

Mémoire individuelle et mémoire collective chez Michel Rabagliati

Vincent Voyer

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

Comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
Université Concordia,
Montréal, Québec, Canada

Aout 2017

© Vincent Voyer, 2017

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par : Vincent Voyer

intitulé : *Mémoire individuelle et mémoire collective chez Michel Rabagliati*
et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Président

Sylvain David

Examinatrice

Sophie Marcotte

Examineur

Michel Fournier

Directeur

Patrick Leroux

Directrice

Geneviève Sicotte

Approuvé par :

Directeur du département ou du programme d'études supérieures

2017

Doyen de la faculté

RÉSUMÉ

Mémoire individuelle et mémoire collective chez Michel Rabagliati

Vincent Voyer

Ce mémoire est consacré à la série *Paul* de Michel Rabagliati. Il examine la façon dont la mémoire individuelle, qui est la matière première des récits de Rabagliati, se déploie en parallèle avec la mémoire historique ou collective. Dans le premier chapitre, la situation de narration rétrospective propre à la série *Paul* est présentée et problématisée. Le deuxième chapitre aborde les « lieux de mémoire » variés du Québec des années 1960 et 1970 visibles dans la série. Ces lieux de mémoire — objets, événements, lieux topographiques et intertextes — construisent une certaine vision de l’histoire et de la mémoire collective. Le troisième chapitre analyse la représentation de soi que dévoile la série. L’analyse permet de comprendre comment le regard rétrospectif du narrateur construit une sorte de roman d’apprentissage de Paul et contextualise l’évolution personnelle du personnage dans l’histoire. L’ensemble permet à Rabagliati de traverser plusieurs époques, de faire évoluer son personnage et de mettre en scène des éléments qui font naître une nostalgie particulière chez le lecteur.

ABSTRACT

This paper studies the series *Paul* by Michel Rabagliati. It examines the way in which individual memory, which is the raw material of Rabagliati's narratives, unfolds in parallel with historical or collective memory. In the first chapter, the retrospective narrative situation of the *Paul* series is presented and problematized. The second chapter deals with the various 'places of memory' of Quebec in the 1960s and 1970s. These places of memory - objects, events, topographical places and intertexts - build a certain vision of history and collective memory. The third chapter analyzes the self-representation of the series. The analysis allows us to understand how the narrator's retrospective view constructs a coming-of-age story and contextualizes the personal evolution of the character in it. The ensemble allows Rabagliati to go through several decades, to evolve his character and to stage elements that give rise to a particular nostalgia for the reader.

REMERCIEMENTS

Je remercie mes deux directeurs, Patrick Leroux et Geneviève Sicotte, qui m'ont appuyé tout au long de la rédaction du mémoire. Sans leur aide précieuse et leurs conseils judicieux, ce mémoire ne serait pas aussi abouti qu'il l'est aujourd'hui.

Je veux aussi remercier ma femme, Dawn, qui m'a encouragé et m'a soutenu tout au long de l'écriture du mémoire. Merci d'avoir été là pendant les moments plus difficiles, d'avoir été patiente avec moi et d'avoir eu les bons mots pour m'encourager.

Merci à Delphine d'avoir pris le temps de relire le mémoire afin de corriger certains tics langagiers, qui se retrouvent forcément dans tout travail de cette envergure. Je n'oublie pas non plus Yoan, Camilia, Marie-Ève et Nathalie, qui m'ont permis de parler de mes angoisses d'écriture.

Finalement, merci à Michel Rabagliati, qui a écrit des romans graphiques inspirants et qui m'a fait une dédicace spéciale de *Paul dans le Nord* lorsque je l'ai rencontré.

