l'ONU. Cet ouvrage donne en partie naissance au développement du relativisme culturel et à un questionnement incessant sur le traitement à accorder à la différence culturelle (Ouellet, 1994, p. 153). Le parcours de *Tintin au Congo* ne s'arrête toutefois pas là. Malgré les retouches et les modifications apportées par l'auteur, la bande dessinée continue de déranger les biens-pensants et les partisans de la rectitude. Dans les années 1990, on assiste à un fort mouvement en faveur d'une rectitude politique. Ce mouvement donne place à certains débordements dans la volonté d'effacer les erreurs du passé de la mémoire de l'humanité. Ainsi on tente de réécrire le passé en s'attaquant aux œuvres évaluées comme comportant des fautes graves concernant le traitement accordé aux minorités. L'album d'Hergé est tout désigné pour subir les foudres de cette nouvelle forme de censure insidieuse instituée au nom de la protection de la différence. Des librairies et des bibliothèques ont cédé aux pressions de certains groupes en retirant *Tintin au Congo* de leur collection ou en le classifiant dorénavant avec les documentaires ou avec les bandes dessinées destinées à un public adulte (*Tintin au Congo*, Wikipédia, [en ligne]). Ironiquement, le paternalisme que l'on juge condamnable dans l'album de *Tintin au Congo* refait surface chez les partisans de la rectitude politique, qui, en dénonçant une situation qu'ils jugent moralement inacceptable cherchent à protéger les individus contre ce qu'ils considèrent comme malsain et

dangereux. Aussi ils adoptent à leur tour une attitude protectrice et paternaliste en s'imposant comme les défenseurs de ce qui est bon et de ce qui est nocif pour les individus et en tentant de définir et d'imposer l'image de l'autre. Pourtant, plusieurs Congolais croient que l'album est amusant dans sa naïveté et qu'il illustre à merveille la conception puérile de la mentalité occidentale de l'époque coloniale (*Tintin au Congo*, Wikipédia, [en ligne]). Ainsi, la bande dessinée peut constituer une source d'informations primaires pour les chercheurs tout comme le traitement dont est victime le médium peut s'avérer révélateur et servir à dresser une image de la mentalité dominante d'une époque et d'une société.

### *b) Source d'informations visuelles sur la réalité actuelle*

Si la bande dessinée peut s'avérer utile pour construire l'histoire des mentalités, elle est aussi une source d'informations singulière sur l'histoire du temps présent, comme en témoigne l'œuvre du Québécois Guy Delisle. Son travail en tant qu'illustrateur, graphiste et spécialiste du dessin d'animation l'amène à parcourir le monde afin de divulguer son savoir dans l'objectif de former des spécialistes dans le domaine. Ses différents contrats l'on généralement mené vers l'Asie du Sud Est, dans des pays parfois fermés au monde Occidental, que l'on pense à la Chine, la Birmanie ou la Corée du Nord (Books hors-série no.2, avril-mai 2010, p. 51). Une fois sur place il se sert de son art en tant que bédéiste pour croquer sur le vif des situations, des moments et des images. Par exemple, lors de son séjour à Pyongyang, capitale de la Corée du Nord, il a su tirer de ses observations un récit de voyage passionnant et unique. Comme ce pays se trouve soumis à un régime de censure et de contrôle strict et rigoureux, généralement réfractaire à la venue de



journalistes en provenance de l'Occident, les informations qui nous sont disponibles se font rares et éparées. Toutefois, si l'on considère bien souvent les journalistes de la presse écrite et les caméras et appareils photographiques comme des menaces potentielles pour la sécurité intérieure, on n'envisage pas le potentiel subversif d'un carnet de croquis. Dans ces circonstances, le témoignage de Guy Delisle sur le déroulement de la vie quotidienne, sur le rapport de l'étranger face aux autorités et sur ses relations avec la population locale constitue un document comportant des informations uniques. Les individus ne ressentent pas la crainte de s'exprimer devant quelqu'un muni d'un crayon et d'un carnet de croquis. Le récit de Delisle, qui se veut un récit de voyage cumulant ses impressions personnelles, donne aussi la parole à la population locale, plus précisément aux individus qu'il a côtoyés lors de son travail de formateur. Ainsi, cette bande dessinée contient des témoignages uniques émis par des résidents locaux qui osent porter un regard critique sur leur société. Guy Delisle n'est pas le seul à effectuer ce genre de reportage en images dessinées ; la militante pour les droits des animaux, Sue Coe, utilise aussi son art afin de rapporter des images sur le traitement accordé aux animaux dans les laboratoires et les abattoirs. Encore une fois il s'agit de lieux généralement fermés et hostiles aux médias conventionnels (Versaci, 2007, p. 117). La bande dessinée peut s'avérer une alternative aux médias traditionnels pour relater certains événements. Le fait qu'elle soit dévalorisée et considérée comme un médium juvénile incapable de d'aborder et de traiter des sujets sérieux lui donne, dans certaines circonstances, l'avantage de passer inaperçue.

### **3.2) L'Histoire en bande dessinée**

#### *a) Les types de narrations historiques en bande dessinée*

Les auteurs de bandes dessinées ont produit de nombreux récits qui, d'une manière ou d'une autre, font référence directement ou indirectement à l'histoire. Comme le médium fut et est encore largement associé au domaine de la littérature pour enfants, les récits en bandes dessinées traitant de l'histoire adoptent bien souvent un ton didactique, voire hagiographique. On ne compte plus les récits relatant l'histoire nationale ou sur la vie des grands personnages ayant prétendument marqué l'histoire. En règle générale, ces récits réducteurs et simplistes ont avant tout pour fonction de jouer un rôle éducatif en inculquant des valeurs civiques aux jeunes enfants. Ces genres de récits sont très nombreux, on les retrouve dans presque tous les pays utilisant le médium à des fins éducatives. Par exemple, au Québec, les éditions Fides ont longtemps publié des récits destinés aux enfants sur les grands personnages religieux ayant marqué l'histoire du Québec (Falardeau, 1994, p. 40). Cependant, il existe toute une variété de différents récits historiques en bande dessinée qui ne donnent pas dans le ton complaisant de l'hagiographie. Je vais ici énumérer les différentes catégories de récits historiques en bande dessinée en m'inspirant de l'étude de Manon Leroux dans son article *Histoire et bande dessinée* paru dans le *Bulletin d'histoire politique*, auxquelles j'ai cependant apporté quelques modifications afin d'y inclure toutes les différentes possibilités de récits historiques en bande dessinée (Leroux, 2005, p. 239).

### *b) L'aventure historique*

En premier lieu, on retrouve la bande dessinée d'aventures historiques : l'action est fictive, les protagonistes sont fictifs, mais peuvent toutefois entrer en relation avec des personnages ayant réellement pris part au déroulement de l'histoire (Astérix côtoie Jules César, Lucky Luke entre en relation avec des individus ayant marqué l'histoire de la conquête de l'Ouest américain, Corto Maltese croise sur son chemin Jack London, Hermann Hesse, André Malraux, Mao et bien d'autres), et le récit se déploie dans un cadre temporel historique réaliste. Ce sont des récits se déployant parfois sur un ton humoristique (*Astérix* de Goscinny et Uderzo ou *Lucky Luke* de Morris et Goscinny), ou encore des récits d'aventures ayant comme personnage central un héros hors du commun (Hugo Pratt et son célèbre pirate anarchiste et relativiste *Corto Maltese* ou encore les Westerns de Charlier et Giraud *Blueberry* et plus récemment Scott Chantler et son *North West Passage*). Évidemment bon nombre de ces récits n'ont absolument rien en commun si ce n'est le recours à l'univers historique. Cependant, même si ces récits se veulent avant tout des fictions, les créateurs ont tout de même, règle générale, effectué une recherche historique afin de camper l'action dans un environnement le plus réaliste possible.

### *c) La fiction historique*

Contrairement à la catégorie précédente, la fiction historique se veut davantage réaliste en matière de représentation des personnages. Ici point de héros possédant des pouvoirs ou des aptitudes démesurées, le souci de vraisemblance importe davantage. Les personnages sont réalistes, bien que fictifs (toutefois ils peuvent interagir avec des personnages

historiques réels) et il est facile de croire qu'ils ont réellement joué un rôle ou participé véritablement d'une quelconque façon au déroulement de l'histoire dans laquelle les créateurs les font évoluer. On peut entre autres citer le troublant ouvrage pamphlétaire et antimilitariste de Jacques Tardi sur l'horreur de la guerre des tranchées, *C'était la guerre des tranchées 1914-1918*, publié en 1993. Plus récemment l'auteur Américain Jason Lutes a fait paraître le deuxième tome de sa série *Berlin*, sur l'Allemagne de l'entre-deux-guerres ; l'action se déroule entre 1928-1933, soit en pleine période de déclin pour la République de Weimar et à l'aube de la montée du nazisme. Il existe une vaste quantité de narrations construites sous forme de fiction historique, évidemment la qualité de la production est plutôt inégale, on y trouve des récits parfois bien mal documentés, truffés d'anachronismes, mais plusieurs autres démontrent un souci du détail et un intérêt documentaire.

### *d) La reconstitution historique*

Dans ce type de récit, la temporalité, l'action et les personnages ont réellement existé. Les auteurs n'inventent absolument rien et ils tentent de recréer la réalité historique objective. Ils ont généralement effectué une recherche historique, consulté des sources secondaires abondantes et parfois des sources primaires, tels que des documents d'archives, comme des photographies, des discours et autres types de documents reliés à leur sujet. Dans le domaine de la biographie historique, la bande dessinée propose plusieurs ouvrages de grande qualité. L'ouvrage de Chester Brown, *Louis Riel : A Comic-Strip Biography*, se démarque particulièrement du lot de par ses qualités narratives et esthétiques, mais aussi par le sérieux de sa démarche et de sa recherche. Je me dois aussi

de mentionner l'œuvre de Ho Che Anderson sur Martin Luther King et la biographie de Che Guevara par Breccia et Oesterheld. Ces œuvres se démarquent de la multitude de biographies historiques construites sur un ton hagiographique.

### *e) Le témoignage historique*

Cette catégorie ressemble passablement à la précédente, elle s'en distingue toutefois par le fait que les narrations ne concernent pas des grands personnages historiques, il s'agit plutôt de témoignages de particuliers sur un événement historique singulier. Ces témoignages historiques se veulent aussi parfois des autobiographies comme l'œuvre de Marjane Satrapi, *Persepolis*, publiée au début des années 2000. D'origine Iranienne, Satrapi relate la période de la révolution iranienne de 1979 à travers les yeux d'une jeune fille âgée d'une dizaine d'années, c'est-à-dire elle-même. Dans cette catégorie s'insère aussi l'œuvre phare du monde de la bande dessinée, l'incontournable *Maus* d'Art Spiegelmann. L'auteur relate la vie de son père et son expérience comme prisonnier au camp d'extermination d'Auschwitz. Auréolé du prestigieux prix Pulitzer en 1992, à la fois biographie et témoignage historique, *Maus* se veut un ouvrage majeur de la littérature sur l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale au même titre que *Si c'est un homme* de Primo Lévi. Plus récemment, le journaliste Joe Sacco propose ses reportages journalistiques sur l'ex-Yougoslavie ou sur la Palestine sous forme de bande dessinée. Nous reviendrons plus loin sur cet auteur singulier qui remet en question la profession journalistique.

### *f) Le documentaire historique*

Les ouvrages historiques en bandes dessinées se penchant sur une période particulière de l'histoire et tentant d'en faire la synthèse sont extrêmement rares. Comme mentionné préalablement, il existe une quantité d'ouvrages historiques en bandes dessinées sur l'histoire nationale, mais ces derniers sont peu documentés, remplis de clichés et souvent de piètre qualité. Quelques-uns d'entre eux se distinguent du lot comme la série de Larry Gonick, *The Cartoon History of the Universe*. En contre partie, si un auteur comme Howard Zinn a réussi avec son ouvrage *A Popular History of the USA* à rendre son texte vivant et coulant, l'adaptation en bande dessinée demeure fade et sans saveur. La fluidité du texte disparaît, le récit prend la forme de différentes vignettes statiques et sans lien entre elles. La quasi-totalité des œuvres de cette catégorie souffre de cette déficience majeure. Est-il possible que la bande dessinée ne puisse se passer d'un personnage central et que le documentaire historique lui soit rébarbatif ?

### *g) La bande dessinée didactique*

Ce genre est généralement destiné à un jeune public. Il prend pour personnages principaux des hommes qui ont prétendument marqué l'histoire de façon indélébile, bien souvent des héros nationaux, insérés dans un récit au discours édifiant, hagiographique. On peut parfois retrouver une réelle volonté de recréer avec exactitude la réalité historique de l'époque, tant dans le domaine des décors, des costumes et de l'environnement dans lequel gravite le personnage central, mais l'absence de point de vue critique et la glorification du héros enlève toute crédibilité à ce type de récit. Au Québec, les éditions Fides ont produit de nombreux récits biographiques de genre hagiographique

à des fins didactiques sur les personnages religieux ayant marqués l'histoire québécoise (Falardeau, 1994, p. 40).

La production de bandes dessinées portant sur Louis Riel est diversifiée, on retrouve des récits appartenant à la catégorie de la bande dessinée d'aventure historique (*L'Exovedat* de Christian Quesnel) ou encore dans la catégorie de la fiction historique (*Le crépuscule des bois brûlés* de Christian Quesnel), d'autres peuvent être inclus dans la reconstitution historique (*Louis Riel : A Comic-Strip Biography* de Chester Brown) et finalement, certaines biographies, de par leur ton et leur traitement, s'apparentent davantage à la dernière catégorie de la bande dessinée éducative (*Louis Riel* de Robert Freynet). Nous avons donc des récits diversifiés ne visant pas le même public et ayant des objectifs bien différents.

### **3.3) La mise en forme du discours en bande dessinée**

#### *a) Les caractéristiques distinctives de la bande dessinée au service de la narration*

Comme nous l'avons vu précédemment, la bande dessinée est un mode d'expression singulier possédant un langage qui lui est propre et distinctif. La mise en forme du récit ou du discours en bande dessinée passe nécessairement par la segmentation. Il s'agit de retenir les étapes les plus significatives d'un moment, d'une action et de les découper pour créer un effet d'enchaînement en utilisant un compartimentage en séquences d'images fixes (Peeters, 1998, p. 26). La totalité des traits morphologiques que nous avons vu précédemment (case, phylactère, découpage et organisation de la planche) constituent un ensemble de mécanismes producteurs de sens. Dans cette partie, je vais

m'intéresser à ces mécanismes producteurs de sens et tenter de voir et comprendre la façon dont ils sont utilisés dans le cadre d'une narration historique de genre biographique, et comment ils influencent directement la mise en forme du récit. Je vais principalement insister sur l'étape fondamentale que constitue l'organisation de la planche, puisque cette dernière s'occupe de la gestion des divers éléments du langage de la bande dessinée. En effet, c'est lors de cette étape décisive que l'auteur articule et organise les différentes composantes du langage de la bande dessinée afin de former un tout cohérent.

### *b) Les différents types d'organisation de la planche*

La mise en page ou l'organisation de la planche est un processus au service d'un projet, elle se veut donc subordonnée à une visée narrative, discursive et artistique. Elle n'est pas aléatoire, au contraire, elle résulte d'un choix réfléchi et orienté de la part de l'auteur. Ce processus est l'un des plus importants dans la construction d'un récit en bande dessinée, car il implique des décisions qui vont orienter la narration dans une certaine direction. Benoît Peeters est le premier théoricien du médium à s'être attardé à l'importance de cette opération cruciale en bande dessinée. Il en est arrivé à la conclusion qu'il existait quatre formes possibles d'occupation de la planche : l'organisation conventionnelle ou régulière, l'organisation décorative, l'organisation rhétorique, et finalement l'organisation productrice. Chacune d'entre elles ouvre la porte sur différentes possibilités narratives et elles entretiennent toutes une relation particulière avec le récit. Il s'agit de chercher à comprendre quels sont les principes et les objectifs visés par l'auteur dans son choix. Peeters note aussi que les quatre modes d'occupation de la planche vont affecter directement l'importance accordée aux deux composantes élémentaires de la bande



dessinée, c'est-à-dire le récit (la logique d'enchaînement des faits et des actes des protagonistes mis en scène) et le tableau (la logique de l'esthétisme pictural).

### *1- L'organisation conventionnelle*

La première catégorie d'organisation de la planche peut être qualifiée de conventionnelle ou de régulière. Peeters en donne la définition suivante :

La planche se trouve divisée en trois ou quatre bandes de même hauteur, elles-mêmes divisées en images de même taille. S'il peut paraître monotone, le quadrillage qui en découle permet que la bande soit reprise sans difficulté dans les formes les plus diverses, en strips horizontaux dans les quotidiens, en colonnes verticales dans certains journaux ou aujourd'hui en format de poche (Peeters, 1993, p. 23).

Ce mode d'agencement des éléments trouve son origine dans les *Strips* et les *Comics* en provenance des États-Unis. La disposition conventionnelle des éléments favorise des conditions de lecture régulière (de gauche à droite, de haut en bas), semblable à une page d'écriture. Une seule et simple modification dans ce mode d'agencement prend une ampleur considérable puisqu'elle déstabilise le regard du lecteur habitué à une distribution régulière des cases sur la planche (Groensteen, 1990, p. 29). L'organisation régulière de la mise en page entretient avec le récit une relation de neutralité, c'est-à-dire que cette dernière influence le rythme de lecture et qu'elle est elle-même productrice de sens. On assiste à une domination du récit, les éléments mis en scène et sélectionnés par le dessinateur servent uniquement la narration et n'ont pas d'autres prétentions. Ce mode de distribution favorise avant tout le récit au détriment de l'esthétisme pictural, la linéarité domine l'aspect tabulaire. Ce qui importe avant tout pour le créateur qui favorise cette forme de disposition des cases, c'est davantage la lisibilité que l'aspect artistique. Ce type de mise en page n'est toutefois pas la norme en bande dessinée, bien qu'elle

puisse être utilisée pour différents genres de narration. On peut citer quelques auteurs qui utilisent fréquemment l'organisation conventionnelle de la planche, on pense entre autres à tous ceux qui s'expriment en utilisant le strip, comme Charles Schulz (*Peanuts*), Bill Watterson (*Calvin and Hobbes*), Frank King (*Walt and Skeezix*), Quino (*Mafalda*), ou ceux préconisant le récit de type humoristique se déroulant sur une seule page, Franquin (*Gaston Lagaffe*), Greg (*Achille Talon*) et Bretécher (*Les frustrés*). Bien que préconisé dans le cadre de récits courts et brefs, ce type de distribution des cases n'est toutefois pas réservé exclusivement à ce genre de récit, il se prête aussi parfaitement à des récits d'envergure se déroulant sur plusieurs pages, on pense par exemple aux récits de Hugo Pratt (*Corto Maltese*), au célèbre ouvrage de Moore et Gibbons (*Watchmen*), ou aux récits autobiographiques de Jeffrey Brown (*Clumsy, Unlilely, Little Things et Mishappen Body*). La mise en application d'une organisation conventionnelle de la planche dans le cadre d'une biographie historique influence le récit du point de vue de la temporalité. La répartition uniformisée des cases impose un rythme régulier, métronomique, comme le tempo régulier d'un cœur qui bat, comme le temps d'une vie qui s'écoule au fil des saisons. Ce type de répartition donne aussi l'impression que c'est la somme des actions, des moments d'une vie qui déterminent l'individu et non pas uniquement certains instants privilégiés. Bien que ce soit lui qui agence les faits, l'auteur ne semblent pas vouloir les hiérarchiser et sélectionner des événements déterminants, voire symboliques. Le lecteur a l'impression que chacune des actions représentées dans les cases possède le même niveau d'importance pour le développement du récit, aucun moment en particulier n'est magnifié, et ainsi accentué.

### *2- L'organisation décorative*

L'antithèse de la conception conventionnelle de la planche s'exprime dans l'organisation décorative. Selon Peeters, ce mode de distribution met davantage l'emphase sur l'aspect spectaculaire et artistique du dessin, certains éléments du dessin ont un aspect purement décoratif et ne servent en aucun cas la narration (Peeters, 1998, p. 58). Il suffit pour illustrer cette conception de la page d'ouvrir l'une des œuvres de science fiction de Philippe Druillet ou encore le classique de l'âge d'or de la bande dessinée américaine *Tarzan* illustré par Burne Hogarth. Ce dernier s'amuse à créer des motifs décoratifs sur la planche par l'entremise des différents éléments du décor qui s'offrent à lui. Par exemple, les arbres et les lianes que Tarzan affectionne particulièrement comme moyen de locomotion courent dans tous les sens de la page afin de former des mouvements circulaires donnant à l'ensemble de la page un aspect artistique, mais n'ayant d'autre utilité que d'agrémenter la page d'éléments décoratifs. Ces éléments ne jouent aucun rôle dans le déroulement du récit et n'affectent en rien sa logique. Si le premier modèle favorisait l'écriture, donc l'aspect linéaire du récit, l'organisation décorative envisage la planche dans sa dimension purement esthétique, l'aspect tabulaire semble la préoccupation majeure des auteurs utilisant ce mode de distribution des cases. Ainsi, comme Peeters le mentionne, dans ces circonstances la planche entretient avec le récit une relation d'émancipation, c'est-à-dire que cette dernière semble se détacher du récit (Peeters, 1998, p. 59). Bien que cette méthode de répartition des cases puisse être utilisée pour différents types de narration, elle est généralement réservée aux récits de science fiction ou aux expérimentations artistiques, et ne semble pas propice aux récits biographiques.