Table des Matières

Table des figures	vii
Introduction.....	1
1.1 Intérêt des romans graphiques de Michel Rabagliati	1
1.2 Problématique et hypothèses	3
1.3 Méthode d'analyse	4
1.4 Plan de travail.....	5
Chapitre 1	7
Les particularités des œuvres de Rabagliati : un univers singulier.....	7
2.1 La situation de narration.....	7
2.2 L'image et le texte, amorces d'une double mémoire particulière	10
2.3 Des décors précis et réalistes.....	14
2.4 L'utilisation de plans variés : mettre l'accent sur le décor ou l'apparition des lieux de mémoire.....	16
2.5 Les jeux de focalisation et d'ocularisation : ce que le narrateur laisse voir (le jeu entre les récits)	17
2.6 L'image poétique/l'image métaphore : entrer dans l'univers émotionnel du narrateur	23
2.7 Conclusion partielle.....	24
Chapitre 2	26
Les lieux de mémoire dans Paul	26
3.1 Les lieux de mémoire : la mise en image d'une mémoire collective particulière 27	
3.2 Les lieux de mémoire topographiques	28
3.3 Les objets mémoriels.....	32
3.4 Les évènements mémoriels	36
3.5 L'intertextualité et l'intermédialité mémorielles des œuvres de Rabagliati	43
3.5.1 Intertextualité mémorielle.....	43
3.5.2 Intermédialité mémorielle.....	45
3.6 Conclusion partielle.....	48
Chapitre 3	52
L'autoportrait de Rabagliati : la formation de Paul	52
4.1 L'authenticité du récit : l'histoire d'une vie	52

4.2	L'autobiographie de Rabagliati : un pacte de sincérité ?	57
4.3	Les pistes autofictionnelles : briser le pacte.....	59
4.4	L'autoportrait : l'art de raconter différemment	62
4.5	Le roman graphique d'apprentissage ou Bildungsroman	65
4.6	Conclusion partielle.....	74
	Conclusion	76

Table des figures

Figure 1. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 23.....	9
Figure 2. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 49.	10
Figure 3 Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au Parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 27.	11
Figure 4 Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 87. ...	12
Figure 5 Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 88. ...	13
Figure 6. Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 89. ..	14
Figure 7. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au Parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 40.	15
Figure 8. Michel Rabagliati (2009), <i>Paul à Québec</i> , Montréal, La Pastèque, p. 162.....	17
Figure 9 Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 18. ...	18
Figure 10. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 13.....	19
Figure 11. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 13.....	20
Figure 12. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 13.....	21
Figure 13. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 13.....	21
Figure 14. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 14.....	22
Figure 15. Michel Rabagliati (2009), <i>Paul à Québec</i> , Montréal, La Pastèque, p. 25.....	23
Figure 16. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 27.	30
Figure 17. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 14.....	31
Figure 18. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 15.....	31
Figure 19. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 38.....	32
Figure 20. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 40.....	33

Figure 21. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 75.	33
Figure 22. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 45.	34
Figure 23. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 110.....	35
Figure 24. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 111.....	37
Figure 25. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque p. 115.....	38
Figure 26. Michel Rabagliati (2011), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 119.....	39
Figure 27. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 81.	40
Figure 28. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 26.	41
Figure 29 Michel Rabagliati (2006), <i>Paul à la pêche</i> , Montréal, La Pastèque, p. 97.....	43
Figure 30. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 94.	44
Figure 31. Michel Rabagliati (2006), <i>Paul à la pêche</i> , Montréal, La Pastèque, p. 124....	46
Figure 32. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 25.	46
Figure 33. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 19.	47
Figure 34. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul à la pêche</i> , Montréal, La Pastèque, p. 125....	48
Figure 35 S.A., site de promo, [en ligne], http://www.promo9a.org/wp-content/uploads/2011/02/paul.jpg (page consultée le 16 septembre 2016).	53

Figure 36. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 32.....	54
Figure 37. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 100.....	54
Figure 38. Michel Rabagliati (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La Pastèque, p. 112.....	55
Figure 39. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 47.....	55
Figure 40. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 160.....	56
Figure 41. Christian Blais, « Le Montréal de Paul », site de L'actualité, [en ligne], http://www.lactualite.com/culture/le-montreal-de-paul/ (page consultée le 20 avril 2016).	58
Figure 42. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque, p. 132.....	61
Figure 43. Michel Rabagliati (2009), <i>Paul à Québec</i> , Montréal, La Pastèque, p. 167.....	64
Figure 44. Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 56.	66
Figure 45. Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 57.	67
Figure 46. Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 58.	67
Figure 47. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque p. 133.....	69
Figure 48. Michel Rabagliati (2001), <i>Paul au parc</i> , Montréal, La Pastèque p. 132.....	70
Figure 49. Michel Rabagliati (2015), <i>Paul dans le Nord</i> , Montréal, La Pastèque, p. 103.	71
Figure 50. Michel Rabagliati (2006), <i>Paul à la pêche</i> , Montréal, La pastèque, p. 155....	72
Figure 51. Michel Rabagliait (2004), <i>Paul en appartement</i> , Montréal, La pastèque, p. 109.....	73

Figure 52 Alexis Boulianne, site du Journal Métro, [en ligne],

<http://journalmetro.com/actualites/montreal/1180593/375e-la-premiere-case-de-paul-a-montreal-devoilee/> (page consultée le 28 août 2017)..... 79

Introduction

L'écriture de ce mémoire découle d'un questionnement personnel en ce qui concerne la mémoire historique, qui est plus que présente dans les récits québécois d'aujourd'hui. La mémoire historique est constituée de tous les événements historiques qui ont laissé leur trace dans l'imaginaire collectif québécois. C'est par la narration du « moi » que cette mémoire se développe principalement. Ces récits autoreprésentatifs semblent être priorités pour raconter une mémoire que les auteurs veulent amplifier, réactualiser et, surtout, ne pas oublier. La mémoire individuelle est l'élément central autour duquel ces récits se développent, mais il ne faut pas oublier que cette mémoire est bien souvent jumelée à la mémoire collective, qui se développe simultanément.

Le roman graphique québécois s'inscrit dans un constant va-et-vient entre la mémoire collective et individuelle. Les auteurs de romans graphiques semblent avoir trouvé un filon qui, outre le fait de faire vendre davantage d'œuvres, leur permet de connecter à un public qui se reconnaît dans ce qui est raconté et qui tombe dans une nostalgie au fort pouvoir d'attraction. Lorsque l'on s'attarde aux différentes mémoires, ce qui fait l'intérêt de ce type d'œuvres est le rapport particulier qui est développé entre le texte et l'image. Les auteurs amplifient, par des jeux de scénarisations et d'écriture, des éléments du récit à l'aide ces deux supports, narratif et visuel, et de transmettre un message plus fort, plus ancré dans le réel ou, si l'on préfère, plus authentique.

Nous nous pencherons, dans ce mémoire, sur un auteur en particulier : Michel Rabagliati. Ce bédéiste est un incontournable du roman graphique québécois et les œuvres qu'il a écrites nous font voir plus concrètement la façon dont la mémoire individuelle et collective s'arriment l'une à l'autre.

1.1 Intérêt des romans graphiques de Michel Rabagliati

Michel Rabagliati a vendu plus de 250 000 copies des *Paul*, qui ont aussi été traduits dans plusieurs langues. Or, nous savons que « les ventes moyennes de chaque album de [bande dessinée québécoise] se situent autour de 400 exemplaires¹. » La popularité de *Paul* au Québec s'apparente à celle, passée et présente, du Tintin d'Hergé en France. Or, outre

¹ Mira Falardeau (2008), *Histoire de la bande dessinée québécoise*, Montréal, VLB éditeur, p. 143.

l'engouement qu'elle entraîne, l'œuvre de Rabagliati est différente de celle d'Hergé en ce qu'elle ne repose pas sur un pacte fictif, mais plutôt sur une autobiographie, sur une part de réel, qui tend vers le récit de soi.