### 3- L'organisation rhétorique

Le troisième mode d'organisation de la planche est qualifié par Peeters de rhétorique. Il s'agit du mode d'agencement dont l'utilisation est la plus commune. Dans ce système, cases et planches ne sont nullement considérées comme des éléments possédant leur propre autonomie, elles sont irrémédiablement soumises au service de la narration. La dimension des cases, leur emplacement et disposition sur la planche n'ont que pour fonction d'alimenter le déroulement de l'action et le rythme du récit (Peeters, 1998, p. 62). Par exemple, si un personnage se trouve en position debout, la case s'adaptera à son positionnement et prendra la forme de la verticalité et si on le retrouve dans une position horizontale, la case adoptera la dimension de l'horizontalité. Les cases peuvent aussi s'adapter au rythme du récit. Peeters cite entre autres Sokal, l'auteur de *Canardo*, une série policière noire et glauque, qui fait varier la dimension et la forme des vignettes selon l'intensité dramatique du moment. Par exemple, lors de moments de forte intensité ou de confrontation psychologique entre deux personnages, les cases vont s'étaler sur la position horizontale, afin de souligner davantage la longueur du moment et son intensité dramatique, alors qu'à l'opposé, les cases verticales serviront plutôt un récit parsemé de dialogues et de réparties rapides et nerveux entre les protagonistes (Peeters, 1998, p. 63). Ainsi, avec un mode de distribution rhétorique, la forme de la case et l'organisation générale de l'espace de la planche sont soumises aux actions qui sont décrites dans le récit. L'organisation rhétorique est fort répandue en bande dessinée. Nous pensons ici, entre autres, à Hergé qui utilise exclusivement ce procédé dans tous ses albums de *Tintin*, tout comme Charlier et Giraud pour leur western *Blueberry*, ou encore Goscinny et Uderzo pour le plus célèbre des Gaulois après Vercingétorix. Selon Peeters, ce type

d'organisation de la planche établit avec le récit une relation de dépendance, les cases et les images sont effectivement soumises au projet narratif. Elles servent donc une visée narrative et ont pour fonction de soutenir la linéarité du récit au détriment de l'aspect tabulaire et esthétique de la planche. Contrairement à l'organisation conventionnelle qui favorise une lecture au rythme métronomique en découpant l'action de façon uniforme et régulière, donnant ainsi à chaque moment sélectionné la même importance dans le récit, l'agencement rhétorique lorsque utilisé dans le cadre d'une narration historique, d'une biographie ou d'une autobiographie va mettre l'emphase sur certains moments clés, considérés comme ayant davantage d'importance dans le déroulement de l'action. Comme mentionné préalablement, l'organisation rhétorique se veut la norme en bande dessinée. Certains considèrent qu'elle va de soi, qu'elle est quasiment naturelle, voire instinctive, mais le choix de sélectionner le positionnement des protagonistes et les moments considérés comme charnière dans le déroulement du récit sont des choix délibérés de la part des créateurs.

#### *4- L'organisation productrice*

Le dernier mode d'agencement de la planche répertorié par Benoît Peeters s'oppose au mode rhétorique. Il s'agit de l'organisation productrice. Si dans le mode rhétorique la planche et la disposition de la taille et de la forme des cases se plient aux exigences de la narration, ici on assiste à l'inverse. Dans ce type de système, le tableau a préséance sur le récit, c'est la planche et son organisation qui vont dicter le rythme de la narration. Cette méthode n'est que très rarement utilisée, car il est extrêmement difficile de soutenir un récit s'étalant sur plusieurs pages avec ce genre de mise en page. De plus, elle demande

aux lecteurs des efforts supplémentaires pour arriver à décortiquer le sens de lecture, ces derniers étant habitués à parcourir une page de gauche à droite et de haut en bas (en Occident du moins), et sont déstabilisés par une mise en page hors du commun. Les auteurs doivent souvent insérer des flèches servant à indiquer le sens de lecture. Je ne souhaite pas m'attarder davantage sur cette organisation particulière de la planche de bande dessinée, car cette dernière n'est jamais utilisée pour construire des récits historiques, biographiques ou autobiographiques. Bien qu'elle remette en question les limites du médium en jouant avec ses codes et ses conventions, l'organisation productrice demeure l'exception en bande dessinée, se prêtant presque exclusivement aux narrations de type onirique et poétique. Les deux meilleurs exemples de cette organisation singulière de la planche sont Fred (*Philémon*) et Winsor McCay (*Little Nemo in Slumberland*).

### *c) Les types d'enchaînement possibles entre les cases*

L'une des caractéristiques particulières à la bande dessinée, si on la compare au texte écrit, se trouve dans l'ellipse.

...the difference between reading comics and reading text...is the fact that comics are broken up into numerous independent panels that are disposed in a specific manner on the page. Indeed, the medium of comics demands that the narrative be fragmented; time, space, and meaning are always fractured in ways literary modernism could never approach. Independently, each panel's meaning is limited; however, through the deliberate and voluntary acts taken by the reader the actions, meanings, scenes, etc., represented in the panels are given significance through the act of closure (Lander, 2005, p. 115).

L'action de clôture ou l'ellipse possède deux aspects en bande dessinée. Premièrement, l'auteur ne représente pas tout dans une case, c'est au lecteur de compléter les éléments manquants. Cette action se veut davantage instinctive, elle n'exige pas de la part du

lecteur un effort constant d'attention. Par exemple, lorsque Chester Brown nous montre dans une case Julie Lagimodière, en plan moyen, les mains jointes, accoudée, avec en arrière plan un décor minimaliste où l'on aperçoit une grande fenêtre quadrillée et une série de bancs dont on ne voit qu'une partie (Brown, Louis Riel, no. 9, february, 2003, p. 25), il est facile pour le lecteur de compléter les informations manquantes. Même si on ne la voit pas agenouillée, sa posture laisse deviner sa position, ses mains jointes et les quelques éléments du décor nous laisse penser qu'elle se trouve dans une église. Cet aspect de l'action de clôture est quelque chose qui nous est familier car chaque jour nous accomplissons inconsciemment ce genre d'action. Les informations visuelles ne nous sont pas toujours données dans leur intégralité et nous devons constamment les compléter. Le deuxième aspect de l'acte de clôture demande davantage d'effort de la part de l'auteur et du lecteur. La fragmentation de l'action oblige l'auteur à laisser entre chaque séquence, entre chaque case, un vide, un espace blanc, qualifié d'espace inter iconique par les spécialistes du médium. L'auteur propose, dans sa narration, différents types de liens entre les cases et la tâche revient au lecteur de comprendre ces liaisons, ces enchaînements qui rattachent les cases et les actions entre elles. Dans sa passionnante étude, *Understanding Comics : The Invisible Art*, Scott McCloud identifie six catégories de raccords ou d'enchaînements entre les cases. Il a ainsi répertorié six catégories de raccords existants entre les cases.

1- Moment à moment : ce type d'enchaînement sert à découper un moment s'étalant dans le temps en une série de courtes séquences, et cela doit impliquer un personnage ou un objet précis qui est représenté tout au long de la séquence.

2- Action à action: cette catégorie est employée pour illustrer une action distincte impliquant un personnage. On peut parfois confondre les catégories 1 et 2, mais la différence réside dans l'étalement de l'action dans le temps.

3- Sujet à sujet: cette forme de fragmentation de l'action nécessite davantage d'attention de la part du lecteur, car malgré qu'elle étale dans le temps une idée, une action ou une scène continue et que la relation entre les cases est de type causale, ce ne sont pas les mêmes éléments qui sont montrés dans les cases qui se suivent.

4- Scène à scène : ici le lecteur doit faire preuve de déduction dans sa lecture des cases. Ce type de transition entre les cases transporte le lecteur dans le temps et dans l'espace. Ce procédé s'avère efficace pour un flash-back ou pour une projection dans l'avenir.

5-Aspect à aspect : ce genre d'enchaînement s'apparente à une caméra qui promène son regard sur différents aspects d'une scène ou d'un lieu.

6- Non-séquentielle : celle-ci ne propose pas de relation logique entre les cases. Elle est utilisée dans le cadre d'un récit à teneur plutôt disjonctée et expérimentale.

Un auteur ne se limite pas à l'utilisation d'un seul type d'enchaînement, il varie selon les besoins de son récit. D'après l'étude menée par McCloud sur plusieurs bandes dessinées comportant différentes formes de narration, on voit se dessiner une tendance généralisée dans l'utilisation des enchaînements. La catégorie la plus prisée est la deuxième, celle appelée action à action (65%), suivi de sujet à sujet (20 %) et finalement scène à scène (15%) (McCloud, 1994, p. 70). Toutefois, cette répartition en pourcentage ne tient compte uniquement que des productions provenant de l'Occident, car, phénomène particulièrement intéressant relevé par McCloud, les auteurs asiatiques ont tendance à utiliser davantage les types d'enchaînement de la catégorie cinq, aspect à aspect



(McCloud, 1993, p. 80). Dans le cadre de l'écriture d'une biographie historique, est-ce que certains types d'enchaînement sont privilégiés? Et quels sont les effets des différentes possibilités de raccords entre les cases sur la narration? Il sera intéressant de revenir sur ces questions lors de mon analyse des bandes dessinées sur Louis Riel.

### *d) Le rôle de l'image dans le procédé narratif*

Comme mentionné précédemment, l'image ne semble pas de taille à rivaliser avec les mots en Occident. Pourtant, le vieil adage ne dit-il pas qu'une image vaut mille mots? Cette expression immémoriale semble de circonstance pour aborder cette partie portant sur le rôle de l'image dans le procédé narratif en bande dessinée. Deux des reproches constamment adressés à la bande dessinée sont la redondance et la piètre qualité des illustrations qu'elle propose (Groensteen, 2006, p. 42). Je crois que ces reproches sont inappropriés et qu'ils confondent le rôle de l'image en bande dessinée avec l'image utilisée dans d'autres formes d'expression, comme la caricature ou même la peinture. Tout d'abord, en ce qui concerne la médiocrité des dessins, l'image en bd ne peut être prise isolément, elle fait partie d'un tout, d'une finalité, elle est en étroite relation avec les images qui la précèdent et celles qui lui succèdent. Bien entendu, chaque image comporte des éléments significatifs, mais retirée de la chaîne événementielle et prise isolément, l'image devient un simple énoncé qui perd une partie de sa production de sens. En bande dessinée, l'image a pour fonction essentielle d'être narrative, elle a un rôle spécifique à jouer et ce n'est pas d'éblouir le spectateur par son esthétisme pictural.

En raison de la nature séquentielle du média dans lequel il s'inscrit, le dessin d'une bande dessinée n'a pas pour vocation à être contemplé pour lui-même...le dessin devient ici en quelque sorte le symbole d'une action et non pas un objet clos, autonome et admirable pour lui-même en dehors de toute continuité de lecture (Mouchart, 2003, p. 63).

Ainsi, en bande dessinée, le dessin a des fonctions narratives et non illustratives, il ne peut être comparé au dessin d'art ou à la peinture, il n'appartient pas à la même catégorie et n'a pas non plus les mêmes fonctions ni les mêmes visées. Quant à la critique au sujet de la redondance du dessin, elle semble émaner d'individus n'ayant qu'une connaissance limitée du médium. En plus d'être de nature séquentielle et narrative, le dessin de bande dessinée est aussi descriptif, car, contrairement au roman, le texte n'a pas pour fonction de jouer ce rôle, le dessin se charge de supporter cet aspect de la narration. Dans un roman, une fois que la description est donnée, qu'il s'agisse d'un lieu ou d'un personnage, celle-ci ne reviendra plus, tandis qu'en bande dessinée, lieux et personnages sont repris en entier dans chaque case. La redondance est donc quelque chose de normal en bande dessinée, elle est une partie intrinsèque du média. D'ailleurs, le principe de la redondance est aussi commun à toutes les différentes formes de narration, les textes construits uniquement sur l'écrit vont désigner les personnages par leurs noms ou en utilisant un pronom, tandis qu'en bande dessinée on montre le personnage aussi souvent que cela s'avère nécessaire au déroulement du récit. Contrairement au texte écrit, les images fournissent un autre niveau de description, elles donnent à voir plutôt que d'évoquer ou de suggérer. Lorsque prise isolément, l'image en bande dessinée devient un énoncé. Cet énoncé contient des informations contextuelles de nature utilitaire servant à la compréhension et à l'interprétation du récit. Voici énuméré le genre d'informations que contient un énoncé ou une case :

### 1- Les personnages

a- informations d'ordre physiologique (sexe, taille, poids, âge, couleur de la peau, degré d'esthétisme, etc.).

b- informations d'ordre culturel, économique et social (les costumes, les accessoires, les manières, niveau de langage, etc.).

c- informations d'ordre psychologique (les traits singuliers, la gestuelle, les expressions, etc.).

### 2- Décors et paysages

a- informations de lieux (l'architecture, la végétation, la décoration intérieure, les technologies utilisées)

b- informations de temps (les différents artefacts, les moyens de locomotion, les armes, etc.).

Ces informations sont transmises par le dessin, elles sont facilement disponibles aux lecteurs sachant les décrypter. Contrairement au récit textuel où la description consiste en une énumération structurée, le procédé utilisé par la bande dessinée ne relève d'aucun ordre déterminé, d'aucune organisation de l'image. Le prélèvement de l'information nécessite l'intervention du lecteur qui doit lui-même effectuer son énumération. Une autre différence importante entre les deux modes d'expression se trouve dans l'implication de l'auteur dans la description. Dans sa description l'auteur littéraire sélectionne certains traits des personnages, certaines caractéristiques des lieux et des objets sur lesquels il souhaite mettre l'emphase, tandis que la description en bande dessinée semble moins discriminante.

Contrairement à la littérature, le dessin (l'image en général) présente nécessairement du particulier, non du général...il ne peut nous donner à voir un arbre, une maison, un homme portant un chapeau, mais nécessairement tel arbre singulier, une maison possédant ou non un étage, à la façade percée de tant de fenêtres, un homme d'environ tel âge, de telle corpulence, coiffé d'un gibus, d'un panama, d'une casquette, d'une

feutre ou d'un sombrero. Si la parole fait voir...le dessin, au contraire, est condamné à la détermination et, partant à la signature (Groensteen, 2007, p. 89).

Groensteen soulève un autre aspect intéressant à propos du dessin dans la bande dessinée, en soulignant comment celui-ci est condamné à la détermination et, partant à la signature. En effet, le dessin rappelle continuellement au lecteur que la représentation qu'il voit est le résultat d'un dessinateur, d'un artiste.

### **3.4) Biographie, postmodernisme et bande dessinée**

#### *a) La place du narrateur dans le récit*

Le débat opposant l'objectivité et la subjectivité de l'auteur occupe une place importante dans les diverses disciplines composant les sciences humaines. En histoire, entre autres, l'auteur prétend se détacher de son sujet de recherche et, par la même occasion, du processus de construction du récit qui se trouverait inscrit dans les faits et les sources consultées (Lander, 2005, p. 120). Évidemment, les critiques épistémologiques issues du postmodernisme remettent en question cette affirmation. Hayden White, l'un des pourfendeurs les plus virulents de la prétendue objectivité de l'historien, affirme que l'auteur d'un récit historique cherche à camoufler sa subjectivité derrière certains procédés. Par exemple, il mentionne l'utilisation constante, voire exclusive, de la troisième personne du singulier : « The exclusive use of the third person in historical narrative means the story is presented as entirely objective, with the historian hidden behind an omniscient narrative » (White, dans Lander, 2005, p. 114). En bande dessinée, l'utilisation de pronoms est évacuée du récit, l'auteur représente visuellement le ou les personnages. De cette manière, on a l'impression constante qu'il s'agit de l'élaboration d'une représentation personnelle. Contrairement à l'emploi supposé neutre de la

troisième personne du singulier, le dessin et l'évidence de la touche artistique individuelle de l'artiste témoignent de son implication directe dans le récit (Versaci, 2007, p. 6). La nature même du médium semble peu conciliable avec la notion d'objectivité et de détachement de l'auteur: «the fact that the images are drawn, the details arranged within panels, the panels arranged within a page- foregrounds that the comic book is an active reconstruction of the past » (White, dans Versaci, 2007, p. 58). Par exemple, lorsque Joe Sacco, journaliste de formation qui a choisi le médium de la bande dessinée pour effectuer ses reportages journalistiques dans les zones de conflits comme la Yougoslavie et la Palestine, représente les techniques de torture employées par l'armée israélienne sur les Palestiniens, il fait utilisation d'une mise en page plus serrée, plus tendue, voire étouffante, ce qui contraste largement avec le reste du récit où les cases et leur contours se trouvent plus relâchés, plus détendus (Sacco, 2001, p. 104 à 112). Cette mise en page rhétorique se veut une sélection, un choix personnel effectué par l'auteur afin de rendre le climat et l'ambiance de la torture palpable aux lecteurs. Ce choix narratif délibéré illustre la présence constante de l'auteur dans le processus d'élaboration du récit. Tandis que de son côté, l'historien présente l'histoire comme si cette dernière se trouvait telle quelle dans les sources et les documents qu'il a consulté, en oubliant que les sources et les documents ont fait l'objet d'un traitement de sa part. En effet, l'historien sélectionne des faits, met l'emphase sur certains au détriment de d'autres dont il fait omission, dans ces circonstances il paraît de mauvaise foi que de nier catégoriquement l'implication du sujet dans le processus d'élaboration du récit historique. Selon Hayden White : «The facts do not speak for themselves, but...the historian speaks for them, speaks on their behalf, and fashions the fragments of the past

into a whole whose integrity is- in the representation- a purely discursive one » (Versaci, 2007, p. 57). Lorsque l'on lit une description textuelle, on peut avoir tendance à oublier qu'elle relève de la subjectivité de l'auteur. Par exemple lorsque Maggie Siggins donne cette description du jeune Louis Riel :

Non seulement était-il charmant, avec juste assez du patois de la Rivière-Rouge dans son langage pour lui donner une allure colorée, mais il était aussi extrêmement beau. ...Mesurant près d'un mètre quatre-vingt, il est mince mais bien bâti – trait hérité de ses ancêtres trappeurs de bêtes à fourrures et chasseurs de bisons. Ce pourrait être n'importe quel jeune Canadien français issu d'une famille riche et sur le point d'embrasser la prêtrise, mais on décèle légèrement le révolutionnaire en lui (Siggins, 1997, p. 76).

Cela relève de sa propre interprétation d'une photographie de Riel, qu'elle a observé. La description découlant de ses observations se trouve déjà orientée dans la direction où elle dirige son projet qui prend pour titre *Riel : une vie de révolution*. De par sa nature le médium de la bande dessinée ne laisse place à aucune forme d'ambiguïté et de confusion possible quant à l'identification de l'émetteur du message.

### *b) Postmodernité, histoire et bande dessinée*

Les questionnements issus de l'épistémologie ne concernent pas uniquement l'écriture de la biographie historique, mais touche l'ensemble de la discipline. Les critiques se font d'ailleurs plus sévères et plus virulentes depuis que le paradigme du postmodernisme a frappé les sciences humaines (C.G. Brown, 2005). Suite à la Deuxième Guerre mondiale, l'Occident se voit secoué par l'apparition de nouveaux concepts, reliés au domaine de la pensée et plus particulièrement aux disciplines des sciences humaines. En effet, que l'on pense entre autres au développement du relativisme culturel, au tournant linguistique, à la mort du métarécit, tous ces éléments reliés à la pensée postmoderne remettent en cause la lecture occidentale traditionnelle de l'histoire. L'un des principes fondamentaux de la

critique postmoderne concerne l'idée que la réalité ne peut être représentée sous aucune forme : «Events happened, processes occurred, reality exists, but none of these can be accurately represented as those things in any way, in any form, then or later. Postmodernism denies that it is possible to show reality – only version of it» (C.G. Brown, 2005, p. 7). Ainsi donc le passé fut une réalité, il a existé, cependant il est impossible de le faire revivre sinon que par l'utilisation du langage à tout le moins. Dans ces circonstances, le récit historique ne peut aucunement être assimilé à une construction objective de la réalité passée. Pour certains, comme Paul Veyne et Hayden White, l'histoire se réduit à des jeux de langage, à une construction discursive, elle s'apparente davantage à un genre littéraire possédant ses normes et ses codes (Bourguignon dans Sciences Humaines, 1999, p. 367). Avec la fin des métarécits, on n'envisage plus l'histoire dans une perspective téléologique, linéaire, progressive et organisée. Les postmodernistes proclament la fin du projet de la modernité portée par la Raison Occidentale. On assiste à la fin de l'Histoire et à l'apparition d'une pluralité d'histoires toutes aussi légitimes les unes que les autres (Boisvert, 1995, p. 22). Pourtant, nombre d'historiens ne considèrent pas leur texte comme des essais ou des textes d'opinion. Ils prétendent plutôt que leur version de l'histoire est la bonne, qu'elle fait autorité et qu'elle est construite avant tout sur des faits et des preuves solides (Prost, dans Sciences Humaines, 1999, p. 387). Cependant, il a été démontré que l'objectivité historique est un concept fallacieux et que l'auteur ne peut échapper à sa propre subjectivité. Premièrement, il doit nécessairement, pour construire son récit, faire intervenir des procédés littéraires auxquels l'histoire ne peut se soustraire. La structure narrative est indispensable à la lisibilité, à l'intelligibilité et à la compréhension du texte par le lecteur.

Ainsi, l'auteur doit mettre en intrigue les événements, faire intervenir des personnages, des lieux, des objets et en éliminer certains qu'il ne considère pas essentiels au développement de son récit. En interrogeant les sources, il effectue déjà une opération subjective. Les questions qu'il pose aux sources sont bien souvent orientées dès le départ dans une direction bien précise. Car effectivement, les sources ne parlent pas par elles-mêmes, mais selon les questions qu'on leur pose (Prost, dans *Sciences Humaines*, 1999, p. 375). Comme le souligne Antoine Prost : « Selon cette conception, l'histoire est toujours modelée par des préconceptions de l'historien et il n'y a plus de vérité historique » (Prost, dans *Sciences Humaines*, 1999, p. 375). Cette thèse critique et radicale fut, entre autres soutenue par Hayden White qui affirme que les historiens abusent à la fois de la confiance du lecteur et de leur position d'autorité.