Rabagliati présente un récit qui passe principalement par la mémoire du narrateur, son alter ego. Toutefois, c'est aussi à l'aide de la mémoire collective québécoise, qui est représentée de différentes façons, que le récit se développe. Dans bon nombre de cas, le dessin et le récit mettent en scène des éléments géographiques et historiques, propres à la société québécoise. C'est autour de ces sujets que le récit s'élabore. De même, c'est par ce jeu que Rabagliati ouvre, pour son lecteur, une image singulière de la société qu'il dépeint.

Dans *Paul*, les mémoires individuelle et collective se complètent puisque les histoires racontées sont toujours écrites autour du personnage de Paul et des moments marquants de sa vie (mémoire individuelle). Cela dit, la narration et le dessin décrivent aussi des éléments charnières de la construction du Québec (mémoire collective). Nous pouvons penser, par exemple, à la Crise d'octobre, à l'Exposition universelle et aux différents référendums qu'on peut voir dans *Paul*. Le jeu particulier entre ces éléments dans les romans graphiques de Rabagliati contribue à les rendre particulièrement riches et intéressants à analyser, surtout lorsqu'on veut étudier les différentes manifestations de la mémoire et de l'imaginaire.

Dans les œuvres de Rabagliati, la mémoire collective est très souvent présente en arrière-plan. En effet, le décor dans lequel évolue Paul est rempli d'objets mémoriels, de lieux topographiques et d'allusions à des événements historiques. Toutefois, cette mémoire se retrouve parfois à l'avant plan du récit par diverses manipulations du narrateur. Dans *Paul au parc*, les policiers qui interrompent une pièce de théâtre à laquelle Paul participe pour arrêter l'instructeur scout de Paul, qui a des affiliations au FLQ, en sont des exemples. La présence marquée des lieux de mémoire est visible dans deux albums en particulier : *Paul au parc* et *Paul en appartement*. Dans le premier, les lieux de mémoire sont sporadiques et souvent anecdotiques, alors que, dans le second, la mémoire collective se développe en même temps que le récit de Paul. C'est l'omniprésence de la mémoire sociohistorique, souvent présentée dans sa dimension iconique, qui renforce la dimension nostalgique de ces romans graphiques. Nous allons analyser plus en détail ces deux œuvres, qui présentent des éléments différents.

1.2 Problématique et hypothèses

Dans ce travail, nous voulons étudier la façon dont la mémoire, individuelle et collective, se construit dans les œuvres de Rabagliati. Nous posons comme hypothèse générale que la mémoire individuelle et la mémoire collective se renforcent et se nourrissent l'une et l'autre. De plus, leur agencement crée un effet nostalgique chez le lecteur qui reconnaît certains éléments, à la fois dans la mémoire individuelle et dans la mémoire collective mise en place.

La mémoire collective est bien souvent reléguée au second plan du roman graphique de Rabagliati, mais elle va parfois surgir en premier plan et affecter la mémoire individuelle du narrateur. Les deux mémoires se développent donc de façon complémentaire et ne sauraient aller l'une sans l'autre. Dans *Paul*, ces deux mémoires passent à la fois par le texte et par l'image, en renforçant ainsi l'authenticité de ce qui est raconté et mis en dessin.

Chez Rabagliati, plusieurs lieux de mémoire sont présentés dans le récit. Ces derniers créent un pont entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, qui passent toutes deux par le souvenir nostalgique. Selon la conception que s'en fait Pierre Nora, la mémoire individuelle « est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations² ». Elle entre alors en contraste avec la mémoire collective, qui « est le souvenir ou l'ensemble des souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante³ ». Ce type d'écriture, qui marie les deux types de mémoire, semble prévaloir au Québec dans les dernières années et attire des lecteurs de plus en plus nombreux. Cette mémoire, nous la retrouvons chez Rabagliati, qui plonge son lecteur dans un récit historique qui s'articule autour d'une mémoire individuelle (celle de l'auteur), mais qui recoupe aussi la mémoire collective (celle de la société).

² Pierre Nora (1984), *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, Tome 1, Paris, Gallimard, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 25.