Dans l'ère du postmodernisme, les individus sont de plus en plus méfiants face aux autorités, aux élites et aux avant-gardes intellectuelles qui prétendent détenir le monopole de la vérité. Cela se manifeste par une indifférence et un scepticisme empreints de cynisme face aux recommandations des spécialistes de tout acabit. Comme aucun texte ne peut plus prétendre faire figure d'autorité et s'imposer comme détenteur de la vérité, chaque communauté, voire chaque individu est en mesure de se représenter et d'interpréter la réalité sociale présente et passée selon le prisme de sa propre subjectivité. En résulte une forme de relativisation de la production des différentes formes de manifestations culturelles et idéologiques. Contre l'hégémonie du texte, les tenants du postmodernisme favorisent le métissage des styles et des genres, l'éclatement des cadres et des structures, ainsi que l'invention de nouvelles formes de communication. « Par la



promotion de la diversité discursive, les écrivains postmodernes tentent de traduire la crise des discours de vérité et la délégitimation des discours d'autorité. Selon eux, leurs textes impurs et ouverts expriment parfaitement l'idéal postmoderne de la modestie descriptive; tout n'est que fiction » (Boisvert, 1995, p. 57). Dans son essai sur le postmodernisme, le politologue Yves Boisvert tente de dresser les caractéristiques qui déterminent les créations postmodernes. Premièrement, l'omniprésence du narrateur qui ne tente plus de se camoufler derrière l'utilisation de pronoms impersonnels, mais qui dorénavant s'affirme par le « je ». La ligne de démarcation entre l'auteur du texte et le narrateur de l'action est de plus en plus confuse, il devient parfois impossible d'effectuer une distinction. Dans une perspective postmoderne, l'auteur ne se réclame pas de l'objectivité, il ne proclame pas son discours comme étant porteur de vérité, il n'impose pas aux lecteurs une ligne de conduite, une lecture univoque, il laisse à ce dernier sa liberté d'interprétation. Comme le fait remarquer Boisvert, « Cette littérature favorise donc la lecture individuelle et permet la multiplication des interprétations. C'est donc une littérature participative » (Boisvert, 1999, p. 59). La bande dessinée se veut ainsi, de par sa nature, un mode de communication auquel on peut aisément attribuer le qualificatif de postmoderne. Le médium se veut essentiellement un métissage de différents procédés narratifs, il fait intervenir à la fois le texte et l'image, des images qu'il peut disposer de multiples façons à l'intérieur d'une même œuvre (images découpées en séquences et compartimentées côtoyant des images occupant une pleine page, utilisation de la couleur et du noir et blanc dans une même œuvre) en plus de faire, à l'occasion, usage de notes extratextuelles, de photographies ou d'articles de journaux. L'auteur de bande dessinée historique ne tente pas non plus de tromper son lectorat en prétendant que son œuvre est

le fruit d'un travail impartial et objectif. La touche personnalisée de l'illustrateur ne laisse place à aucune ambiguïté quant à son degré d'implication dans l'élaboration du récit. La nature du médium, qui découpe l'action, la compartimente en séquence, exige aussi une collaboration, une participation active du lecteur qui doit compléter constamment les blancs intericoniques qui séparent les images et doit aussi décortiquer les images pour en tirer les informations qu'elles contiennent. Toutefois, comme les descriptions passent par le dessin, elles ne sont pas données en bloc comme dans le texte, le lecteur recueille les informations lui-même, selon ses connaissances, ses capacités qui lui sont propres. De plus, comme les acquis de la critique épistémologique et du postmodernisme remettent en cause les discours faisant prétendument autorité, on assiste à une relativisation des discours. Ainsi les cloisons de la hiérarchisation culturelle perdent de leur étanchéité et, dans ces circonstances, il devient possible d'accorder une forme de légitimité aux discours historiques utilisant d'autres formes narratives et présentant une vision alternative du passé.

### *c) La biographie historique*

Les questionnements épistémologiques relatifs au processus d'écriture de la biographie historique sont nombreux. La biographie historique se voit souvent taxée de genre mineur comparativement aux autres genres de récits historiques. On lui reproche de s'intéresser avant tout aux grands personnages ayant marqué l'histoire, aux hommes politiques, aux militaires, aux religieux et ainsi de négliger le rôle et l'apport des classes laborieuses, des minorités et des femmes. On établit une distinction marquée entre l'écriture de l'histoire dite explicative qui traite de l'homme comme faisant partie intégrante d'un ensemble plus

vaste et l'histoire informative, que l'on qualifie d'événementielle, anecdotique et narrative, qui aborde l'homme individuellement (Revue d'Histoire de l'Amérique Française, 2000, 54 (1), p. 82). La biographie historique se veut aussi un genre populaire, qui se maintient parfois au sommet du palmarès des ventes en librairie, tandis que le public demeure généralement rébarbatif aux autres manifestations et aux autres formes de récits historiques. Pour toutes ces raisons la biographie est souvent méprisée par les historiens et demeure perçue comme un genre mineure assimilé à la stérile narration. L'un des principaux reproches adressés à la biographie historique concerne la place qu'occupe le narrateur dans le processus de construction du récit. On mentionne souvent que toute forme de biographie se veut aussi une autobiographie. L'auteur s'approprie son objet d'étude, on assiste à un processus d'identification entre le sujet (historien) et son objet (le personnage central de son récit). Les critiques épistémologiques soulignent avec insistance l'impossibilité d'échapper à la tyrannie du temps présent. Le discours de l'historien biographe est fortement imprégné par son lieu d'énonciation, par son appartenance culturelle et sociale, donc orienté par les conditions de sa réalité dans laquelle il gravite. Dans ces circonstances l'écriture de la biographie historique, ainsi que tout autre forme de récit historique, se veut une actualisation du passé, une lecture contemporaine des événements du passé. Un regard porté sur l'historiographie de Louis Riel illustre parfaitement cet état de fait. La perception et la représentation du personnage historique varient selon les époques, selon les intérêts particuliers de l'auteur et selon son appartenance sociale, ethnique et géographique.

## **4 - Louis Riel**

### **4.1) Les sources historiques sur Riel**

#### *a) Présentation de Louis Riel*

Le personnage de Louis Riel a de tout temps soulevé les passions et semé la controverse. Aucun autre personnage historique n'a autant divisé les opinions à travers le pays comme ce dernier a su le faire de son vivant et même, malgré lui, après son exécution. Sa vie fortement mouvementée et tourmentée a alimenté les antagonismes de nature ethnique, linguistique, religieuse et culturelle qui marquent l'histoire canadienne (Flanagan, 1992, p.3). Ainsi, lorsqu'on se penche sur l'historiographie de Riel, on ne peut s'étonner de la multiplicité et de la diversité des interprétations proposées, variant selon les époques et les clivages inhérents à la société canadienne. Son cheminement dans la perception populaire s'avère plutôt singulier, voire unique. Peu d'individus ont été accusés et condamnés pour haute trahison pour ensuite devenir des symboles de la nation et de ses valeurs.

Il existe un nombre important de biographies consacrées à la vie du plus célèbre Métis canadien. Cette production se voit continuellement renouvelée au fil des années, comme si les écrits antérieurs ne correspondaient plus à la conception du personnage qui se réactualise selon les époques. Les différents auteurs interprètent les faits en fonction de la réalité présente et en fonction aussi de leurs intérêts personnels, qu'ils soient de nature politique, économique ou idéologique. Par une lecture subjective des faits et des événements, ils s'approprient le personnage historique pour nous proposer une interprétation qui, selon eux, devrait faire autorité. Ils nous suggèrent donc une lecture

symbolique de Riel, ce qu'il devrait signifier et comment on devrait le percevoir aujourd'hui. Toutefois, comme toute représentation se veut une narration et que chaque narration se veut nécessairement hétérogène, peu importe la forme utilisée, aucune ne peut réellement faire autorité, puisque les destinataires du message interprètent ce dernier par le prisme de leur propre subjectivité.

*b) Quelques faits concernant Riel*

Comme le fait remarquer Stanley, il existe un consensus quant aux faits notoires de la vie de Louis Riel. Ces faits sont conservés dans les archives et les bibliothèques et sont facilement accessibles aux chercheurs désireux de les consulter. Toutefois, ces faits mis ensemble ne font qu'une collection, qu'une chronique factuelle s'étalant dans une temporalité; ils n'éclairent pas l'individu et ses motivations (Stanley, 1985, p. 81). Les faits sont eux-mêmes le produit d'une lecture subjective de la part de l'historien. De plus, ces faits ne fournissent pas d'explications sur les individus, ni sur le contexte et le déroulement même de ces faits. Voici donc grossièrement résumés les faits concernant la vie de Louis Riel sur lesquels il y a généralement assentiment. Ces faits se retrouvent dans la totalité des biographies que j'ai consultées. Tout d'abord, on sait que Riel voit le jour le 22 octobre 1844 à Saint-Boniface. Par la suite, on le retrouve à Montréal dans un collège dirigé par les Sulpiciens, où il étudie en vue de devenir le premier prêtre métis. Il n'obtiendra pas son diplôme et une suite d'événements tels que la mort de son père et l'échec de ses fiançailles l'incite à revenir à la Rivière Rouge en 1868. Nous connaissons également la suite des événements qui vont faire de lui le leader du soulèvement métis : prise du Fort Gary, mise en place d'un gouvernement provisoire, négociation avec

Ottawa pour l'entrée de la colonie dans la jeune Confédération, troubles internes à la Rivière-Rouge qui mènent, entre autres, à l'exécution de l'Orangiste Thomas Scott en 1870. Les négociations conduisent à la création de la province canadienne du Manitoba. Les autorités fédérales y envoient un contingent militaire, Riel et ses partisans n'offrent pas de résistance et ce dernier préfère évacuer les lieux et s'évincer pour quelque temps. Par la suite, l'existence de Riel est marquée de différentes péripéties, sur lesquelles nous sommes quand même bien renseignés, divers séjours au Québec et aux États-Unis, problèmes d'ordre psychologique qui l'ont mené dans des institutions psychiatriques, puis établissement au Montana, où il acquiert la citoyenneté américaine. En 1884, il quitte le Montana avec sa famille en direction de la Saskatchewan, suite à l'invitation des Métis insatisfaits de leurs conditions d'existence. Riel prendra donc la tête du mouvement de contestation. Toutefois, les négociations n'aboutiront à rien et c'est un affrontement entre les troupes métisses commandées par Riel et Gabriel Dumont et les troupes militaires du gouvernement canadien, qui clôturera le débat en 1885. On sait ensuite que Riel se livre aux autorités et on connaît les détails entourant son procès qui mèneront à son exécution en novembre 1885. Voilà donc, vulgairement condensés, les faits sur lesquels il y a consensus. Par contre, dans l'interprétation de ces faits, on est loin d'un accord généralisé.

#### **4.2) Historiographie et mythologie rieliste**

##### *a) Les mythes de Riel*

La multiplicité des interprétations et des représentations de Riel s'inscrivent dans les paradigmes conflictuels particuliers au Canada : Français contre Anglais, Blancs contre

Autochtones, Catholiques contre Protestants, Est contre Ouest. Pour certains, Riel fut un héros, un patriote victime de l'oppression de l'impérialisme colonial triomphant, tandis que pour d'autres il fut un traître, un dangereux criminel à l'esprit tourmenté et troublé (Flanagan, 1992, p. 3). Les auteurs ont tendance à insister davantage sur les faits qui accèdent leur construction et à négliger, voire à omettre complètement certaines données allant à l'encontre de leur représentation du passé. Les multiples interprétations des faits mènent donc à une variété de représentations. Riel a ainsi été dépeint comme nous le révèle Braz:

...a traitor to confederation, a French-Canadian and Catholic martyr, a bloodthirsty rebel, a New World liberator, a pawn of shadowy white forces, a Prairie political, an Aboriginal hero, a deluded mystic, an alienated intellectual, a victim of Western industrial progress, and a father of confederation (Braz, 2003, p. 1).

Ces représentations appartiennent davantage à la mythologie qu'à l'histoire. Par l'entremise d'un survol de l'historiographie de Riel, je vais tenter de voir comment le mythe s'est constitué et développé. Cela va indubitablement amener l'établissement d'une correspondance entre les représentations de Riel et les changements d'ordre paradigmatique dans la société canadienne. Il faut essentiellement noter qu'il existe au Canada deux courants historiographiques distincts que l'on divise selon des critères d'ordre linguistique et culturel : l'historiographie de langue française et l'historiographie de langue anglaise (Mckillop, s.d. Encyclopédie canadienne [en ligne]). Leur caractère propre se manifeste de façon particulièrement évidente dans le cas de l'historiographie de Louis Riel.

*b) Historiographie de langue française*

De la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu des années 1930, les représentations dominantes de Riel dans les récits historiques d'expression française, autant que dans les différentes œuvres d'art le mettant en scène, sont celles d'un martyr ethnique et religieux, victime du chauvinisme anglo-canadien (Braz, 2003, p. 16). Les récits de l'historiographie canadienne-française étaient déterminés par la transposition des rivalités historiques opposant Français et Anglais, au contexte de l'annexion de l'Ouest (Stanley, 1985, p. 81). Dans cette perspective, Riel était représenté comme une victime de l'arrogance de l'impérialisme canado-britannique, du racisme anglo-saxon et de la foi protestante. Trois historiens ont largement participé à la propagation de cette thèse : Auguste-Henri de Trémaudan (1874-1929), Georges Dugas (1833-1928) et A.G Morice (1859-1839) (Stanley, 1985, p. 82). Suite à ces auteurs, peu d'historiens de langue française vont s'intéresser au personnage à l'exception de l'ethnologue-historien français Marcel Giraud et de sa volumineuse étude *Le Métis Canadien* parue en 1945. Cette étude se situe dans la même lignée que celle effectuée par George F.G. Stanley en 1936, *The Birth of Western Canada*, qui jette les bases de l'interprétation en fonction d'un conflit culturel entre deux modes de vie oppositionnels, d'un côté l'économie semi-nomadique des Métis de l'Ouest face à l'expansionnisme de l'économie de marché industrielle (Owram, 1982, p. 323). La thèse de Stanley marque le début d'un changement important dans la perception de Riel chez les Canadiens anglais, car Stanley sera un des premiers auteurs d'origine anglo-saxonne à jeter un regard compatissant sur le personnage.



*c) Historiographie canadienne-anglaise*

Dans l'historiographie canadienne-anglaise de la fin du XIXe et du début XXe siècle, Louis Riel a tendance à être ignoré. Comme le mentionne Owram, les auteurs ne font pratiquement pas allusion à Riel, sinon que de manière très allusive dans la trame de l'histoire du Canada (Owram, 1982, p. 316). De 1880 jusque vers les années 1930, l'histoire du Canada chez les Anglo-Canadiens s'écrit dans la perspective de l'idée d'expansion de l'empire, la Confédération se trouvant étroitement associée à l'idée d'empire britannique et à l'inévitable propagation vers l'Ouest des notions de progrès et de modernité (Stanley, 1985, p. 79). Les auteurs anglophones sont unanimes dans leur lecture de Riel et ils voient ce dernier comme un simple obstacle à l'inexorable processus de civilisation. On est bien loin du héros folk et du symbole de l'Ouest canadien. Les héros canadiens de cette époque sont plutôt ceux qui ont permis et rendu possible l'expansion vers l'Ouest du continent, tels que La Vérendrye, Alexander Mackenzie et autres explorateurs, marchands et politiciens et les négociants de fourrures. D'ailleurs, les véritables symboles de la marche vers l'Ouest ne sont pas des individus, mais des institutions comme la Gendarmerie Royale du Canada et la Hudson's Bay Company (Owram, 1982, p.320). C'est suite à la Première Guerre mondiale et après la crise économique que l'idée d'empire s'estompe au profit du concept de nation. Simultanément, c'est dans les années 1930 que la lecture de Riel chez les auteurs de langue anglaise prend une nouvelle tournure. Les auteurs comme A.S. Morton (*A History of the Canadian West to 1870-1871*, 1936) et George F.G. Stanley (*The Birth of Western Canada: A History of the Riel Rebellions*, 1936) vont transformer la représentation traditionnelle de Riel au Canada anglais (Braz, 2003, p. 130). Il faut cependant nuancer

ce point de vue en rappelant que les œuvres citées sont le résultat du travail de spécialistes, d'universitaires s'adressant à un public averti et elles n'ont pas, à l'époque, une répercussion notable dans la perception du grand public (Braz, 2003, p. 130).

La thèse du conflit culturel ou du choc des civilisations ne remplace pas immédiatement l'interprétation dualiste et manichéenne opposant Français et Anglais. La totalité des auteurs s'entendent pour dire que le renversement majeur au sujet de la perception de Riel dans l'opinion publique se situe à la sortie de la Deuxième Guerre mondiale, moment charnière dans l'histoire de l'Occident (Braz, 2003, p. 91). En effet, suite à cette guerre, un changement paradigmatique capital s'effectue au niveau idéologique. Le relativisme culturel prend forme, on remet en question la lecture de l'Histoire selon la perspective de la marche inexorable du progrès (Ouellet, 1994, p. 152). En ce qui concerne l'historiographie de Riel, ce changement se manifeste avec vigueur et cela sous deux principaux aspects. Premièrement, le projet Riel devient essentiellement une entreprise canadienne-anglaise, en particulier dans le milieu universitaire, tandis que du côté francophone, métis et amérindien l'appropriation s'effectue davantage par le communautaire et le politique. Les auteurs d'expression anglophone entament le processus d'appropriation et de cooptation de Riel au Canada anglais (Braz, 2003, p. 91). En second lieu, la lecture post Seconde Guerre amène les auteurs à porter principalement leur attention sur la dimension politique du personnage et à l'interpréter dans le prisme d'une victime de la Confédération, victime d'un mode de vie antagoniste à la poussée expansionniste vers l'Ouest de l'idée de progrès. Riel devient peu à peu le symbole des peuples opprimés par l'Occident. L'œuvre sur Riel ayant eu le plus grand impact sur la

perception populaire est la création d'un auteur d'origine états-unienne, Joseph Kinsey Howard, *Strange Empire : A Narrative of the NorthWest* parue en 1952. Selon Ooram, Braz et Stanley, cette œuvre marque le début du processus de mythification et d'héroïsation de Riel. L'œuvre de Howard reprend essentiellement la thèse de Stanley sur le conflit de nature culturelle, toutefois elle demeure beaucoup plus subjective, les nuances et les zones obscures sont évincées au profit d'une lecture manichéenne plus propice à rejoindre le grand public (Ooram, 1982, p. 326.). Riel devient ainsi un héros primitif romantique luttant contre la domination européenne pour protéger un mode de vie ancestral. C'est aussi dans les années 1950 avec la parution de l'œuvre de W.L. Morton que naît la représentation de Riel en tant que défenseur des intérêts régionaux de l'Ouest contre les forces centralisatrices de l'Est canadien. Les interprétations des années 1950 ont ouvert la boîte de Pandore pour l'élaboration de représentations diverses s'adressant à un vaste public (Ooram, 1982, p. 328).

Les années 1960-1970 se caractérisent en Occident par une radicalisation du relativisme et par une sérieuse remise en cause des fondements moraux de la civilisation et de son histoire. Dans cette perspective, on relit l'histoire de l'humanité et on porte des accusations sur les comportements de nos prédécesseurs. C'est dans cette optique qu'apparaît à l'époque une nouvelle image de Riel, résultant d'une lecture marxisante des événements s'étant déroulés dans l'Ouest canadien à la fin du XIXe siècle. Certains auteurs présentent Louis Riel comme un Che Guevara des prairies, un socialiste utopiste. D'autres, inspirés directement par les écrits d'allégeance tiers-mondiste, comme ceux de Franz Fanon, vont appliquer cette grille de lecture pour Riel. On souligne avec insistance

les aspects anti-impérialistes de la lutte des Métis, on dresse des parallèles avec la résistance au capitalisme américain par les peuples opprimés du Tiers-monde (Owram, 1982, p. 331). L'image de Riel est ainsi celle d'une victime de l'impérialisme, du chauvinisme et du racisme de la société occidentale. On remarquera que, d'une certaine façon, il s'agit du même cadre d'interprétation que les Canadiens-français ont longtemps privilégié, à la différence cependant que la faute n'est plus imputée à la culture anglo-saxonne, mais à la civilisation occidentale et à son idéologie ethnocentrique. Dans les années 1980, un vaste projet réunissant plusieurs chercheurs en sciences humaines se met en branle dans l'objectif de publier l'ensemble des textes écrits de la main de Riel même, honneur qu'aucun autre personnage historique du Canada ne s'est encore mérité. Depuis les années 1980, de nombreuses biographies de qualités diverses ont vu le jour. L'une des plus récentes représentations de Riel suggérées est celle d'un médiateur culturel entre les différents groupes ethniques, linguistiques et religieux qui peuplent le Canada. Cette image correspond aux valeurs que le Canada souhaite représenter en tant que nation, ainsi Riel serait l'annonciateur avant la lettre du multiculturalisme, de l'État providence et du filet de sécurité sociale propre à l'État canadien (Dowbiggin, 1999, p. 168). On voit bien que les différentes représentations de Riel correspondent généralement à des paradigmes idéologiques sociétaux et qu'elles relèvent aussi directement d'une lecture subjective, orientée et intéressée. Les représentations de Riel en bande dessinée diffèrent-elles de celles proposées par les historiens biographes? On peut présumer que des éléments du récit biographique écrit, y compris la part d'idéologie et d'imaginaire – de fiction historique – s'y retrouvent incorporés.

## **5- Les biographies de Louis Riel en bande dessinée**

### **5.1- Historiographie de Riel en bande dessinée**

#### *a) Inventaire des biographies en bande dessinée sur Riel*

Le premier principe des théories postmodernes, appliqué au champ historique, consiste à concevoir la réalité passée comme le produit d'une construction discursive. Des prémisses de ce raisonnement découle le deuxième principe fondamental qui stipule qu'aucun texte ne s'impose comme autorité, puisque tout texte est une œuvre d'interprétation (C.G. Brown 2005, p. 6, Bourguignon, 1999, p. 366). Cela donne des arguments solides à ceux qui critiquent la hiérarchisation culturelle. Certains auteurs n'hésitent pas et soutiennent que la bande dessinée historique a droit de cité à côté des ouvrages historiques prétendument scientifiques et qu'elle devrait être intégrée à l'ensemble de l'historiographie d'un sujet particulier; telle est la thèse proposée par Joseph Witek dans son ouvrage *Comic Books as History : The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, paru en 1989. Je ne désire pas pour l'instant m'avancer dans cette voie accidentée, toutefois j'ai répertorié un corpus de bandes dessinées assez important concernant exclusivement Louis Riel. Il m'est donc possible de tenter de dresser l'historiographie de Louis Riel en bande dessinée. Je vais préalablement énumérer chronologiquement les œuvres répertoriées en adjoignant pour chacune quelques notes descriptives et explicatives tout en soulignant ma sélection en fonction de l'analyse ultérieure. La première mise en scène de Louis Riel par le médium de la bande dessinée paraît en 1967 et est le fruit de l'auteur James Simpkins. Il s'agit simplement d'un condensé de la vie de Riel en deux pages pour le magazine jeunesse *The Boy Scout Magazine for All Boys*. La représentation n'est pas réellement favorable à Riel, quoiqu'il

ne soit pas diabolisé non plus. Simpkins n'est pas un inconnu dans l'univers de la bande dessinée, il est l'auteur et le créateur de *Jasper the Bear* paru dans le magazine *Maclean's* pendant plus d'une vingtaine d'années (Comiclopedia Lambiek [en ligne]). La deuxième œuvre portant sur Riel est le fruit d'un collectif d'auteurs, soit Mark Zigler, Jon Fraser, John Heard et Dana Wodkiwicz, parue en 1972 et intitulée *Canadian History Comic Book no.2 : Rebellion*. D'une totalité de 64 pages, un tiers de la bande dessinée est consacré à Riel (23 pages au total). Une présentation positive et sympathique de Riel nous est proposée par les auteurs dans un style éducatif et didactique, ce qui laisse évidemment croire qu'elle s'adresse à un jeune public (Brown, *Louis Riel* : no. 9, 2003, p. 24. Bell, 2006, p. 165). Malgré tous les efforts déployés, je n'ai malheureusement pas encore réussi à me procurer ces deux exemplaires. Je n'ai eu accès seulement qu'à des reproductions partielles de certaines images et de certains dialogues. Mes informations viennent donc essentiellement de sources secondaires. Par contre, cela ne risque pas d'handicaper mon étude puisqu'il me sera possible d'effectuer l'analyse de contenu de six bandes dessinées ayant pour sujet Louis Riel. Il s'agit des suivantes : *Il était une fois le Québec*, Collectif d'auteurs (1979), *Louis Riel en bande dessinée* par Robert Freynet (1990), *Le crépuscule des Bois-Brulés* (1995), *L'exovedat* (2003) de Christian Quesnel, *Louis Riel : Le père du Manitoba* de Zoran et Toufik (1996) et finalement *Louis Riel : A Comic-Strip Biography* par Chester Brown (2004).

*b) Précision sur la sélection du type d'œuvre à l'étude*

Il m'aurait été possible d'inclure dans mon étude davantage d'œuvres appartenant aux littératures dessinées portant sur le personnage de Louis Riel. On trouve, en effet, de

nombreux ouvrages illustrés s'adressant à une clientèle jeunesse qui relatent les faits de la vie de Riel. Au départ, j'avais l'intention d'inclure quelques-unes de ces biographies jeunesse dans mon étude, mais après mure réflexion, j'en suis venu à la conclusion que cela pourrait porter à confusion. Premièrement, on aurait pu croire que j'associais les narrations en bandes dessinées à la littérature jeunesse, ce qui n'est évidemment pas le cas ici. Ensuite, l'image en bande dessinée ne possède pas les mêmes attributs et n'a pas les mêmes fonctions que celle utilisée dans les autres formes de littératures dessinées. J'ai aussi exclu certaines narrations en bande dessinée car elles ne répondaient pas nécessairement aux critères retenus. Je cherchais essentiellement des récits construits sous la forme de la biographie historique, ainsi j'ai dû exclure les deux œuvres de Christian Quesnel de mon analyse puisqu'elles s'apparentent plutôt à des fictions historiques. J'ai longtemps hésité à inclure la bande dessinée, *Il était une fois le Québec*, dans mon étude. Il ne s'agit pas tant d'une biographie historique, mais plutôt d'une reconstitution historique construite sous la forme d'une synthèse. De plus elle porte sur l'histoire du Québec, elle n'est pas consacrée exclusivement au personnage de Louis Riel. Cependant, j'ai pensé que cela pourrait s'avérer intéressant de voir quel type de traitement était accordé aux événements historiques impliquant Louis Riel et comment les auteurs pouvaient insérer ces événements dans la trame narrative de l'histoire du Québec.

**5.2) Analyse et interprétation : *Il était une fois le Québec***

*a) Biographie et œuvres*

Cette bande dessinée ne constitue pas à proprement parler une œuvre sur Riel. Il s'agit en fait d'un récit historique sur le Québec par le biais du médium de la bande dessinée. Elle résulte d'un collectif d'auteurs et d'illustrateurs ayant travaillé sous la direction de l'historien québécois Jacques Lacoursière. Les passages sur Riel se trouvent relatés dans une section portant le titre : *Le temps des affrontements*. Les événements de la Rivière-Rouge et ceux de Batoche sont expédiés dans un bref condensé de deux pages. Le ton se veut évidemment didactique puisque la bande dessinée s'adresse à un jeune public et a comme objectif de l'instruire sur l'histoire du Québec. Malgré le fait que le personnage de Riel n'apparaisse qu'une seule fois au total dans l'ensemble de la double page, il n'en demeure pas moins constamment évoqué, ce qui rend possible l'analyse de l'interprétation du personnage et des événements.

*b) Critique externe de l'œuvre*

Parue en 1979, cette bande dessinée fut publiée conjointement par la maison d'édition française Fayolle et par les éditions québécoises Nouvelle âge. Cette publication prend pour support le format album de bande dessinée typique aux productions franco-belges. Toutefois, sa couverture souple et son papier de qualité plutôt moyenne ne peuvent rivaliser avec les bandes dessinées prestigieuses d'outre-mer. Cet ouvrage fut publié dans un contexte d'éveil et d'effervescence du nationalisme québécois et c'est dans cette perspective qu'il faut situer la réalisation de cette bande dessinée qui est dédiée par les auteurs à «l'ensemble des familles canadiennes-françaises qui, par leur courage, leur



amour et leur fidélité, ont permis que subsiste et se développe le fait français sur cette terre d'Amérique» (Collectif, 1979, préface).

*c) Représentation de Riel et lecture des événements*

Dès la première image, des individus non identifiés, mais on devine par leurs vêtements qu'ils appartiennent à la haute bourgeoisie et qu'ils sont des politiciens, regardent une carte du Canada naissant et discutent de l'achat des terres de Rupert à des fins d'expansion (case 1, page 32). À la case suivante, les auteurs mentionnent que le chemin de fer menace les terres des Métis (case 2, page 33). Avec le peu d'informations disponibles il demeure tout de même possible de conclure que les troubles de l'Ouest sont interprétés en fonction de la lecture du conflit culturel. Riel se présente donc comme le défenseur d'un mode de vie singulier en péril face à l'expansionnisme d'un capitalisme à ses premiers balbutiements. Cette thèse du conflit culturel me semble évidente et renforcée par la lecture de la case 3 de la page 33 mettant en scène Louis Riel en gros plan accompagné d'un chef indien légèrement décalé par rapport au positionnement de Riel. Le texte contenu dans le phylactère et associé à la parole de Riel est le suivant : «Seule la résistance armée protégera nos terres» (case3, page 33). Cette illustration semble établir une étroite corrélation entre la lutte revendicatrice des Métis et la dépossession dont sont victimes les Amérindiens. Cependant, pour établir cette corrélation, il faut omettre la hiérarchisation des nations et des cultures que Riel proposait, car ce dernier envisageait les peuples autochtones comme inférieurs aux Métis et aux Blancs (Braz, 2003, p. 92). Le contenu de cette bande dessinée suggère un visage éminemment sympathique à Riel et à sa cause, la lecture des événements historiques est

avant tout manichéenne et les Anglais se trouvent en quelque sorte diabolisés. Par exemple, lorsque les auteurs traitent de la pendaison de Riel, ils accusent formellement le pouvoir anglais et on utilise la prétendue citation de John A. Macdonald : «Même si tous les chiens du Québec aboient, Riel sera pendu», dans le but de dresser un portrait machiavélique du premier ministre (case 5, page 33). De plus, le nom du premier Premier ministre du Canada se trouve mal orthographié, ce qui à mon sens, s'avère une forme d'affront évident. Le capital de sympathie s'affirme aussi lorsque les auteurs soulignent l'efficacité et la légitimité du gouvernement provisoire en insistant sur le fait qu'il n'y eut aucune effusion de sang. Les auteurs mentionnent ensuite l'exécution de Thomas Scott par un simple «mais l'exécution d'un prisonnier agressif leur vaut le ressentiment des extrémistes ontariens» (case 3, page 32). Cette phrase semble vouloir déculpabiliser le gouvernement provisoire et banaliser cet assassinat, comme si cela n'était qu'une simple erreur de parcours. De plus, on ne daigne même pas utiliser son nom, il n'est qu'un prisonnier agressif, technique de déshumanisation qui relativise la gravité de la mort d'un être humain, surtout qu'il fut la seule victime et que son nom est bien connu dans le déroulement de l'histoire des événements. La dernière case de la double planche sur Riel nous montre la réaction violente des Québécois. On aperçoit dans l'image un homme sur une tribune qui discourt devant une marée humaine à propos de l'exécution de Riel. Ce qui eut effectivement lieu, la célèbre intervention publique d'Honoré Mercier devant une foule de plus de 50 000 personnes (approximativement) s'avère un fait historique, mais est-ce que cette case cherche à démontrer l'appropriation politique de la cause métisse par les Québécois? Ou faut-il plutôt l'interpréter dans le sens que Riel fut une victime du pouvoir anglais, étant donné qu'il s'identifiait à la cause québécoise? En plus de la thèse

de conflit culturel, les auteurs avancent la possibilité que Riel fut aussi une victime du «pouvoir anglais», car il défendait à la fois un mode de production spécifique aux Métis ainsi que la langue française.

*d) L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur*

En ce qui concerne l'analyse de la bande dessinée, *Il était une fois le Québec*, je me suis attardé exclusivement aux pages 32 et 33, contenant les informations pertinentes à mon étude. Cependant, j'ai quand même effectué la lecture de l'ensemble de la bande dessinée afin de déterminer quel genre de mise en page et quels types de liens entre les cases ont été privilégiés par les auteurs. C'est vers une organisation qualifiée de rhétorique que les auteurs se sont tournés pour construire leur narration des événements historiques. Leur organisation de la planche se plie aux exigences du récit. Les séquences mettant en scène un ou deux personnages sont illustrées dans des cases de plus petites dimensions. Ce ne sont généralement pas des séquences d'action, mais plutôt des scènes servant à expliquer le déroulement des événements historiques. Par exemple, la première case de la page 32 montre deux personnages, dont l'un ressemble à John A. Macdonald, discutant d'expansion en regardant une carte de l'Amérique du Nord ou encore l'avant dernière case de la page 32 mentionnant la fuite de Riel aux États-Unis en montrant deux sympathisants (sans doute des Métis, si l'on se fie à leurs attributs vestimentaires) de la cause des Métis arrachant une affiche mettant la tête de Riel à prix et offrant une récompense. Plus loin, la case ouvrant la page 33 présente la construction du chemin de fer associé au mouvement et à la poussée de la colonisation vers l'Ouest (case 1, page 33). Je me permets ici d'ouvrir une parenthèse pour mettre en évidence que cette image

met en scène la construction dans un axe allant de la gauche vers la droite de la case. En considérant que l'expansion s'effectue vers l'Ouest, il aurait été préférable et plus réaliste d'illustrer la construction dans le sens allant de la droite vers la gauche. Chacune des cases, de petites tailles, ressemblent à un tableau plutôt statique servant à illustrer et à expliquer différentes étapes des événements ayant mené aux conflits armés. Quant aux scènes d'action, réparties sur deux cases seulement, sur un total de onze, elles occupent néanmoins davantage d'espace. Il s'agit de scènes d'action décrivant la prise de Fort Garry par les Métis et le conflit armé à Batoche entre les troupes du gouvernement canadien et les rebelles métis. Ces cases sont plus spectaculaires que les autres, de par leur dimension, mais aussi de par leur esthétisme pictural, car elles ressemblent à un tableau sur lequel l'œil du spectateur s'arrête pour en observer les qualités graphiques. La scène illustrant le conflit se déroulant à Batoche produit réellement un effet tableau. Tout d'abord, elle occupe environ le tiers de la page et le dessinateur a choisi de montrer l'action sous un angle dynamique et impressionnant. Le point de vue du spectateur est situé derrière les rebelles métis qui chargent, armes au poing, au pas de course ou à cheval, vers les troupes de l'armée canadienne en position de combat pour ouvrir le feu sur les assaillants. L'affrontement dépeint deux armées s'affrontant dans un face à face violent et terrible, comme celui présenté en page 17 opposant l'armée britannique à l'armée française sur les plaines d'Abraham. Pourtant, le conflit se déroule une centaine d'années plus tard et les techniques de combat des Métis n'avaient rien de celles d'une armée organisée et disciplinée. Généralement, les narrations et les représentations de l'affrontement suggèrent plutôt un petit groupe de Métis retranché dans le village dans des fortifications de fortune face à une armée disciplinée et organisée. L'inexactitude de

la représentation démontre le peu d'importance accordée à la véracité ou plutôt à la vraisemblance historique par les auteurs. Leur objectif étant plutôt de sélectionner les faits marquants de l'histoire canadienne qui ont eu un impact direct sur l'histoire du Québec. Les séquences illustrées dans des cases de plus grandes dimensions, ici la prise du Fort Garry et le conflit armé de Batoche, sont considérés par les auteurs comme des moments majeurs et déterminants de l'histoire québécoise, bien que cela se déroule loin des frontières de la province. Dans l'élaboration d'une biographie historique en bande dessinée, l'organisation rhétorique de la planche peut être favorisée afin de mettre l'emphase et de souligner l'importance de certains événements au détriment de d'autres. Toutefois, ce récit se développe davantage sous la forme d'une synthèse historique de l'histoire du Québec que d'une biographie historique sur Louis Riel, mais le choix d'une organisation rhétorique de la planche remplit néanmoins les mêmes fonctions. Comme il s'agit d'une synthèse de l'histoire, les enchaînements entre les cases ne sont pas du même type que ceux que l'on retrouve dans une biographie historique. Les cases entretiennent toutes une solidarité, elles sont toutes reliées par un fil conducteur, mais il n'y a pas de rythme continu. Chaque petite case constitue un moment charnière conduisant à une grande case considérée comme un point culminant. Habituellement, dans une narration, un auteur utilise plusieurs types de raccords entre les cases, mais ici une seule catégorie d'enchaînement se trouve utilisée. Tout au fil de leur récit se déroulant sur deux pages, les auteurs font uniquement usage d'un enchaînement scène à scène. En conclusion, cet ouvrage de synthèse en bande dessinée porte avant tout sur l'histoire du Québec, les événements entourant les revendications des Métis conduits par Riel sont envisagés par le prisme d'une lecture nationaliste québécoise. Cette bande dessinée historique appartient à

la catégorie du documentaire historique. En tant que construction et représentation de l'histoire, elle est déficiente sous plusieurs aspects. Tout d'abord, la lecture des événements est orientée dans une direction précise, de plus elle est effectuée de manière simpliste et manichéenne, le Canada anglais est diabolisé tandis que les francophones sont présentés comme des victimes. Il faut aussi souligner l'absence totale d'informations sur les sources qui ont mené à l'élaboration du récit. En première page, on mentionne que la recherche historique fut dirigée par l'historien Jacques Lacoursière et que la recherche iconographique s'opéra sous la direction de Claude Bouchard, mais aucune mention n'est faite sur le genre de sources, de manuels et de photographies qui furent utilisés. Sous certains aspects cette synthèse de l'histoire du Québec en bande dessinée peut s'apparenter à certains manuels d'histoire de genre pédagogique et éducatif destinés à une jeune clientèle.

### **5.3) Analyse et interprétation : Louis Riel par Robert Freynet**

#### *a) Biographie et œuvres*

Robert Freynet, né en 1955, est un Franco-manitobain originaire de Sainte-Anne-des-Chênes. Artiste visuel professionnel, il a collaboré en tant qu'illustrateur à plusieurs productions, mais son médium de prédilection demeure sans contredit la peinture à l'huile qu'il a utilisée pour la production de ses tableaux et de ses peintures murales. En général, la production artistique de Freynet se veut d'une facture classique par laquelle il aborde des thèmes reliés à l'histoire, à la mythologie et particulièrement à la religion chrétienne (La maison des artistes visuels francophones [en ligne]). La biographie de Riel en bande dessinée semble sa première œuvre par l'utilisation de ce médium, par contre il

a mis en scène en 2002 une reconstitution historique des explorations de Lavérendrye et il travaille actuellement sur un deuxième récit graphique sur Louis Riel (Décosse, 2007, [en ligne]).

*b) Critique externe de l'œuvre*

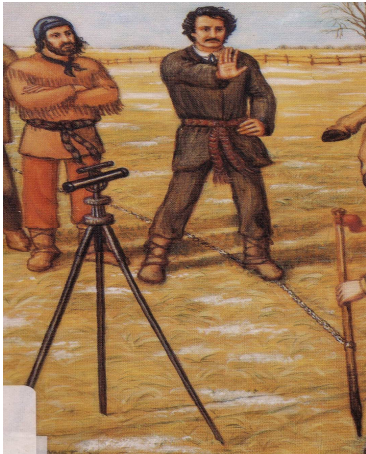
L'œuvre de Robert Freynet constitue la première narration historique consacrée exclusivement à Louis Riel par le biais du médium de la bande dessinée. Publié en 1990 par Les Éditions des Plaines, le projet fut en partie financé par le Conseil des arts du Canada et par le Conseil des Arts du Manitoba. L'idée et l'initiative du projet de réalisation de cette bande dessinée appartiennent au Bureau de l'Éducation Française du Manitoba. Avant de me lancer dans l'analyse de contenu de l'œuvre elle-même, il serait préférable de porter d'abord une attention particulière aux organismes et institutions ayant permis l'accomplissement du projet. Elles peuvent assurément nous fournir de l'information pertinente sur l'orientation adoptée dans la rédaction de la bande dessinée sur Riel. Tout d'abord, Les Éditions des Plaines est une maison d'édition franco-manitobaine fondée en 1979 se donnant comme vocation de publier des ouvrages diversifiés d'une variété d'auteurs d'expression francophone provenant de l'Ouest canadien (Éditions des Plaines [en ligne]). Le Bureau de l'Éducation Française du Manitoba a, quant à lui, pour mandat et pour rôle de fournir des services de nature pédagogique aux écoles francophones du Manitoba, entre autres par le développement de matériaux didactiques destinés autant aux étudiants qu'aux enseignants. Ces deux institutions du Manitoba français ont des objectifs précis et intéressés. La publication de la bande dessinée sur Riel serait alors réalisée en fonction de cette visée éducative, le but

étant à la fois de faire connaître une partie importante de l'histoire du Manitoba tout en présentant un modèle social que l'on associe à la défense de la langue française. Le court texte à l'endos de la couverture nous donne déjà un aperçu de l'angle sous lequel Riel sera abordé, c'est-à-dire comme l'un des pères de la confédération canadienne. Il s'agit ici d'une thèse largement répandue mais qui contient certainement sa part d'incongruité, compte tenu de l'opposition de Riel à l'annexion de la colonie de la Rivière-Rouge à la confédération et même du projet du chef métis en faveur d'une annexion aux États-Unis (Basson, 2005, p. 372).

*c) Représentation de Riel et lectures des événements*

Le récit graphique de Freynet se veut une biographie de la vie de Riel, résumée en 58 pages. L'auteur structure son récit selon une division périodique en trois temps : *La formation de 1844 à 1868, Le fondateur du Manitoba de 1868 à 1870* et finalement *C'est ainsi que commence le martyre de Louis Riel de 1870 à 1885*. La page couverture de l'album comporte déjà des éléments d'analyse révélateurs sur la lecture que fait Freynet des événements. Premièrement, il isole un fait en particulier, ici la rencontre entre Riel et les arpenteurs. Riel vêtu comme un Métis et arborant une ceinture fléchée se dresse de son immensité devant les arpenteurs en posant son pied sur les chaînes à mesurer tout en tendant vigoureusement son bras à l'horizontal, la main ouverte pour signifier l'interdiction de passer (Figure 3).





**Figure 3. Louis Riel et les arpenteurs.**

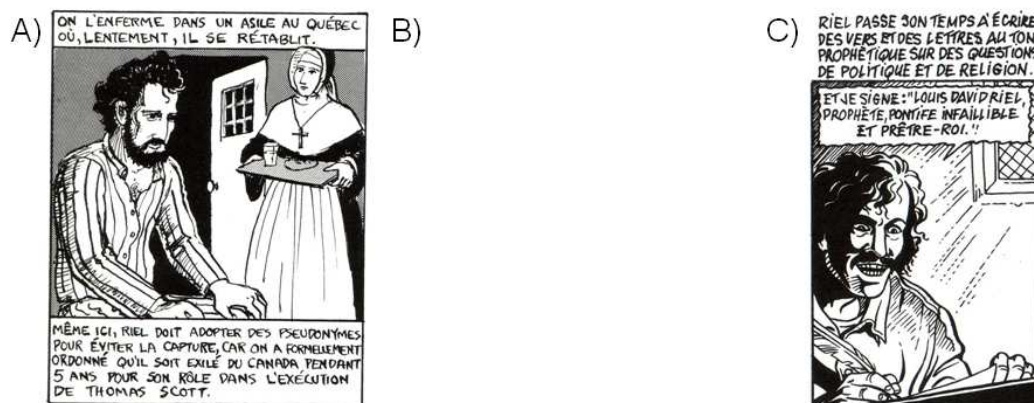
Copyright Éditions de Plaines.

Le niveau sémantique de la mise en scène donne assurément dans le symbolisme. Il n'y a absolument pas d'ambiguïté possible sur la lecture de cette image, même pour un individu qui ne serait pas familier avec cette partie de l'histoire. Le personnage central représente un héros en pleine possession de ses moyens, se tenant imperturbable et stoïque devant l'idée d'empire en action, tel l'un des personnages des tableaux héroïques du peintre néoclassique Jacques-Louis David, face à l'adversité. La scène est d'ailleurs reprise avec de légères variantes plus loin dans l'ouvrage et elle conserve néanmoins une forte connotation symbolique.

Dans le domaine de l'analyse sémiologique de l'image, il est à mon avis digne d'intérêt de porter une attention précise à la représentation d'artefacts possédant une valeur hautement symbolique. Par exemple, on peut remarquer que contrairement à Chester Brown, dont l'œuvre sera analysée subséquemment, Freynet représente majoritairement son personnage vêtu d'habits apparentés aux Métis, y compris la célèbre ceinture fléchée,

artefact historique auquel une valeur hautement significative a été associée, particulièrement au Manitoba français. Tout au long des différentes phases successives de son existence, Riel porte fièrement cette ceinture fléchée. Fréquemment au cours de son récit, Freynet semble héroïser le peuple métis, entre autres dans la connotation positive du vocabulaire utilisé lorsqu'il énumère les différents groupes ethniques peuplant la colonie de la Rivière-Rouge. Ainsi, Blancs, Métis anglophones et Amérindiens ne sont affublés d'aucun qualificatif tandis que les Métis francophones, les Bois Brûlés sont des: «gens fiers, hardis et religieux» (page 21, case 3). La glorification des Métis et des francophones s'explique sans doute par la marginalisation et la minorisation de ces populations au Manitoba, qui cherchent dans l'histoire des sources de légitimation et de valorisation (Marchand, 1998, p. 64). Freynet établit ainsi une corrélation directe entre les troubles sociopolitiques vécus au Québec en cette période et ceux de la Rivière-Rouge, il s'agit du même combat contre la domination anglo-saxonne (page 14, cases 3 et 4). La recherche de modèle et de mythe identitaire demeure l'une des causes premières de la manipulation des faits historiques (Francis, 1997, p. 11). Comme le souligne Douglas Owram, certaines caractéristiques sont essentielles dans l'élaboration d'une figure mythique. Il faut tout d'abord une cause considérée comme légitime et noble, un destin tragique, une vie volée, une fin brutale et le sacrifice personnel pour l'intérêt de la cause (Owram, 1982, p. 335). De façon générale, Riel répond positivement à toutes ces exigences. Suite à la Deuxième Guerre mondiale, sa cause est généralement envisagée sous un œil favorable, il connut effectivement une fin tragique et certains historiens avancent la thèse que Riel a fait passer les intérêts de son peuple avant ses préoccupations personnelles. Certains auteurs par contre ne sont pas entièrement d'accord avec cette

proposition et font remarquer que Riel a sacrifié les Métis à sa folle vision religieuse (Flanagan, 1992, p. 23). C'est donc le portrait d'un homme altruiste que peint Freynet, un homme sans ambitions personnelles luttant inlassablement pour son peuple et cela jusqu'à la mort. Freynet propose une biographie en bande dessinée versant dans le style hagiographique, malgré qu'il souligne certains passages plutôt obscurs et moins glorieux de la carrière de Riel, comme ses séjours en institution psychiatrique (Figure 4). Cependant, Freynet avance l'hypothèse de la dépression nerveuse pour expliquer le comportement menant à l'internement de son protagoniste, ce qui, d'une certaine manière relativise tout de même le degré de ses troubles d'ordre psychologique (page 41, case 4 et page 42, case 1). De plus, dans sa représentation picturale de la maladie mentale, Freynet continue de donner une figure noble à Riel, contrairement aux autres auteurs (Brown, Zoran et Toufik) qui le représentent comme un individu davantage perturbé (Figure 4).



**Figure 4. Les épisodes de la folie de Louis Riel.**

A) Robert Freynet. Copyright Éditions des Plaines.

B) Chester Brown. Copyright Drawn and Quarterly.

C) Zoran. Copyright Éditions des Plaines.

En dernier lieu, je souhaite mentionner que la structure de la construction narrative de Freynet est de facture téléologique car selon ce dernier, les événements futurs de la vie de Riel sont déjà contenus dans son passé et ils le conduisent inexorablement à l'accomplissement de son destin. Cela est particulièrement visible dans le premier chapitre sur l'enfance et la formation de Riel (page 3, case 1 et page 6, case 2).

*d) L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur*

La façon dont Robert Freynet nous présente Riel a quelque chose de singulier en ce qui concerne le dessin. Si on le compare aux autres dessinateurs à l'étude, son trait est plus gros, plus relâché, moins précis, on ne retrouve pas la finesse de Toufik et de Brown, cependant il gagne en expressivité. De plus, cette touche plus personnalisée de l'artiste évite toute possibilité de confusion. Freynet nous présente en toute honnêteté son Riel. Ce dernier ne se réclame pas de l'objectivité de l'historien, d'ailleurs il ne prétend pas non plus faire métier d'historien. Son ouvrage relève premièrement de sa subjectivité, il s'agit de son interprétation des événements historiques s'étant déroulés dans son Manitoba natal. Plusieurs indices relevés précédemment abondent dans ce sens et illustrent le degré de subjectivité de l'auteur. Pour s'en convaincre davantage il suffit de jeter un bref regard sur les premières planches de la nouvelle bande dessinée que Freynet consacre à Louis Riel (Freynet, 2008 [en ligne]). L'auteur se met lui-même en scène et illustre le processus de construction de sa bande dessinée sur Riel. L'implication de l'auteur dans le récit est évidente, il n'y a aucune prétention à l'objectivité. En adoptant une organisation rhétorique de la répartition des cases, autre action qui implique directement l'auteur, Freynet se donne la possibilité de magnifier certains passages, certains instants de la vie

de son personnage, qu'il considère comme d'une importance capitale. Par exemple, dans l'oeuvre analysée, chaque chapitre de sa division chronologique débute par une illustration occupant une page entière concordant avec les sous-titres propres à chaque chapitre. Ces illustrations donnent le ton aux chapitres et peuvent être envisagées comme des moments que Freynet considère comme déterminants dans la formation de Riel en tant qu'individu. Pour le premier chapitre intitulé *La formation 1844-1868*, Freynet illustre sur une pleine page le départ de Saint-Boniface de Riel pour Montréal afin d'y poursuivre son éducation. Au deuxième chapitre, *Fondateur du Manitoba 1868-1870*, Freynet a choisi d'insister sur l'aspect politique de Riel. On le voit près d'une fenêtre à l'intérieur du Fort Garry, regardant la liste des droits qu'il vient de rédiger. Finalement, pour le troisième et dernier chapitre, *C'est ainsi que commence le martyre de Louis Riel 1870-1885*, Freynet nous présente Louis Riel lors du conflit armé se déroulant à Batoche. On aperçoit ce dernier dans les tranchées métisses, aux côtés de Gabriel Dumont, brandissant un crucifix et faisant fi des tirs ennemis. Dans plusieurs autres occasions Freynet justifie son utilisation rhétorique de la planche en incorporant une case de plus grande dimension, moments considérés comme possédant plus d'impact dans la vie de Riel et aussi pour le déroulement du récit. Par exemple, la page 12 se compose uniquement de deux cases s'étendant sur la verticale (Figure 5).



**Figure 5. Louis Riel Prend une décision importante.**

Copyright Éditions des Plaines.

Dans la première case, on voit Riel des pieds à la tête tenant dans les mains son pendentif orné d'un crucifix et l'observant d'un air songeur, il est plongé dans un fond noir et une aura lumineuse encercle sa tête. Les indications textuelles nous informent que son univers bascule suite au décès de son père. Si Freynet a choisi d'illustrer cet événement de cette manière, c'est pour souligner son importance dans le cheminement futur de Riel. Riel regarde son crucifix et remet en question son destin et sa vocation religieuse, il réfléchit à son avenir et à ses projets et intentions personnelles. La case suivante se veut la suite directe de la précédente où l'on aperçoit Riel de dos quittant d'un pas déterminé la pièce où il se trouvait et, à l'avant-plan le crucifix abandonné sur une pile de livres encore ouverts. Cela nous laisse penser que son départ a quelque chose de précipité et on comprend aussi qu'il vient de tourner le dos à une vocation religieuse. L'utilisation rhétorique de la distribution des cases permet aussi à Freynet de laisser parfois libre cours à son côté artiste peintre. Il peut ainsi travailler sur des cases de plus grandes dimensions, lui donnant plus de latitude et de liberté dans le domaine de l'esthétisme pictural. On peut

parfois penser que ses décisions narratives ne sont pas toujours effectuées en fonction du récit. Ainsi, lorsqu'il choisit d'illustrer la participation de Riel à la chasse aux bisons avec les Métis et les nomades de la région du Montana (page 43), on peut croire que cette case de grande dimension n'était pas nécessaire. Toutefois, si on pousse davantage l'analyse, il est possible d'interpréter cette case en fonction de l'identité que Freynet attribue à Riel. La chasse aux bisons était un aspect important du mode de production des Métis des prairies et en choisissant délibérément d'illustrer ce fait, Freynet fait un choix narratif qui implique une production de sens. La biographie graphique que propose Freynet se développe sur un rythme plutôt discontinu et précipité. Il survole plusieurs années de la vie de son personnage, du départ vers Montréal à l'âge de 14 ans jusqu'à son exécution en novembre 1885 et cela en seulement 58 pages. Chester Brown échelonne plutôt son récit, qui débute avec l'arrivée des arpenteurs en 1869 et le termine avec la pendaison de Riel en 1885, sur près de 280 pages. Peut-être l'éditeur a-t-il imposé certaines contraintes d'ordre commercial ou logistique sur la longueur du récit de Freynet. Quoi qu'il en soit, la structure de sa narration l'oblige parfois à effectuer des bonds assez considérables dans le temps. Conséquemment, les types d'enchaînements entre les cases que contient son récit relèvent majoritairement de la quatrième catégorie, c'est-à-dire celle de scène à scène. Ce genre d'enchaînement ne laisse pas à l'auteur la possibilité d'approfondir les dialogues. Freynet utilise très peu le phylactère ou les autres formes possibles d'intégration de dialogues car la forme de son récit ne le lui permet pas vraiment. Par contre il fait un usage abondant du texte récitatif, situé à l'intérieur de l'image, soit dans la région supérieure ou soit dans la partie inférieure de la case. Cela donne un récit au ton saccadé avec un rythme discontinu où les événements se bousculent et s'enchaînent de

façon précipitée. Lorsque Freynet utilise des raccords de type action à action, ce n'est pas pour illustrer des séquences qui impliquent justement de l'action. Par exemple, l'éclatement du conflit armé entre les Métis et les troupes de l'armée canadienne est narré en utilisant des enchaînements de scène à scène. Les séquences déployées sous la forme d'action à action comportant des dialogues sont peu nombreuses. Il est cependant révélateur de constater que Freynet utilise ce type d'enchaînement pour les séquences impliquant la relation de Louis Riel avec son père (page 6, page 11 et 12). Cela nous laisse croire que l'auteur accorde une importance déterminante à la relation père-fils dans le développement de l'identité de Riel. Freynet éprouve évidemment un capital de sympathie énorme pour son personnage et pour la cause métis. Franco-manitobain d'origine, né en 1955, Robert Freynet a connu les différents épisodes de la lutte pour la survivance franco-manitobaine. Sa lecture de Riel et des événements historiques s'inscrit assurément dans cette perspective. Dans ces circonstances son utilisation des différents composants du langage de la bande dessinée et sa touche graphique s'harmonisent avec ses intentions. Il aurait été cependant intéressant que l'auteur informe les lecteurs sur les sources qu'il a consultées pour élaborer son récit. Bien qu'il s'agisse d'une lecture fort personnelle des événements, Freynet a tout de même puisé ses informations quelque part. Il a assurément consulté un certain nombre de biographies historiques et/ou différents articles traitant de son sujet.



#### **5.4) Analyse et interprétation : Riel le père du Manitoba**

##### *a) Biographie et œuvres*

Zoran Vanjaka, originaire de Zagreb, est un illustrateur de profession immigré au Canada en 1970. Il a collaboré à plusieurs illustrations de scénarios de bandes dessinées publiées par des maisons d'édition prestigieuses telles que Marvel et Tintin magazine. Il maîtrise parfaitement l'art du dessin réaliste, style qu'il privilégie dans la majorité de ses œuvres. Sa collaboration avec Toufik n'est pas nouvelle puisque qu'ils ont conjointement créé la série *Max London*, publiée aux éditions Lombard (Bédéthèque [en ligne]). El Hadj-Moussa Toufik a aussi scénarisé et illustré une bande dessinée, *Rapt et Sigle*, publiée aux éditions Desclez en 1982. La bande dessinée sur Riel n'est pas leur première œuvre de genre historique. Le duo a travaillé en collaboration sur une biographie de Jacques Cartier publiée en 1981 (Comiclopedia Lambiek [en ligne]).

##### *b) Critique externe de l'œuvre*

Suite à la publication de l'album de Freynet, Les Éditions des Plaines récidivent en 1996 avec *Louis Riel : Le père du Manitoba*. L'objectif de cette parution est de nature éducative, elle s'adresse à la jeunesse dans le but de faire connaître l'histoire de Riel et des Métis par le biais d'un médium que l'on considère comme adapté à un grand public. Les éditeurs font cette fois appel à deux professionnels de la bande dessinée. Le format de cette biographie en bande dessinée est de plus grande dimension que celle de Robert Freynet. Elle se présente sous le support d'un album souple en noir et blanc contenant 48 pages. Cette publication d'une deuxième bande dessinée sur Louis Riel de la part des Éditions des Plaines s'inscrit dans le contexte du révisionnisme historique des années 90.

C'est en effet à cette époque que l'idée et les discussions ont été entamées au niveau politique au sujet de l'inclusion de Riel comme l'un des pères de la Confédération canadienne (*La Presse*, Montréal, mercredi 11 mars 1992).

*c) Représentation de Riel et lectures des événements*

À la lecture de cette biographie en bande dessinée, d'une longueur de 48 pages, un premier élément nous interpelle et nous permet de dresser une comparaison avec le traitement du sujet effectué par Freynet. Les auteurs, malgré leur sympathie évidente pour Riel, semblent plus distants du sujet, tandis que Freynet, autant par sa touche graphique que dans ses choix narratifs propose une lecture très personnelle; par exemple lorsqu'il décide de nous présenter le jeune Riel goûtant pour la première fois une orange (page 8, case 2). On ne retrouve pas de tels passages intimistes chez Zoran et Toufik. L'analyse des premières images contenues sur la couverture ainsi qu'à l'endos nous indique en partie l'orientation de l'interprétation des auteurs. La page couverture se compose de deux dessins distincts, un gros plan sur le visage de Riel vêtu en «politicien», et des cavaliers au galop menés par Riel, crucifix à la main et ceinture fléchée à la taille. Le même traitement est adopté pour l'image à l'endos de la couverture qui nous présente Riel en homme d'état arborant une ceinture fléchée (Figure 6). Ces images témoignent de l'ambiguïté et de la complexité identitaire que l'on trouve chez Riel.



**Figure 6. Louis Riel en père de la Confédération.**

Copyright Éditions des Plaines.

Par contre, au fil de la lecture, c'est la dimension intellectuelle du personnage qui prédomine. Riel n'est jamais représenté portant des vêtements associés aux Métis, il porte plutôt ce qui s'apparente à un complet, et à certaines occasions on remarque une cravate (page 24, case 2). Selon ma lecture, les auteurs ont voulu signifier que Riel différait des autres Métis de par son éducation et que c'est en partie cette différence qui lui valut son rôle de leader. La perspective de lecture adoptée par Zoran et Toufik s'avère tout de même assez critique. Tout au long de leur œuvre, les auteurs insistent sur le caractère impulsif, colérique et autoritaire de Riel en ce qui concerne les questions religieuses et politiques (page 11, case 5, page 14, case 5, page 15, case 6, page 23, case 3, page 30, case 7). Ils font même manifester ces traits de caractère dès la jeunesse de Riel (page 9, case 2). Un autre aspect singulier de cette bande dessinée qui tend à relativiser l'héroïsation du personnage se trouve dans les passages traitant de son internement en institution psychiatrique. À la case 4 de la page 26, Riel est dessiné courant nu dans l'asile (Figure 7). Rarement la nudité est-elle représentée dans les œuvres mettant en

scène des personnages historiques. Ce choix pictural qui tend à humaniser l'individu n'est pas sans rappeler la controverse entourant la statue de Riel par Marcien Lemay (Braz, 2003, p. 195).



Figure 7. Louis Riel en institution psychiatrique.

Copyright Éditions des Plaines.

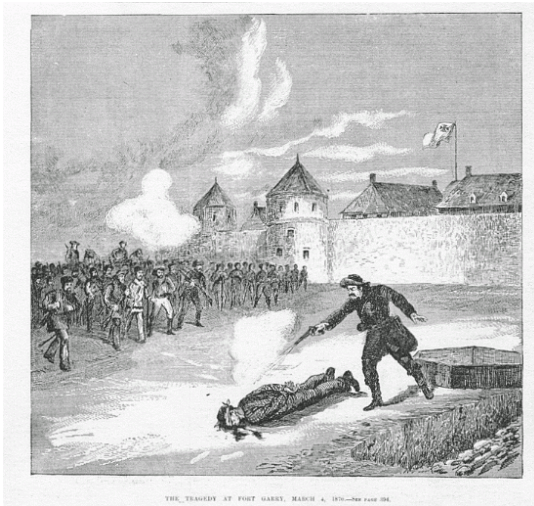
Un autre aspect critique se retrouve dans la mise en scène du passage sur l'exécution de Thomas Scott. Les auteurs accordent de l'importance à cette affaire, puisqu'elle a fait l'objet d'un traitement qui s'étale sur plus de deux pages. Dans son traitement du même épisode, Freynet nous montrait un Riel acceptant l'exécution, mais aussi totalement dévasté par cette terrible décision (Figure 8).



Figure 8. L'exécution de Thomas Scott.

Copyright Éditions des Plaines.

Zoran et Toufik, quant à eux, insistent davantage sur la responsabilité de Riel dans ces événements. Premièrement, ils dépeignent un Riel vindicatif et colérique qui s'adresse de façon menaçante à Thomas Scott (page 19, case 10). Ensuite, la représentation picturale de l'exécution de Scott (Figure 10) ressemble à celle parue sur la couverture du journal *The Canadian Illustrated News* datant du 23 avril 1870 (Figure 9). Ce dessin a eu un impact important sur l'opinion publique au sujet de Riel, bien que ce dernier soit absent de la scène représentée.



**Figure 9. L'exécution de Thomas Scott.**

*Canadian Illustrated News*, vol. L, no.25, p. 1, 23 avril, 1870. Reproduction à partir du site Web de Bibliothèque et Archives Canada [Nouvelles en images : Canadian Illustrated News](#).

À une époque où l'image n'était pas omniprésente, ce dessin était explosif : « Le dessin est conçu pour que le lecteur soit choqué par sa brutalité. Le visage de Scott repose sur le sol les yeux bandés et sans défense. Du sang s'écoule de sa tête. L'attitude, l'expression et l'habillement du tireur évoquent l'image d'un hors-la-loi. » (Sullivan, s.d. bibliothèque et archives Canada [en ligne]). Dans l'illustration de Zoran, on ne voit pas les yeux du tireur

qui loge une balle dans la tête à bout portant sur un Thomas Scott agonisant. Cette absence de visage souligne le caractère brutal de l'exécution de sang froid.



**Figure 10. L'exécution de Thomas Scott.**

Copyright Éditions des Plaines.

On peut penser à la célèbre toile de Goya, 3 mai 1808, où les soldats napoléoniens sans visage tirent à bout portant sur une foule de paysans. Le tempérament bouillant de Riel allié à ses visions mystiques semblent aussi, selon les auteurs, avoir précipité les Métis dans des actions désespérées et perdues à l'avance. L'épisode, suivant la débâcle des Métis à Batoche, où Riel et Dumont se retrouvent dans la forêt, tentant de fuir les troupes canadiennes, contient des accusations lancées par la bouche de Dumont envers la naïveté, l'irresponsabilité et la culpabilité de Riel en ce qui concerne la situation des Métis qu'il aurait sacrifiés au nom de ses délirantes ambitions (page 39, case 2). Cet épisode est aussi représenté par Chester Brown, mais omis par Robert Freynet. Malgré tous ces éléments

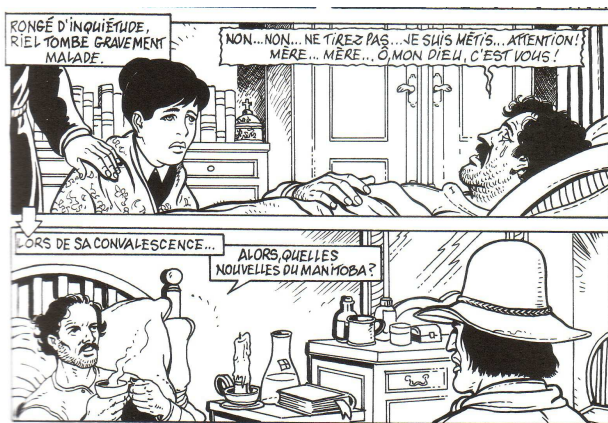
critiques, le récit présente la cause de Riel et des Métis comme juste et légitime. Ils furent les victimes de l'impérialisme et de l'expansionnisme du Canada anglais.

*d) L'organisation de la planche, le type de lien entre les cases et la place du narrateur*

Zoran Vanjaka est un professionnel de la bande dessinée. Son dessin et sa gestion de l'espace de la planche témoignent de sa longue expérience. Son style graphique se veut plus réaliste, plus dynamique, il s'apparente au style que l'on retrouve dans les bandes dessinées de format *Comic Books* publiées par Marvel ou DC. Ce style plus standardisé donne l'impression d'un traitement plus distancé et moins personnel. Il se démarque donc de la touche de Freynet qui fait davantage penser au style employé par des auteurs présentant des récits plus intimistes comme Jeff Lemire (*Essex County*, 2009), David Heatley (*My Brain is Hanging Upside Down*, 2008) et Craig Thompson (*Blankets*, 2005). En raison de cette facture plus réaliste et du degré plus technique du dessin, l'implication de l'auteur semble moins évidente à déceler chez Zoran que chez Freynet et Chester Brown. Peut-être est-ce aussi en raison que la bande dessinée résulte d'un travail d'équipe, ce qui rend plus difficile d'identifier clairement l'émetteur. Nous n'avons pas d'information, ni la possibilité de savoir comment s'est déroulé le processus de construction du récit : s'agit-il d'une étroite collaboration ou le scénariste a-t-il remis à l'illustrateur des indications précises sur les plans, les cadrages, l'organisation des cases et les éléments à représenter ? Bien souvent les maisons d'édition d'envergure, comme DC et Marvel, vont utiliser plusieurs dessinateurs et cela à l'intérieur d'une même série ou d'un même scénario s'échelonnant sur plusieurs numéros. Le professionnalisme et la maîtrise technique de ces dessinateurs sont tellement avancés qu'il est parfois impossible

de voir une quelconque différence dans le traitement du dessin. Sans aucunement vouloir dénigrer leur travail et leur art, ce ne sont bien souvent que de simples exécutants au service du scénariste. Dans le cas présent, je ne peux spéculer sur le degré d'implication et de participation du dessinateur. Néanmoins, cela ne constitue nullement un obstacle à l'analyse de la représentation de Riel et des événements proposés par les auteurs. Pour construire leur récit en images, les auteurs ont fait usage, en alternance, de deux types d'organisation de la planche. L'organisation rhétorique intervient lorsque les circonstances du récit l'exigent, par exemple ici où Louis Riel se trouve alité (Figure 11).

La forme des cases adopte le positionnement du personnage.



**Figure 11. Louis Riel alité.**

Copyright Éditions des Plaines.

Ils utilisent aussi ce type d'organisation pour les scènes plus magistrales, impliquant de nombreux personnages, comme les scènes illustrant les affrontements armés (page 33, case 6. La totalité de la page 36 et 38). L'application rhétorique de la mise en page leur sert aussi afin de regrouper plusieurs éléments dans un même dessin, sans les diviser dans des cases respectives, pour créer un climat à l'aide d'un effet de style. L'exemple suivant illustre bien cette stratégie narrative employée par les auteurs. Dans cette séquence, ils



soulignent et font sentir aux lecteurs l'intensité des conflits internes qui déchirent et perturbent Louis Riel (Figure 12).



Figure 12. Les tourments de Louis Riel.

Copyright Éditions des Plaines.

La suppression du compartimentage crée un effet tourbillonnant et étourdissant, les images se chevauchent et s'entremêlent afin de montrer toutes les pensées et les visions cauchemardesques qui assaillent Riel simultanément et sans répit. Cette absence de division et d'isolation des éléments dans des cases respectives est une méthode que les auteurs utilisent aussi dans d'autres circonstances. Par exemple, lorsque plusieurs actions se déroulent simultanément (le conflit à Batoche illustré en page 36, où les auteurs nous font voir différentes actions et différents protagonistes appartenant aux deux camps) ou quand ils veulent regrouper de multiples événements s'espaçant dans le temps (l'enfance de Riel parmi les Métis (page 8) et les découvertes et apprentissages qu'il en a tiré). Les auteurs découpent aussi le récit selon un mode d'agencement conventionnel des cases. Cette répartition des cases est utilisée pour relater les événements se succédant dans un laps de temps court et continu. Si dans l'organisation rhétorique les auteurs faisaient

abstraction du compartimentage, ici, par contre, la page est entièrement segmentée et l'action découpée en de nombreuses cases (page 18). Plusieurs cases se côtoient sur une même page, parfois jusqu'à neuf, ce qui donne un rythme serré, rapide, dynamique et fluide. Les auteurs utilisent une distribution régulière des cases pour narrer les scènes d'action, ce qui implique un type d'enchaînement d'action à action entre les cases. Comme chez Freynet, Toufik et Zoran font usage d'enchaînements d'action à action pour narrer les événements se déroulant dans un espace-temps continu, mais contrairement à Freynet, ils répartissent leurs cases selon un modèle de planche conventionnelle. L'organisation rhétorique, quant à elle, est généralement utilisée avec des cases entretenant entre elles une relation de scène à scène. Malgré que la narration biographique de Toufik et Zoran soit celle qui comporte le moins de pages, 48 au total, elle contient toutefois davantage d'informations que celle de Freynet. Le récitatif se voit employé dans les passages de scène à scène, tandis que les épisodes relatés par l'enchaînement action à action convoient l'information textuelle sous forme de dialogues contenus dans des phylactères. Les enchaînements action à action sont employés par les auteurs pour narrer des passages qu'ils considèrent déterminants dans le développement de l'identité et des agissements de Riel en tant qu'acteur historique. Ce procédé était aussi mis en œuvre par Freynet. Les deux auteurs connaissent bien les techniques et les possibilités qu'offre le médium de la bande dessinée. Ils emploient avec justesse les divers éléments composant le langage propre au médium afin de soutenir une narration s'inscrivant dans une perspective critique. Les auteurs ont souligné avec insistance par divers procédés techniques propres au langage du médium l'impact des troubles d'ordre psychologique de Riel dans le développement de sa personnalité et de sa pensée

philosophique, politique et religieuse. Ils semblent adhérer à la thèse proposée par les avocats de Riel lors de son procès, selon laquelle Riel était un homme intelligent, articulé, lucide, mais intransigeant, opiniâtre, voire intolérant et agressif au sujet des questions politiques et religieuses. La biographie historique en bande dessinée proposée par Toufik et Zoran s'inscrit davantage dans une perspective postmoderne. La lecture des événements ne s'inscrit pas dans un schème manichéen, leur héros est un personnage tourmenté, torturé luttant pour ce qu'il croit être le bien et la justice. La citation de Gabriel Dumont que les auteurs utilisent en conclusion de leur biographie historique résume parfaitement leur représentation de Louis Riel : «Visionnaire ? Fou ? S'il a raison, qu'est-ce que ça peut bien faire ?» (page 46). On soupçonne évidemment les auteurs d'avoir consulté certains ouvrages, certains articles pour construire leur récit et présenter divers aspects de la personnalité complexe et controversée de Louis Riel. Le reproche que l'on peut toutefois adresser aux auteurs est le même que l'on peut faire à Freynet, soit l'absence d'information sur les sources consultées et utilisées dans la conception et la construction du récit.

### **5.5) Analyse et interprétation : Louis Riel : A Comic-Strip Biography**

#### *a) Biographie et œuvres*

Né au Québec en 1960 dans la communauté de Châteauguay, Chester Brown grandit dans une famille anglophone fortement religieuse. Passionné dès son jeune âge par le médium de la bande dessinée, il entreprendra des études en art qui se révéleront infructueuses. En 1979, Brown gagne Toronto et travaille en autodidacte à la réalisation et à la distribution de bandes dessinées *underground* (Bell, 2006, p. 144). En 1989, il auto-publie son

premier roman graphique *Ed the Happy Clown*, œuvre complètement déjantée et hallucinée relatant les déboires d'un clown dysfonctionnel. Par la suite, les choix de récits de Brown prennent une tournure différente alors qu'il se lance dans une introspection qui l'amènera à la narration d'une série de récits autobiographiques : *The Playboy* (1992), qui dresse le rapport ambigu de Brown face à la sexualité et à la pornographie; *I Never Liked You* (1994), qui raconte la relation de Brown avec la maladie mentale de sa mère, ainsi que son éducation religieuse; *The Little Man : Short Strips 1985-1995* (1998), recueil qui contient quelques récits autobiographiques comme *My Mom Was a Schizophrenic* et, finalement, sa dernière parution *Paying For It : a Comic-Strip Memoir About Being a John* (2011), récit au sujet de la relation de Brown avec le monde de la prostitution. À la lecture des œuvres de Brown, on dénote certains éléments récurrents qui semblent avoir profondément marqué son parcours existentiel, soit l'intransigeance religieuse, la maladie mentale et la sexualité (Bell, 2006, p. 157). Il publie d'ailleurs, en 1994, une interprétation personnelle de l'évangile selon St-Jean, œuvre qu'il n'achèvera jamais. Interrogé sur les raisons qui l'ont amené à se pencher sur l'écriture d'une biographie de Louis Riel en bande dessinée, Brown avoue humblement son ignorance antérieure concernant le personnage. C'est seulement suite à la lecture de la biographie rédigée par Maggie Siggins, *Riel : A Life of Revolution*, parue en 1994, que Brown découvre l'existence du personnage historique (Bell, 2006, p. 164). Dans sa biographie historique, Siggins dresse le portrait de Riel en tant que dernier héros romantique, un Che Guevara métis luttant inlassablement pour la sauvegarde d'un mode de vie alternatif devant l'imminence de l'industrialisation. Brown, qui se réclame de l'anarchisme, fut séduit par l'opposition des Métis aux autorités canadiennes pour défendre un mode de vie alternatif

et se sentit aussi interpellé par les questions relatives à la démesure religieuse et psychologique de Riel (Bell, 2006, p. 164). Quand on regarde les champs d'intérêt de Chester Brown, il ne paraît pas inusité, ni incongru que ce dernier se soit intéressé à la vie de Louis Riel.

*b) Critique externe de l'œuvre*

Publié à titre de récit graphique alternatif chez *Drawn and Quarterly*, *Louis Riel : A Comic- Strip Biography* est lancé en format fascicule en 1999 et se termine en 2003 avec le dixième et dernier tome, totalisant plus de 270 pages. Le format est plus petit que les *comic books* traditionnels et, de plus, l'impression effectuée sur un «Yellow newsprint» donne un aspect proche des publications du XIXe siècle comme les *Dime Novels* (Bell, 2006, p. 165). Suite à son immense succès populaire, l'œuvre est rassemblée et publiée en un format à couverture rigide, puis traduite et publiée en France et en Belgique par la maison Casterman, ainsi qu'en Italie par Coconino. En fait, il s'agit du premier récit graphique canadien à paraître en tête de liste des meilleurs vendeurs (Bell, 2006, p. 166). Le succès sera si inattendu que plusieurs journaux ne traitant habituellement pas ce genre de médium lui accorderont de l'espace et du temps (*Time*, *New York Times*, *Maclean's*, *The Globe and Mail* et *Le Devoir*) (Bell, 2006, p. 152). La maison d'édition *Drawn and Quarterly* installée à Montréal diffuse quant à elle les œuvres des artistes modernes comme Julie Doucet, Seth et Chester Brown. Ces trois créateurs occupent aujourd'hui l'avant-scène du monde de la bande dessinée, bien que leurs productions demeurent dans le domaine des récits alternatifs. *Drawn and Quarterly* est d'ailleurs considérée aujourd'hui comme le leader mondial dans le domaine de la publication de récits

graphiques alternatifs (Sabin, 2008, p. 211). Chester Brown est celui qui connaît le plus de succès auprès de la critique comme du public.

*c) Représentation de Riel et lecture des événements*

Dans le but de construire son récit, Brown s'est lancé dans l'étude de l'historiographie de Riel, consultant des sources secondaires : biographies, récits historiques des événements et ouvrages généraux sur le contexte. On dénote au total plus d'une vingtaine d'ouvrages spécialisés. Comme sources primaires, Brown a eu recours aux écrits complets de Louis Riel publiés par Stanley, aux textes du procès, en plus d'employer des photographies d'époque pour dessiner personnages, décors et les différents artefacts. La biographie rédigée par Brown se divise en quatre parties principales couvrant le soulèvement de la Rivière-Rouge, l'exil de Riel aux États-Unis, son internement psychiatrique, son messianisme religieux et ses expériences mystiques, son implication dans la Rébellion du Nord Ouest et, finalement, son procès qui le conduit à l'échafaud. L'action débute immédiatement avec les négociations concernant la vente des terres de Rupert au gouvernement canadien par la Compagnie de la Baie d'Hudson. Riel apparaît seulement cinq pages plus loin, il s'agit de l'épisode où il affronte les arpenteurs. Brown fait abstraction de la totalité de l'enfance et de la période de formation de Riel à Montréal. Cependant, il utilise un moyen détourné afin de tout de même donner certaines informations qu'il juge importantes au sujet du passé de Riel avant son retour à la Rivière-Rouge. Ainsi, lors d'une rencontre entre le Colonel Dennis et McDougall, ces derniers échangent les informations qu'ils ont obtenues au sujet de Riel. Brown profite de cette situation pour insérer un minimum d'éléments biographiques sur la jeunesse de Riel

et les notes en fin de pages reliées à cette séquence donnent encore davantage d'informations (Louis Riel no. 1, p. 16). Autrement, lorsqu'un personnage important au récit fait son apparition, les notes extratextuelles contiennent des informations biographiques le concernant. Ces notes en fin de volume, qui comptent plus de vingt pages, sont particulièrement intéressantes. Elles peuvent, entre autres, se comparer aux notes extratextuelles que l'on retrouve dans les travaux des historiens de profession. Cette insertion de notes constitue un phénomène assez rare en bande dessinée. L'inclusion de cartes géographiques, d'un index et d'une bibliographie sont aussi des éléments singuliers se retrouvant dans la biographie de Brown. Les cartes, au nombre de quatre, servent à donner des informations sur la possession des territoires, la répartition ethnique et linguistique de la population et à situer les lieux des événements. La page couverture de l'édition intégrale anglaise produite par *Drawn and Quarterly*, ainsi que sur celle de l'édition française publiée par Casterman, présentent une image où l'on aperçoit Louis Riel sur une montagne regardant un ciel gris menaçant (étrangement, l'édition française a seulement gardé la représentation de Riel, mais a éliminé les décors). Riel arbore une longue écharpe et un manteau long qui lui donne l'allure d'un écrivain français du XIXe siècle, comme Émile Zola ou Théophile Gauthier. En aucune occasion dans le récit porte-t-il la ceinture fléchée ou des attributs l'identifiant aux Métis. Sa tenue vestimentaire fait davantage penser à un notable, à un intellectuel appartenant à la bourgeoisie. Il porte généralement un complet avec une cravate ou un nœud papillon. Si l'on compare avec la représentation de Gabriel Dumont, Riel ressemble davantage à un intellectuel qu'à un homme de l'Ouest. Par son habillement Dumont est immédiatement identifiable au mode

de vie des Métis des prairies, tandis que Riel porte la même tenue vestimentaire que Macdonald.

**Figure 13. Louis Riel et Gabriel Dumont.**

C'est la dimension intellectuelle du personnage qui prédomine dans la représentation de Brown. Ses habiletés et ses connaissances acquises aux niveaux linguistiques et politiques font de Riel le leader de sa communauté. Toutefois, Brown ne fait pas abstraction de la mégalomanie de Riel ni de sa conception théologique et dictatoriale de l'État. Il présente Riel comme un leader tourmenté et déconnecté de la réalité qui mène, involontairement, les Métis à leur perte. Cela est particulièrement évident dans les événements se déroulant à Batoche et dans la façon que Brown met en scène la relation entre Louis Riel et Gabriel Dumont. Dumont est beaucoup plus lucide et conscient de la réalité et des moyens à employer pour arriver à ses fins que Riel, perdu dans ses illusions et élucubrations théologiques (Riel no. 7, p. 13 et p. 15-16 ou p. 171-173-174, édition française).



**Figure 14. Louis Riel, Gabriel Dumont et les Amérindiens.**

On remarque aussi lors de ces séquences que Riel refuse de s'identifier d'une quelconque façon que ce soit avec les Amérindiens qu'il considère comme sauvages (Figure 14). Brown est le seul à souligner cet aspect de la pensée de Riel, tandis que d'autres le présente comme le défenseur des Métis et des Amérindiens et en font un médiateur culturel entre les peuples. Cette association entre la sauvagerie et les Amérindiens accentue la distance et les différences entre Riel et Dumont et appuie encore davantage la représentation de Riel en tant qu'intellectuel déconnecté de la réalité de son peuple. Toutefois, si Brown présente Riel comme un individu tourmenté et troublé, il ne taxe pas ce dernier de folie et ne met pas en doute la sincérité de Riel. Il adhère totalement à la thèse suggérée par Thomas Flanagan dans son ouvrage *Louis David Riel Prophet of the New World*. Riel prend les traits d'un mystique qui s'insère dans le schème comportemental du courant millénariste qui amalgame vision apocalyptique, religieuse et politique. Chester Brown souligne l'importance de l'ultramontanisme dans le développement de la théologie de Riel et dans son interprétation magico-religieuse de la réalité. La rencontre de Riel avec Mgr Bourget occupe une place importante dans la narration (Riel no.4, p. 22 et Riel no. 5, p. 1 ou 108-109). Riel interprète les propos de

Mgr Bourget comme la confirmation de sa destinée, c'est d'ailleurs la seule fois que Brown utilise un effet de style graphique afin de produire du sens (Figure 15).

**Figure 15. Louis Riel et son épiphanie.**

Cette case se situe immédiatement après la sortie de Riel de la chambre de Mgr Bourget. Cet effet de style nous fait sentir le moment d'intensité, la véritable épiphanie que ressent Riel. Quelques pages plus loin, Brown illustre un autre moment de forte intensité mettant en scène une illumination ou une expérience mystique vécue par Riel sur une montagne lors de son séjour à Washington (Riel no. 5, p. 7 ou p. 115). La thèse de Flanagan occupe une place importante dans la représentation de Riel chez Brown, mais la thèse centrale de son interprétation tourne autour de la lutte entre pouvoir et résistance. Il endosse la thèse de la lutte entre deux modes de vie distincts et irréconciliables. Les Métis sont vus comme des victimes du chauvinisme anglo-saxon, de l'expansionnisme de l'État et de l'avarice du capital. De nombreuses scènes témoignent de cette lecture (Riel no.1, p.9. Riel no. 5, p. 15-17 ou p. 22-125-130), mais surtout, l'auteur exprime dès le départ dans ses notes extratextuelles l'angle sous lequel il souhaite nous présenter son personnage « I'll be concentrating mostly on his antagonistic relationship with the Canadian government... » (Riel no. 1, p. 24 ou lire l'avant propos). À la lecture des pages 5 à 8 du 6<sup>ème</sup> numéro (p. 141-144), on a l'impression que Brown adhère en partie à la thèse de la conspiration proposée par Sprague dans son ouvrage *Canada and the Métis 1869-1885*.

Cela est clairement évident dans la séquence où il nous présente John A. Macdonald en alcoolique ayant une révélation soudaine pour régler le conflit du Nord Ouest et par la même occasion la construction du chemin de fer (Riel no. 6, p. 5-8 ou 141-144). Pour Brown, il existe de fortes possibilités que Macdonald et les magnats des finances canadiennes aient provoqué volontairement la révolte dans le but de légitimer la construction du chemin de fer, permettant ainsi d'envoyer des troupes militaires dans l'Ouest afin de sécuriser le territoire pour la colonisation (Riel no. 6, p. 24 ou p. 264). Cependant, dans ses notes de fin d'ouvrage, il nuance son propos en soulignant qu'il ne possède pas réellement d'opinion sur le sujet et que l'insertion de cette théorie de la conspiration s'avère avant tout un efficace effet littéraire, lui permettant d'accentuer le machiavélisme de John A. Macdonald dans le but de donner une dynamique plus vivante au récit (Riel no. 6, p. 24 ou p. 264). D'ailleurs, il ne considère nullement John A. Macdonald comme un être infâme, mais comme un homme de son temps, raisonnant dans le schème de pensée de la notion d'empire en mouvement (Riel no. 6, p. 24 ou p. 264). La citation suivante tirée des notes extratextuelles confirme que Brown n'éprouve pas d'antipathie, ni d'animosité particulière envers le Premier ministre et confirme du même coup qu'il n'héroïse pas Louis Riel : «...quite frankly, i'd rather live in a state run by Jonh A. Macdonald than one by Louis Riel » (Riel no. 6, p. 24 ou p. 264). Brown utilise aussi le même procédé littéraire dans la représentation de Thomas Scott. Dans l'incident impliquant la mort de Hugh Sutherland et du Métis Norbert Parisien, Brown impute à Scott uniquement la mort de Parisien. L'image nous fait voir Scott s'acharnant à coups de hache sur le corps du Métis (Riel no. 3, p. 3 ou p. 63). Selon Ben Lander, Brown représente Scott de cette manière dans un but précis: «Scott appears on the page

both as himself and as a symbol of the violence, racism, and rough masculinity that characterized Western Canada at the time» (Lander, 2005, p.119). Selon Will Eisner, pionnier de la bande dessinée américaine, créateur du *Spirit* et l'un des premiers théoriciens modernes du médium, la capacité de synthétiser dans une seule image certains traits de caractère propres à une idéologie passe inévitablement par la représentation de stéréotypes, il s'agit d'ailleurs d'une technique que tout illustrateur de qualité se doit de maîtriser (Eisner, 1984, p. 72). Brown accorde beaucoup d'importance à ce que l'on peut communément appeler, «L'affaire Thomas Scott». La narration de la séquence se déroule sur plus de 14 pages, et bien que Riel ne soit pas impliqué directement dans le tribunal, c'est lui qui porte l'accusation pour laquelle Scott sera jugé. La physionomie de Riel lors de cette scène, sa tête est basse et il semble fixer le plancher, laisse penser que ce dernier ressent un malaise et qu'il craint la décision que rendra le tribunal. Il est aussi intéressant de noter que le procès de Scott, tout comme celui de Riel se déroule sur un fond noir total, détails et décors sont tenus au strict minimum pour suggérer un tribunal, de fortune dans le cas du gouvernement provisoire. Si la représentation de Scott, en tant que stéréotype du chauvinisme WASP, inspire le mépris, il prend un aspect de vulnérabilité et de fragilité lors de son procès et de son exécution. Brown cherche à souligner la brutalité abjecte de la condamnation et de l'exécution arbitraire d'un être humain, et pour ce faire il utilise une technique narrative qui rend son récit plus vivant et plus dynamique que ceux précédemment analysés. Il met en oeuvre un procédé pour indiquer aux lecteurs la langue d'origine dans laquelle les propos des protagonistes sont énoncés. Le français et l'anglais sont les deux principales langues des protagonistes impliqués dans les événements, on « entend » aussi parfois des propos en cri. Pour distinguer les langues,

Brown met entre crochets tous les propos qui ne sont pas exprimés en anglais. Quand plusieurs langues autres que l'anglais entrent en communication, Brown distingue les propos des individus à l'aide d'un astérisque et d'une indication textuelle explicative. Ce simple procédé s'avère d'une grande efficacité pour recréer la réalité linguistique et pour souligner, dans certaines circonstances, les aspects conflictuels engendrés par la diversité linguistique. Par exemple, lors du procès de Thomas Scott, l'insertion des crochets permet de faire sentir l'incompréhension et la détresse de ce dernier devant un tribunal discutant de son sort dans une langue qui lui est étrangère (Figure 16). Scott doit même se tourner vers Riel pour lui demander de l'aide afin de comprendre. Brown souligne ainsi l'iniquité du procès et le caractère arbitraire de la décision du tribunal.

**Figure 16. Le procès de Thomas Scott.**

Le même procédé est employé pour la narration du procès de Riel, ce qui met aussi en relief l'injustice du traitement dont il est victime. Un autre détail commun au traitement des deux procès se trouve dans l'absence totale de décors. Les personnages, en blanc, évoluent sur un fond complètement noir. Cet effet graphique semble vouloir accentuer l'obscurité, voire la nébulosité dans laquelle ces deux procès se sont déroulés. Brown met en œuvre toute une panoplie de procédés et de techniques propres au langage de la bande dessinée pour élaborer la construction de sa narration.

d) *L'organisation de la planche, le type de liens entre les cases et la place du narrateur*

L'œuvre de Brown diffère par plusieurs aspects de celles analysées précédemment. Si la touche graphique de Freynet se caractérise par son expressivité, celle de Zoran par sa maîtrise technique, celle de Brown se singularise par son minimalisme. Le trait est épuré, simpliste, les poses des personnages sont statiques, les plans et les cadrages sont éloignés, il n'utilise jamais de gros plans et les décors, ainsi que les détails sont souvent à peine évoqués. En matière de dessin, Brown inscrit son œuvre dans le style de la ligne claire, popularisé par Hergé. Même s'il emprunte la technique du célèbre bédéiste belge, c'est plutôt à la ligne de Harold Gray, créateur de *Little Orphan Annie*, que Brown assimile son style, en particulier dans le traitement des corps des personnages, têtes minuscules plantées sur un corps disproportionné (Bell, 2006, p. 165). Cette facture minimaliste se veut encore une fois ici la signature de l'artiste, le rappel de sa présence constante tout au long du déroulement de son récit. Le style de Brown est facilement identifiable pour ceux et celles qui sont familiers avec ses différentes œuvres. Cependant, comme il gravite essentiellement dans l'univers de la bande dessinée *underground*, rares sont ceux ayant eu l'opportunité d'aborder ses autres créations. J'ai précédemment mentionné l'incorporation de plusieurs pages de notes explicatives situées en fin de volume. Ce procédé n'est pas exclusif à la biographie de Riel, il est utilisé dans la majorité des œuvres de Chester Brown. La sincérité et l'honnêteté sont des traits qui distinguent l'ensemble de ses créations. Premièrement, par les sujets qu'il aborde dans ses autobiographies (maladie mentale, rapport au sexe, à la pornographie, à la prostitution), ensuite, dans sa manière de partager avec le lecteur des informations concernant le processus d'élaboration de ses récits. Parfois, il incorpore même un récit en bande

dessinée servant à expliciter le processus de création du récit précédemment proposé, comme dans son recueil *The Little Man* où, à la suite du récit autobiographique intitulé *Helder*, il nous propose *Showing Helder*. Dans le cas de sa biographie sur Louis Riel, les notes extratextuelles mettent l'accent sur le processus de construction du récit. L'auteur nous explique clairement ses choix narratifs et le lecteur peut facilement comparer la mise en scène des événements avec les sources que l'auteur a consultées. Brown utilise ces notes pour diverses raisons :

- 1- fournir des informations sur un protagoniste évoluant dans le récit;
- 2- fournir une référence historiographique sur certaines affirmations de l'auteur;
- 3- souligner un point de controverse chez les historiens;
- 4- confesser l'omission de certains faits, sacrifiés au rythme et à la structure narrative;
- 5- mentionner l'exclusion de certains personnages en vue d'alléger le récit;
- 6- soulever une interrogation au sujet du vocabulaire ou d'une expression utilisée à l'époque (Leroux, 2005, p. 245).

Avec l'utilisation de ce procédé, l'auteur s'implique directement dans le récit et ne se cache pas sous le couvert de l'objectivité scientifique. Contrairement à l'historien, ses notes extratextuelles ne servent pas à légitimer la véracité et l'authenticité de son récit, mais à mettre en évidence son implication en tant que créateur. Par exemple, en certaines circonstances, Brown choisit délibérément d'occulter certains personnages ou de les combiner en un seul afin d'alléger le récit (il amalgame par exemple le curé Ritchot et Mgr Taché). Toutefois, dans ses notes extratextuelles, Brown mentionne les occasions où il fait entrave à la réalité historique et il fournit des informations pour expliquer ses choix.

« Such admissions speak directly to White's contention that the author of history removes himself from the narrative by pretending that the emplotment was found in the facts themselves » (Lander, 2005, p. 120). Brown n'éprouve aucun inconfort à sacrifier certains aspects de la réalité historique afin de servir la mise en scène du récit et lorsqu'il bifurque des faits historiques, il indique aux lecteurs les raisons qui ont mené à cette altération. Par exemple, Brown choisit de montrer Riel envoyant un seul homme à cheval à la rencontre des troupes du général Wolseley, alors que dans ses notes, il indique que Siggins suggère plutôt que Riel avait envoyé quatre bateaux chargés de Métis (Riel, no. 4, p. 6-24 ou p. 88-258). Parfois, les erreurs sont bien involontaires de la part de Brown, comme il le mentionne à propos de sa représentation picturale de McDougall. Ce dernier apparaît comme un homme grand et élancé, alors que les témoignages historiques suggèrent plutôt un homme fort corpulent. Brown souligne qu'il a seulement pris connaissance de cette information après avoir déjà dessiné toutes les cases où apparaît McDougall. Bien qu'il avoue avoir pensé redessiner le personnage pour se conformer à la réalité, il a finalement décidé que cette inexactitude n'avait aucun réel impact sur le récit (Riel no. 1, p. 6-24 ou p. 20-252). Les notes extratextuelles ne sont que l'un des procédés distinguant la biographie de Riel proposée par Brown. Si les autres auteurs ont opté pour une organisation rhétorique de la planche afin de transmettre leur récit, Brown quant à lui fait le choix d'une mise en page régulière, six cases par page, toutes de même dimension, sans aucune variation. Cela constitue une planification de la planche qui lui est coutumière puisqu'utilisée tant dans ses récits autobiographiques (*The Little Man Short Strips 1980-1995*) que dans ses œuvres de fiction (*Ed the Happy Clown*). Dans le cadre d'une autobiographie ou d'une biographie historique, l'organisation régulière de la



planche influence le récit en ce qui concerne la temporalité. La répartition uniformisée des cases impose un rythme régulier, métronomique, comme le tempo régulier d'un cœur qui bat, comme le temps d'une vie qui s'écoule au fil des saisons. Le récit devient plus fluide, plus rapide, aucun moment de l'existence n'est magnifié, la linéarité a préséance sur l'aspect tabulaire. Son récit est ainsi moins spectaculaire que ceux de Toufik et Zoran et de Freynet qui insèrent des images de grandes dimensions pour mettre l'emphase sur certains moments déterminants de l'existence de Riel. Lorsque Brown veut souligner un événement d'importance, il lui accorde un traitement plus en profondeur en découpant la séquence en plusieurs cases. En sélectionnant ce mode de distribution des cases, Brown s'impose des contraintes en matière d'esthétisme pictural. Il doit aussi prendre en considération les contraintes que lui imposent le support de publication qu'est le fascicule. Ce dernier est plus petit que le format *Comic Book*, qui lui est plus petit que le format album sous lequel sont parues les biographies en bande dessinées éditées par les Édition des Plaines. En plus d'opter pour une répartition uniforme des cases, Brown prend la décision de ne pas faire usage de gros plans, les cadrages et les angles sont majoritairement à une certaine distance. Il en résulte que le récit de Brown est moins spectaculaire, plus sobre, plus discret, mais aussi moins précipité. Évidemment les contraintes au niveau du nombre de pages étaient moins grandes chez Brown puisqu'il étale sa narration sur plus de 270 pages. Ce nombre de pages lui permet deux choses : premièrement, faire un usage limité du récitatif, employé exclusivement pour signaler un changement de lieux ou de temps, ce qui inclut que le phylactère et le dialogue dominant et en résulte une utilisation d'enchaînements moins précipités entre les cases. Par exemple, Brown est le seul des auteurs étudiés où les relations scène à scène ne sont pas

dominantes. De plus, lorsqu'il utilise ce type de lien, contrairement à d'autres auteurs, il organise le découpage des scènes de manière à créer un effet de continuité et à éviter une fracture dans le rythme du récit. Par exemple, lors de la séquence où le gouvernement provisoire envoie des émissaires pour négocier avec Ottawa, bien que plusieurs mois passent entre le début et la fin des discussions, la transition entre les cases donnent une impression de continuité (Figure 17).

**Figure 17. John A. Macdonald et le Père Ritchot.**

Il applique la même technique en plusieurs autres occasions, entre autres lors de la séquence où les Métis de la Saskatchewan attendent des nouvelles concernant leur pétition envoyée à Ottawa. Une année s'écoule entre la case montrant Dumont attablé et discutant avec le père Alexis André au sujet de la possession des terres et la case suivante où Dumont et le père André discutent de la pétition devant l'église. Il se permet même d'incorporer en plusieurs occasions des types d'enchaînement moment à moment où l'action se déroule sur un rythme très lent. Ce type d'enchaînement est très peu utilisé chez les auteurs travaillant avec le format album, les contraintes du nombre limité de pages imposent un rythme plus saccadé qui requiert davantage l'utilisation de raccords de type action à action ou scène à scène (McCloud, 1993, p. 76). Par contre, les auteurs utilisant le format du roman graphique ou la série s'étendant sur plusieurs fascicules

peuvent se permettre un usage plus varié des enchaînements entre les cases. Brown établit des liens de moment à moment entre les cases pour illustrer des séquences d'une grande intensité dramatique. Cela lui permet d'accentuer l'aspect tragique de certaines situations. Dans le traitement de l'affaire Thomas Scott, Freynet utilise des enchaînements scène à scène avec des récitatifs pour expliquer le déroulement des événements, le tout est expédié en trois cases seulement, toutes contenues sur une page. Il s'agit de vignettes statiques qui font une synthèse de cet épisode. Ce que Freynet cherche surtout à représenter, davantage que la mort de Scott lui-même, est l'impact sur Louis Riel et l'implication de ce dernier dans cet épisode. De leur côté, Toufik et Zoran abordent les mêmes événements en 18 cases contenues sur 2 pages. Ils font utilisation de raccords d'action à action entre les cases et ils incluent à la fois des récitatifs explicatifs et des dialogues contenus dans des phylactères. Avec un tel traitement, les auteurs imposent un rythme rapide et continu, tout en soulignant aussi l'aspect brutal et expéditif de l'exécution qui se déroule en seulement 4 cases. Brown, quant à lui, traite la totalité de l'affaire Thomas Scott sur plus de 13 pages et au-delà de 75 cases. Il n'utilise qu'à une seule reprise le texte récitatif afin de donner la date et l'heure de l'exécution de Scott, autrement, comme pour la totalité de son récit, il insère les dialogues dans des phylactères. La détention de Scott et son comportement outrancier sont dessinés sur une cinquantaine de cases, afin de faire sentir le degré de tension qui devient palpable chez les Métis, qui doivent endurer les cris et les insultes proférés par Scott et ainsi expliquer la décision tragique et fatale du gouvernement provisoire (Leroux, 2005, p. 246). L'exécution de Scott se déroule aussi sur plusieurs cases, 23 cases, les enchaînements de moment à moment permettent d'accentuer l'horreur de la situation vécue par Thomas

Scott. Contrairement aux autres auteurs, par le traitement de cet épisode Brown humanise le condamné et tente de stimuler la sympathie du lecteur, ce qui donne au meurtre un aspect choquant, révoltant. Il est aussi intéressant de noter qu'entre le moment où l'on voit Scott à genoux attendre la salve punitive et le moment où il agonise au sol, Brown choisit de laisser une case vide (Figure 18). Cela peut s'interpréter de différentes façons, mais on peut penser que Brown a voulu illustrer l'absurdité tragique de la mort, un homme à genoux, mais vivant, respirant et puis le temps d'un instant, d'un battement de paupière, l'homme jonche le sol, agonisant.

**Figure 18. L'exécution de Thomas Scott.**

Cette représentation suggérée par Brown rappelle le traitement de la planche et des cases employé par Harvey Kurtzman, dans sa courte histoire, *Corpse on the Imjin*, publiée en 1951 par EC Archives. Dans ce récit se déroulant pendant la guerre de Corée, Kurtzman illustre la confrontation entre un soldat américain et un soldat coréen, tous deux isolés de leur unité respective et luttant désespérément pour leur survie dans une confrontation meurtrière à mains nues. Kurtzman illustre, dans une séquence se développant de moment à moment, le meurtre du soldat coréen par le soldat américain qui lui maintient la tête sous l'eau. La séquence est longue, horrible et pénible pour le lecteur. On voit les mains

du soldat coréen s'affoler et tenter de s'agripper désespérément à la vie, tandis que les cadrages se rapprochent du militaire américain de cases en cases, jusqu'à ce que son visage disparaisse du cadre à la dernière case au même moment où la tête du soldat coréen disparaît sous l'eau. Par la suite on aperçoit le corps du soldat coréen flottant dans la rivière et partant à la dérive, tandis que les pensées du soldat américain, contenues dans un récitatif, mentionne : « For he is now not rich or poor, right or wrong, bad or good! Don't hate him! Have pity... » (Kurtzman, 1951, p. 6). Kurtzman démontre ainsi son empathie et sa sympathie pour « l'ennemi » en l'humanisant. De façon similaire, Brown humanise Thomas Scott et contre-balance sa représentation antérieure du personnage. En plus de ne pas être en mesure de saisir les propos de ses bourreaux, Scott, qui a les yeux bandés, ne peut non plus les voir, tout comme le lecteur d'ailleurs, car le peloton d'exécution n'est pas représenté. Brown met en œuvre différents procédés dans la narration de cette séquence auxquels il accorde une attention particulière. Si sa sympathie va à la cause de Riel et des Métis envisagés comme des victimes du pouvoir, ici on assiste à un renversement de situation. Les victimes deviennent à leur tour des bourreaux qui abusent de leur pouvoir et de leur autorité en décidant de la vie et de la mort d'êtres humains. L'insistance de Brown sur ce passage témoigne de sa sympathie pour les victimes du pouvoir arbitraire et de son inquiétude face à toute forme de gouvernement et d'autorité usant le pouvoir coercitif et la force. On trouve ici le leitmotiv de la narration de Brown. L'idéologie sous-jacente à ce récit est celle de la résistance au pouvoir dominant. Ce refus et cette lutte contre l'ordre établi ne s'expriment pas seulement par le personnage de Riel, mais aussi chez Gabriel Dumont, pour qui Brown semble éprouver éminemment de sympathie. Il est pour Brown le véritable leader des Métis, brave, rusé,

fin tacticien, intelligent, il exprime souvent des propos simples mais empreints de lucidité et d'anarchisme non théorisés, à la manière de Diogène le cynique.

### 6- Conclusion

Il est passablement difficile de tenter de situer la bande dessinée historiquement. Ses origines demeurent encore aujourd'hui nébuleuses et controversées. Les historiens du médium n'arrivent pas à s'entendre sur une date fixe à laquelle associer la naissance de la bande dessinée. On sait que deux thèses principales s'affrontent, celle européenne qui fait du Suisse, contemporain et ami de Goethe, Rodolphe Töpffer le père de la bande dessinée et celle américaine attribuant à Richard Outcault et à son Yellow Kid la mise au monde de la bande dessinée moderne. Ces deux thèses divergentes ont pour base une définition différente du médium. Il est effectivement essentiel pour réussir à situer dans un espace-temps précis la naissance du médium d'en donner préalablement une définition exhaustive. Malgré toutes les difficultés rencontrées lors des différentes tentatives de définitions, il est aujourd'hui évident que la bande dessinée se veut un mode d'expression singulier possédant un langage qui lui est propre. Le médium est capable de soutenir à lui seul une nombreuse variété de genres narratifs. Il faut cependant être en mesure de distinguer la forme et le contenu. Trop souvent les jugements négatifs portés à l'encontre de la bande dessinée n'effectuent pas cette distinction et voient le médium comme un bloc monolithique traitant la diversité des sujets abordés sous l'angle de l'humour et du divertissement. Même si son statut de médium ne laisse plus aucun doute, la bande dessinée doit continuer de lutter contre les idées reçues et les préjugés résultant de son parcours historique. Par exemple, en 2006, Sid Jacobson et Ernie Colon publient conjointement *The 9/11 Report : A Graphic Adaptation*. La parution de cette bande dessinée soulève aussitôt l'indignation parmi le public américain. Nombreux sont ceux qui estiment qu'un tel sujet ne peut être abordé par le médium de la bande dessinée car de

## Conclusion

---

par sa nature le médium infantilise et traite avec trivialité les sujets qu'il aborde (Versaci, 2007, p.9). La bande dessinée provoque encore l'indignation de certains lorsqu'elle ose aborder des sujets qui ne cadrent pas avec l'idée que l'on se fait du médium, qui a prétendument pour fonction de divertir par son ton léger et amusant. Malgré sa popularité et son succès commercial, la bande dessinée suscite encore le mépris et l'indifférence de la part des grands médias, comme les journaux et la télévision. Les milieux académiques lui sont aussi hostiles. Elle est parfois utilisée par certaines disciplines des sciences humaines en tant que source primaire d'information, dans le cadre par exemple des *Cultural Studies* aux États-Unis. Au Canada toutefois, ce champs d'étude semble moins développé, comme si la population ne s'intéressait à sa propre production culturelle, de ce fait la bande dessinée se voit presque totalement exclue de la scène universitaire canadienne (Bell, 2006, p. 9). Malgré cette utilisation de la bande dessinée par certains chercheurs, il n'existe toutefois aucune discipline se penchant exclusivement sur la bande dessinée en tant que médium distinct. Pour accorder une quelconque forme de légitimité et de reconnaissance aux récits en bande dessinée, il faudrait pousser davantage le questionnement sur la remise en cause de la suprématie et de l'exclusivité de l'écrit. Selon de nombreux théoriciens du médium, le caractère hybride de la bande dessinée qui amalgame texte et images serait considéré par plusieurs comme une union incestueuse, sacrilège et impure. L'image constituerait une menace pour la domination de la culture de l'écrit. Pourtant, en cette ère où l'on vante les mérites de la diversité et du métissage culturel, la bande dessinée se veut un médium parfaitement adapté à la postmodernité, par son narrateur omniprésent, par sa présentation de récits qui ne cherchent pas à s'imposer comme un discours d'autorité, mais aussi par son utilisation simultanée de divers



## Conclusion

---

procédés narratifs et par la relation interactive au lecteur. La bande dessinée contient beaucoup de non-dit, plusieurs informations servant à la compréhension du récit se trouvent dans les images que les lecteurs doivent interpréter. La lecture d'une image laisse davantage la place à l'interprétation que le discours écrit. Chacun interprète l'image qui lui est présentée selon ses propres connaissances et selon ses capacités. Ce que l'auteur a choisi de montrer constitue un mécanisme producteur de sens, c'est au lecteur à interpréter ce sens. Par contre, le sens d'une image n'est pas toujours univoque contrairement à l'écrit. Si par exemple un auteur affirme que Riel portait fièrement en évidence la ceinture fléchée symbole des Métis des prairies, le sens de la phrase est plutôt claire, tandis que si un dessinateur présente Riel portant la ceinture fléchée, ce sera au lecteur de premièrement remarquer cet artefact et deuxièmement de lui donner un sens. En bande dessinée le dessin est un mécanisme producteur de sens, au même titre que les autres traits morphologiques comme l'organisation de la planche, les types d'enchaînement entre les cases, la façon de disposer le texte, ainsi que la segmentation de l'action et sa répartition dans les cases. Il s'agit de choix narratifs délibérés de la part de l'auteur, mais la tâche revient au lecteur d'y donner du sens. De nombreux reproches sont adressés à l'encontre du dessin, entre autres sa redondance et sa piètre qualité. Il faut toutefois prendre en considération que le rôle de l'image en bande dessinée n'a pas les mêmes fonctions que dans d'autres formes d'expression. Son objectif, sa raison d'être est avant tout de nature utilitaire, informationnelle et narrative, elle n'a pas pour fonction d'épater le spectateur par ses prouesses techniques et par son esthétisme, contrairement à la peinture ou au dessin d'art. L'image en bande dessinée, prise isolément, se comporte comme un énoncé, c'est-à-dire qu'elle a un rôle descriptif, elle prend en charge cet aspect

## Conclusion

---

de la narration qui consiste à donner des informations sur les personnages, les lieux et les décors. L'image ne doit toutefois pas uniquement être prise isolément, elle est aussi de nature séquentielle et elle doit, pour faire du sens, être comprise et être insérée dans la chaîne événementielle. Un autre aspect important de l'image en bande dessinée consiste, comme le fait remarquer Groensteen, en sa détermination, c'est-à-dire qu'elle porte la signature de l'auteur (Groensteen, 2007, p. 89) . Même pour le lecteur néophyte il est impossible de ne pas voir la différence dans le traitement graphique entre deux illustrateurs. Par exemple, le Riel de Robert Freynet porte sa signature, de par son coup de crayon et ses traits et il ne ressemble en rien à la représentation graphique que propose Chester Brown. Ainsi, en bande dessinée, les dessins nous rappellent constamment la présence et l'implication de l'auteur dans le processus de construction du récit. Est-ce que cela l'empêche pour autant d'aborder certains genres narratifs? Je ne peux répondre avec certitude à cette question, mais une chose demeure certaine : le médium se veut résolument capable de supporter un récit biographique et historique, cependant de par sa nature et son essence, elle propose une version différente de l'histoire. L'objectif principal de ma démonstration consistait à mettre en lumière le processus de construction d'une biographie historique en bande dessinée, comment les auteurs utilisent les procédés et les techniques composant le langage du médium afin de supporter leur narration et voir si cela était possible de lui accorder une certaine forme de crédibilité. Je crois avoir amplement montré comment les auteurs utilisent le langage de la bande dessinée afin d'élaborer une narration distincte et originale proposant une vision alternative de l'histoire s'inscrivant dans une perspective postmoderne. On a aussi vu comment les composantes du langage de la bande dessinée constituent des mécanismes producteurs de

## Conclusion

---

sens qui vont directement influencer le récit. Par exemple, les différents auteurs à l'étude n'ont pas opté pour le même type d'organisation de la planche, ni sur les mêmes types d'enchaînement entre les cases et ni sur la même segmentation, le même découpage ou la même répartition de l'action dans les cases. Les choix narratifs des auteurs ont eu un impact déterminant dans leur interprétation des événements historiques et aussi dans la représentation de Riel en tant qu'acteur historique. Nous avons vu que l'organisation de la planche et les types d'enchaînement entre les cases vont influencer le rythme du récit, mais elles vont aussi avoir un impact important sur la lecture historique des événements. Une organisation conventionnelle de la planche, comme nous proposons Chester Brown, va créer un rythme régulier où chaque moment représenté semblera être traité avec la même importance, tandis qu'une organisation rhétorique comme le propose Freynet favorisera une lecture plus saccadée où certains moments historiques sur lesquels l'auteur souhaite mettre l'emphasis seront ainsi magnifiés. Ainsi dans le cadre d'une biographie historique en bande dessinée, les différents mécanismes qui composent son langage produisent du sens dépendamment de la façon dont ils sont utilisés. L'autre objectif poursuivi par cette étude consistait à voir s'il existe la possibilité d'accorder une certaine forme de crédibilité à une biographie historique en bande dessinée. Pour ce faire, je me suis attardé sur la façon dont les auteurs ont représenté l'identité de Louis Riel et sur leur lecture des événements historiques. Il existe bien entendu des similarités entre une biographie historique en bande dessinée et celle produite par les historiens. Par exemple, le contenu sera en grande partie déterminé par les paradigmes sociétaux ambiants de l'époque dans laquelle évolue l'auteur, mais aussi par sa propre subjectivité. L'analyse de l'historiographie de Louis Riel a clairement illustré cet état des choses. L'appropriation

## Conclusion

---

du personnage qui est faite par les auteurs exige à la fois manipulation et distorsion des faits pour permettre une lecture actuelle de l'histoire en fonction des intérêts du temps présent. Les œuvres représentant Riel témoignent à la fois de l'orientation idéologique de leurs auteurs et de leur situation socioculturelle. Riel est donc devenu un mythe pouvant servir différentes causes idéologiques. Les auteurs de bande dessinée ne diffèrent pas des historiens traditionnels dans leur interprétation du personnage. Ils actualisent le mythe en fonction de la réalité socioculturelle dans laquelle ils évoluent. Cependant, dans le cadre de l'écriture d'une biographie historique, l'auteur tente d'évacuer sa subjectivité par l'utilisation de différents procédés. L'auteur semble affirmer que le récit se trouve uniquement dans les sources qu'il a consultées et du même coup fait abstraction de tout le processus de construction subjective du récit et de la mise en intrigue. Dans le cadre de la bande dessinée, il est impossible pour l'auteur de se camoufler derrière une quelconque prétendue objectivité scientifique. De par sa nature, la bande dessinée semble condamnée à la subjectivité, cela l'empêche-t-elle pour autant d'aborder certains sujets comme le récit historique? Si l'on prend en considération les critiques des penseurs de la postmodernité comme Hayden White et Antoine Prost, la bande dessinée semble un médium, non seulement apte à supporter un récit historique, mais aussi démontrant plus d'honnêteté dans sa démarche et dans sa relation au lecteur. Toutefois, considérant la perception de la bande dessinée dans la société, son parcours historique et les nombreux préjugés qui la concerne, sa légitimité est encore loin d'être acquise en tant que support au récit historique. Sans doute que Salvador Dali avait vu juste lorsqu'il affirmait : «La bande dessinée sera la culture de l'an 3794. Vous avez donc 1827 années d'avance et c'est très bien ainsi.» (Salvador Dali, 1967, dans Mouchart 2004, p. 109).

## Bibliographie

### Monographies

- ANGERS, Maurice. 2005. *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, Montréal, Éditions CEC.
- BARON-CARVAIS, Annie. 1991. *La bande dessinée*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, PUF.
- BEAULIEU, Jimmy (Dir.). 2007. *Formule un : Bears and Beer*, Montréal, Mécanique Générale.
- BELL, John. 2006. *Invaders from the North: How Canada conquered the comic book universe*, Canada, Dundurn press.
- BOIVERT, Yves. 1995. *Le postmodernisme*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction*, Paris, Éditions de minuit.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *La domination masculine*, France, Éditions Du Seuil.
- BRAZ, Albert Raimundo. 2003. *The false traitor : Louis Riel in Canadian culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- BROWN, G. Callum. 2005. *Postmodernism for historians*, Londres, Pearson Longman.
- BUMSTED, J.M. 2005 *Louis Riel c. Canada: Les années rebelles*, Winnipeg, Éditions des Plaines.
- BUMSTED, J.M. 2000. *Thomas Scott's body : and other essays on early Manitoba history*, Winnipeg, University of Manitoba Press.
- CADIOU, François, COULOMB, Clarisse, LEMONDE, Anne, SANTAMARIA, Yves. 2005. *Comment se fait l'histoire*, Paris, Édition La découverte.
- CHARLEBOIS, Pierre Alfred. 1991. *La vie de Louis Riel*, Montréal, VLB éditeur.

## Bibliographie

- DE COSTER, Michel, BAWIN-LEGROS, Bernadette et PONCELET, Marc. 2001. *Introduction à la sociologie : Communications de masse et nouveaux systèmes de communications*, (5<sup>e</sup> éditions), Bruxelles, De Boeck.
- DE LA CROIX, Arnaud, ANDRIAT, Frank. 1992. *Pour lire la bande dessinée*, Paris, De Boeck-Duculot.
- DOWBIGGIN, Ian. 1999. *Suspicious minds : the triumph of paranoia in everyday life*, Toronto, Macfarlane Walter and Ross.
- EISNER, Will. 1997. *La bande dessinée art séquentiel*, France, Vertige Graphic.
- EISNER, Will. 1998. *Le récit graphique: narration et bande dessinée*, France, Vertige Graphic.
- FALARDEAU, Mira. 1994. *La bande dessinée au Québec*, Montréal, ED. du Boréal.
- FLANNAGAN, Thomas. 1979. *Louis 'David' Riel : prophet of the new world*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press.
- FRANCIS, Daniel. 1997. *National Dreams : Myth, Memory, and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- FRESNAULT-DERUELLE. 1977. *Récits et discours par la bande : essai sur les comics*, France, Hachette Essais.
- GROENSTEEN, Thierry. 2007. *La bande dessinée : mode d'emploi*, Belgique, Les impression nouvelles.
- GROENSTEEN, Thierry. 2006. *Objet culturel non identifié*, France, Édition de l'an 2.
- GROENSTEEN, Thierry. 2000. *Système de la bande dessinée*, France, PUF.
- KARCHER, EVA. 2002. *Otto Dix, 1844-1969*, Koln, Taschen.

## Bibliographie

- KUNZLE, David. 1990. *The history of the comic strip: Vol.1: Picture Stories and Narrative Strips in the European Broadsheet from 1450 to 1825*, California, University of California Press.
- KUNZLE, David. 1990. *The history of the comic strip: Vol.2: The nineteenth century*, California, University of California Press.
- LEVI, Primo. 1987. *Si c'est un Homme*, France, Pocket.
- MANCHESTER, William. 1976. *La splendeur et le rêve : l'Amérique de Roosevelt : 1932-1950*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- MCCLOUD, Scott. 2000. *Reinventing Comics*, NY, Paradox Press.
- MCCLOUD, Scott. 1994. *Understanding comics : The invisible art*, Harpercollins Trade Sales Dept.
- MCLHUAN, Marshall. 1993. *Pour comprendre les médias*, Canada, Édition BQ.
- MORGAN, Harry. 2003. *Principes des littératures dessinées*, France, Ed. de l'an 2.
- MOUCHART, Benoît. 2004. *La bande dessinée*, France, Ed. Le cavalier bleu.
- NYBERG, Amy. 1998. *Seal of approval: The history of the Comics code*, Jackson MS, University Press of Mississippi.
- PEETERS, Benoît. 2003. *Lire la bande dessinée*, France, Flammarion.
- PEETERS, Benoît. 1993. *La bande dessinée*, France, Flammarion.
- PROST, Antoine. 1996. *Douze leçons sur l'histoire*, France, Éditions du Seuil.
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude (Dir.).1999. *L'histoire aujourd'hui*, Paris, Éditions Sciences Humaines.
- SABIN, Roger. 1996. *Comics, Comix and Graphic Novels: A history of Comic Art*, London, Phaidon.

## Bibliographie

- SIGGINS, Maggie. 1994. *Riel : A life of revolution*, Toronto, Harper Collins.
- SKILLING, Pierre. 2001. *Mort aux tyrans! Tintin, les enfants et la politique*, Montréal, Éditions Nota Bene.
- SPRAGUE, D.N. 1988. *Canada and the Metis :1869-1885*, Canada, Wilfrid Laurier University Press.
- STANLEY, George F.G. 1963. *Louis Riel*, Toronto, Ryerson.
- STANLEY, George F.G. 1992. *The birth of Western Canada: A history of the Riel Rebellion*, Toronto, University of Toronto Press.
- TREMBLAY, Gaëtan (Dir). 1990. *Les industries de la culture et de la communication au Québec et au Canada*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- VERSACI, Rocco. 2007. *This book contains graphic language:Comic as Litterature*, New York, Continuum.
- WITEK, Joseph. 1989. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, University of Mississippi Press.



## Bibliographie

### Articles de périodiques et d'ouvrages collectifs

BAILLARGEON-PELLETIER. 2000. Hélène, [La biographie. Un subtil alliage d'histoire et de littérature], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), P.69-80.

BASSON, L, LAUREN. 2005. [Savage Half-Breed, French Canadian or White US Citizen? Louis Riel and US Perceptions of Nation and Civilisation], *National Identities*, Vol.7, No.4, December, p.369-388.

BEAULIEU, Jean-Philippe. 1996. [La continuité temporelle et ses manifestations graphiques dans la bande dessinée historique], *Études littéraires*, Vol.29, no 1, été, p.59-70.

*BEAUX-ARTS MAGAZINE*, hors série. 2003. [Qu'est-ce que la bande dessinée?], France, janvier.

*BEAUX-ARTS MAGAZINE*, hors série. 2011. [Sexe et bd], France, janvier.

*BEAUX-ARTS MAGAZINE*, hors série. 2010. [Un siècle de bd américaine], France, Août.

*BOOKS*, hors série. 2010. [Bande dessinée : un autre regard sur le monde], France, no.2, avril-mai.

BOURGUIGNON, François. 1999. [L'écriture de l'histoire : le discours en question], tiré de : *L'histoire aujourd'hui*, Éditions Sciences Humaines, p.365-370.

BUHLE, Paul. 2007. [History and comics], *Reviews in American History* - Volume 35, Number 2, June, p.315-323.

DOLAN, Claire. 2000. [Défense de la biographie, défense de l'histoire], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), p.111-122.

## Bibliographie

- FLANAGAN, Thomas. 1992. [Louis Riel], *La société historique du Canada*, brochure historique no.50, Ottawa, p.3-27.
- GAGNON, Jean-Claude. 1998. [La bande dessinée comme discours ou le récit en images], *Québec Français*, mai, numéro 70, p.66-70.
- GINGRAS, Yves. 2000. [Pour une biographie sociologique], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), p.123-131.
- GORDON, Ian. 1991. [But Seriously Folk's . . . :Comic Art and History], *American Quarterly*, 43(2), p.341-346.
- GOYETTE, Julien. 2000. [Biographie, narration et philosophie de l'histoire], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), p.81-88.
- GROENSTEEN, Thierry. 1990. [Du 7<sup>e</sup> art au 9<sup>e</sup> art : L'inventaire des singularités], *CinémAction*, hors série Cinéma et bande dessinée, Courbevoie, été, p.16-28.
- IGGERS, G, Georg. 2000. [Historiography between Scholarship and Poetry : Reflections on Hayden White's Approach to Historiography], *Rethinking History*, 4;3, p.373-390.
- LAMONDE, Yvan. 2000. [Problèmes et plaisirs e la biographie], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), p.89-94.
- LANDER, Ben. 2005. [Graphic Novels as History: Representing and reliving the past], *Left History [Canada]*, 10(2), p.113-126.
- LEROUX, Manon. 2005. [Histoire et bande dessinée], *Bulletin d'histoire politique*, Vol.13, no 3, printemps, p.237-248.
- LÉVESQUE, Andrée. 2000. [Réflexion sur la biographie historique en l'an 2000], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française*, Canada, 54 (1), p.95-102.

## Bibliographie

- MARCHAND, Anne-Sophie. 1998. [L'identité franco-manitobaine: de l'identité métisse au métissage des identités], *Thèmes canadiens*, Vol.XX, p.57-72.
- MARTEL, Gilles. 1990. [Le nationalisme de Louis Riel], dans : *Les actes du Colloque de la Société Historique de Saint-Boniface*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 15 et 16 novembre 1985, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (CEFCO), p.35-44.
- MORTON, Suzanne. 2000. [Faire le saut : la biographie peut-elle être de l'histoire sociale?], *Revue d'Histoire de l'Amérique Française, Canada*, 54 (1), p.103-109.
- OUELLET, Fernand. 1994. [Pour éviter les pièges du relativisme culturel], tiré de : *Entre tradition et universalisme*, Québec, Éditions institut québécois de recherche sur la culture, p.151-170.
- OWRAM, Douglas. 1982. [The Myth of Louis Riel], *Canadian Historical Review* 63.3, p.315-336.
- PROST, Antoine. 1999. [Les Pratiques et les méthodes], tiré de : *L'histoire aujourd'hui*, Éditions Sciences Humaines, p.385-391.
- RHÉAUME, Gilles. 1990. [Les Canadiens et Louis Riel: Louis Riel et la solidarité française en Amérique], dans : *Les actes du Colloque de la Société Historique de Saint-Boniface*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 15 et 16 novembre 1985, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (CEFCO), p.57-59.
- SCHMITT, Ronald. 1992. [Deconstructive Comics], *Journal of Popular Culture*, 25(4), p.153-161.
- STANLEY, George F.G. 1997. [Louis Riel: Patriote ou rebelle], *La société historique du Canada*, brochure historique no.2, Ottawa, p.2-27.

## Bibliographie

- STANLEY, George F.G. 1990. [Historiographie : un dernier mot sur Louis Riel : l'homme à plusieurs visages], dans : *Les actes du Colloque de la Société Historique de Saint-Boniface*, tenu au Collège universitaire de Saint-Boniface les 15 et 16 novembre 1985, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest (CEFCO), p.79-89.
- WHITE, Hayden. 1966. [The Burden of History], *History and Theory*, 5;2, p.111-134.
- WHITE, Hayden. 1981. [The narrativization of the real events], *Critical Enquiry*, 7, p.793-798.

## Bibliographie

### Liens Internet

DÉCOSSE, Yves. 2007. «*La vie de Louis Riel sera racontée dans une bédé*», La Presse, 17 janvier, Disponible [en ligne] : «[http://www.autochtones.ca/portal/fr/ArticleView.php?article\\_id=392](http://www.autochtones.ca/portal/fr/ArticleView.php?article_id=392)», (3 février 2012).

DICK, Lyle. 005. «*Nationalism and Visual Media in Canada: The case of Thomas Scott's Execution*», Manitoba History, number 48, Autumn/Winter. Disponible [en ligne] : «[http://www.mhs.mb.ca/docs/mb\\_history/48/nationalism.shtml](http://www.mhs.mb.ca/docs/mb_history/48/nationalism.shtml)» (3 février 2012).

KLUCINSKAS, Jean. 1996 «*W.J. Thomas Mitchell, Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*», Études Littéraires, vol.28, no.3, hiver, p.135-142. Disponible [en ligne] : «<http://id.erudit.org/iderudit/501139ar>», (3 février 2012).

MCKILLOP, A.B. S.d. «*Historiographie de langue anglaise*», dans, Encyclopédie canadienne, «<http://www.thecanadianencyclopedia.com>», Disponible [en ligne] : «<http://www.thecanadianencyclopedia.com>», (3 février 2012).

MITCHELL, David. «*The Horror of it all : An Introduction to Savoy Comics*», Beyond Magazine, Reprinted in Rapid Eye, 1995. Disponible [en ligne] : «<http://www.savoy.abel.co.uk/1comic.html>», (3 février 2012).

MORGAN, Harry. S.d. «*Les discours sur la bande dessinée*», Disponible [en ligne] : «<http://www.ricochet-jeunes.org/magazine-propos/article/28-les-discours-sur-la-bande-dessinee>», (3 février 2012).

SULLIVAN, Sean. S.d. «*The Canadian Illustrated News et la Rébellion de la Rivière Rouge (d'octobre 1869 à août 1870)*», dans, Bibliothèque et Archives Canada. Disponible [en ligne] : «<http://www.collectionscanada.gc.ca/databases/cin/001065-2040-f.html>», (3 février 2012).

## Bibliographie

*Bande dessinée*, dans, Wikipédia. Disponible [en ligne] :  
«[http://fr.wikipedia.org/wiki/Bande\\_dessin%C3%A9e](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bande_dessin%C3%A9e)», (3 février 2012).

*Éditions des Plaines*, dans, Éditions des Plaines. Disponible [en ligne] :  
«<http://plaines.mb.ca/>», (3 février 2012)

*James Simpkins*, dans, Comiclopedia Lambiek, 1994-2011. Disponible [en ligne] :  
«[http://lambiek.net/artists/s/simpkins\\_james.htm](http://lambiek.net/artists/s/simpkins_james.htm)», (3 février 2012).

*Robert Freynet*, dans, La maison des artistes visuels francophones, 2012. Disponible [en ligne] : «<http://maisondesartistes.mb.ca/>», (3 février 2012).

*Max London*, dans, Bedethèque. 1998-2009. Disponible [en ligne] :  
«<http://www.bdggest.com/>», (3 février 2012).

*Tintin au Congo*, dans, Wikipedia. Disponible [en ligne] :  
«[http://fr.wikipedia.org/wiki/Tintin\\_au\\_Congo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Tintin_au_Congo)», (3 février 2012).

*Zoran Vanjaka*, dans Comiclopedia Lambiek, 1994-2011. Disponible [en ligne] :  
«<http://www.lambiek.net/artists/z/zoran.htm>», (3 février 2012).

## Bibliographie

### *Bandes dessinées*

- ANDERSON, Ho Che. 2010. *King: Special Edition*, USA, Fantagraphics Books.
- BRECCIA, Alberto, OESTERHELD, Hector. 2001. *Che*, Belgique, Fréon Éditions.
- BRETECHER, Claire. 2008. *Les frustrés: Intégrale*, France, Dargaud.
- BROWN, Chester. november 2004-september 2006. *Ed The Happy Clown*, Montréal, Drawn and Quaterly.
- BROWN, Chester. 2007. *I never liked you*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- BROWN, Chester. 2004. *Louis Riel: L'insurgé*, Tournai Belgique, Casterman.
- BROWN, Chester. 2003. *Louis Riel : A Comic-Strip biography*, Montréal , Drawn and Quarterly.
- BROWN, Chester. 2006. *The Little man: short strips, 1980-1995*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- BROWN, Chester. 2011. *Paying for it: a comic strip memoir about being a John*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- BROWN, Chester. 1992. *The Playboy*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- BROWN, Jeffrey. 2006. *Clumsy: A novel*, Canada, Top Shelf.
- BROWN, Jeffrey. 2009. *Funny misshapen body: A memoir*, USA, Touchstone.
- BROWN, Jeffrey. 2008. *Little Things: A memoir in slice*, USAm Touchstone.
- BROWN, Jeffrey. 2007. *Unlikely*, Canada, Top Shelf.
- CABU. 1967. *Le grand Duduche*, France, Dargaud.
- CHANTLER, Scott. 2007. *Northwest Passage*, Portland, OniPress.
- CHARLIER, Jean-Michel. 2003. Giraud, Jean, *Blueberry : La longue marche*, France, Dargaud.

## Bibliographie

- CLOWES, Daniel. 1998. *Caricature*, USA, Fantagraphics Books.
- COE, Sue. 2005. *Sheep of fools*, USA, Fantagraphics Books.
- CRUMB, Robert. 2008. *The complete Crumb volume 14*, USA, Fantagraphics Books.
- DELISLE, Guy. 2007. *Pyongyang: A journey in North Korea*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- DOUCET, Julie. 1992. *Dirty Plotte: no.1*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- DRUILLET, Philippe. 1972. *Les six voyages de Lone Sloane*, France, Dargaud.
- EISNER, Will. 2005. *The Plot: The secret story of the protocols of the elder of Zion*, New York, W.W Norton and company.
- EISNER, Will. 2000. *The Spirit Archives Vol.1 June 2 to December 29 1940*, USA, DC Comics.
- FRANQUIN. 1977. *Gaston: Lagaffe nous gâte*, France, Dupuis.
- FRED. 1975. *Philémon: L'île des brigadiers*, France, Dargaud.
- FREYNET, Robert. 1990. *Louis Riel en bande dessinée*, Saint-Boniface, Manitoba, Éditions des Plaines.
- GONICK, Larry. 2006. *The cartoon history of the Modern World : Part 1*, USA, Collins Reference.
- GOSCINNY, René, UDERZO, Albert. 1965. *Astérix et Cleopatre*, France, Dargaud.
- GOSCINNY, René, UDERZO, Albert. 2000. *Lucky Luke : Chasseur de primes*, France, Lucky Comics.
- GOTLIB, Marcel. 1971. *Rubrique-à-braque*, France, Dargaud.
- GREEN, Justin. 2009. *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*, USA, McSweeney's.
- GREG. 2007. *Achille Talon: L'intégrale tome 1*, France, Dargaud.



## Bibliographie

- GRIFFIN, Rick. 1968. *Luna Toon in Zap Comix no.2*, USA, Last Gasp.
- HEATLEY, David. 2008. *My brain is hanging upside down*, USA, Pantheon Books.
- HERGÉ. 1947. *Tintin au Congo*, Belgique, Casterman.
- HERNANDEZ, Jamie. 2007. *Flies on the ceiling : Love and Rockets*, USA, Fantagraphics Books.
- HERRIMAN, George. 2011. *Krazy and Ignatz 1919-1921: A kind, benevolent and amiable brick*, USA, Fantagraphics Books.
- HOGARTH, Burne. 1994. *Tarzan: L'intégrale tome 7*, France, Soleil/Mc Productions.
- JASON. 2010. *Almost silent*, USA, Fantagraphics Books.
- KING, Frank. 2005. *WALT and Skeezix 1921-1922*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- KURTZMAN, Harvey. 1993. *The corpse on the Imjin*, dans: *The New Two-Fisted Tales*, Canada, EC Comic.
- LEMIRE, JEFF. 2009. *Essex County*, USA, Top Shelf.
- LUTES, Jason. 2002. *Berlin: City of stones: Book one*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- MANDRYKA. 1995. *Les aventures potagères du concombre masqué*, France, Z' éditions.
- MATT, Joe. 2007 *The poor bastard*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- MAZZUCHELLI, David. 2009. *Asterios Polyp*, New York, Panthon Books.
- MILLER, Frank. 1997. *The Dark Knight Returns*, USA, DC Comics.
- MOORE, Allan, GIBBONS, Dave. 2005. *The Watchmen*, USA, DC Comics.
- PEKAR, Harvey. 2009. *American Splendor : Another dollar*, New York, DC Comics.
- PRATT, Hugo. 2001. *La maison dorée de Samarkand*, Belgique, Casterman.
- QUESNEL, Christian. 1995. *Le crépuscule des Bois-Brûlés*, Canada, Du Vermillon.
- QUESNEL, Christian. 2003. *L'Exovedat*, Canada, Du Vermillon.

## Bibliographie

- QUINO. 1983. *Le petit frère de Mafalda*, France, Glénat.
- REISER, Jean-Marc. 1986. *Ils sont moches*, France, Albin Michel.
- SACCO, Joe. 2006. *Gorazde : The war in Eastern Bosnia 1992-1995*, USA, Fantagraphics Books, sixth printing.
- SACCO, Joe. 2006. *Palestine*, USA, Fantagraphics Books, eight printing.
- SATRAPI, Marjane. 2007. *The complete Persepolis*, USA, Pantheon.
- SCHULZ, Charles. 2004. *The complete peanuts 1950-1954*, USA, Fantagraphics Books.
- SPIEGELMAN, Art. 1996. *Maus: A survivor's tale*, USA, Pantheon.
- TAN, Shaun. 2007. *The arrivals*, USA, Athur A. Levine Books.
- TARDI, Jacques. 1993. *C'était la guerre de tranchées : 1914-1918*, Belgique, Casterman.
- TATSUMI, Yoshihiro. 2008. *Good bye*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- TOUFIK, El Hadj-Moussa et VANJAKA, Zoran. 1996. *Louis Riel : Le père du Manitoba*, Saint-Boniface, MB : Editions des Plaines.
- THOMPSON, Craig. 2005. *Blankets*, Canada, Top Shelf.
- TOMINE, Adrian. 2001. *Optic Nerve no.8*, Montréal, Drawn and Quarterly.
- VAN HAMME, Jean, VALLES, Francis. 2003. *Les maîtres de l'orge : intégral*, France, Glénat.
- WATTERSON, Bill. 1996. *The authoritative : Calvin and Hobbes*, London, Warner Books.

## Bibliographie

### **Bandes dessinées en ligne**

FREYNET, Robert. 2008. «*Une bd pour la journée Louis Riel*», La Liberté 13 au 19 février. Disponible [en ligne] : «<http://robertfreynet.com/img/bd01.gif>», (3 février 2012).

MCCAY, Windsor. 2000-2007. «*Little Nemo in Slumberland*», Disponible [en ligne] : «<http://bdpif.com/winsor-mc-cay-little-nemo-t572.html>», (3 février 2012).

OUTCAULT, RICHARD. S.d., «*The Yellow Kid*», Disponible [en ligne] : «<http://cartoons.osu.edu/yellowkid/index.htm>», (3 février 2012).

TÖPFFER, Rodolphe. 2003. «*Histoire de Mr. Vieux Bois*», Disponible [en ligne] : «<http://leonardodesa.interdinamica.net/comics/lds/vb/VieuxBois01.asp?p=1>» (3 février 2012).