Rabagliati expose une mémoire individuelle sélective, à l'aide du texte et de l'image qui sont visibles dans l'autoportrait, et élabore des récits à saveur nostalgique. Ce que le bédéiste met de l'avant, c'est une mémoire qui lui est propre, mais également une mémoire que Ricœur qualifie de « manipulée⁴ », c'est-à-dire qu'elle a fait l'objet de différents choix du narrateur.

Le roman graphique, plus particulièrement dans le rapport qui y existe entre le texte et l'image, renforce le *Bildungsroman* que met en place l'auteur. Ainsi, dans *Paul*, la forte fonction référentielle portée par les images est associée à la fonction expressive qui, ici, est davantage portée par les signes verbaux. Nous retrouvons, au point de vue de la construction sémiotique, le double ancrage dans l'imaginaire (l'individu dans l'Histoire).

1.3 Méthode d'analyse

Tout d'abord, nous allons faire une analyse du texte et de l'image pour repérer les éléments historiques et les lieux de mémoire dans les romans graphiques choisis, et pour mettre au jour le jeu d'influences qui y opère entre la mémoire individuelle et collective. Nous analyserons deux *Paul* en particulier : *Paul au parc* et *Paul en appartement*. C'est dans ces ouvrages que nous pouvons bien observer comment les mémoires individuelle et collective se développent en simultanéité et s'enrichissent mutuellement.

Nous lirons ces romans graphiques selon la méthode proposée par Jean-Louis Tilleuil dans *Lectures de la bande dessinée*⁵. Nous ferons ainsi une première lecture qui nous permettra de résumer et de formaliser le récit. Nous analyserons principalement la présence de la voix narrative rétrospective. Nous mettrons aussi en rapport la représentation idéalisée du passé et la temporalité rétrospective du récit, et la double présence du sujet de l'énonciation (moment du récit, moment de l'histoire). De même, nous analyserons le rapport entre le texte et l'image en nous basant sur les concepts théoriques proposés par Jean-Louis Tilleuil et Thierry Groensteen. Cela nous fera voir la façon spécifique dont chaque système sémiotique (texte ou image) véhicule un certain imaginaire, plus individuel ou plus collectif.

⁴ Paul Ricœur (1995), *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil, p. 255.

⁵ Catherine Vandraband, Pierre Marlet et Jean-Louis Tilleuil (dir.) (1998), *Lectures de la bande dessinée : Théorie, méthode, applications, bibliographie*, Belgique, Academia, p. 241.

Ensuite, nous ferons une seconde lecture où nous entamerons « l'épuisement des cohérences, culturelles, profondes, connotées, éventuellement "conflictuelles"...⁶ ». En d'autres mots, lors de cette seconde lecture, nous porterons attention aux représentations et à la signification des lieux (par exemple, la rue Saint-Laurent), des contextes historiques dans lesquels se déroulent les œuvres (par exemple, l'Expo 67), des récits plus personnels (par exemple, la mort du père de sa femme) et, finalement, des lieux de mémoire qui renvoient au passé et au présent (par exemple, Le Madrid). Nous convoquerons ce que Nora appelle *les lieux de mémoire* pour mieux comprendre les liens qui se créent entre la mémoire individuelle et la mémoire sociohistorique collective dans les œuvres de Rabagliati et la façon dont ces mémoires contribuent à la tonalité nostalgique des œuvres. Cette nostalgie, Greimas la définit comme « un état de dépérissement et de langueur causé par le regret obsédant du pays natal, du lieu où l'on a longtemps vécu⁷ ». Elle serait un manque, un vide, quelque chose qu'il faut combler. Le roman graphique est particulièrement intéressant à analyser sous cet angle. En effet, le rapport entre le texte et l'image fait naître un sentiment on ne peut plus fort ici, puisque ces deux composantes se renforcent l'une l'autre.

Finalement, comme l'hyperréalisme dont fait preuve le bédéiste dans ses œuvres a un impact sur le pacte fictionnel fait avec le lecteur, nous étudierons les apports méthodologiques liés à la représentation de soi, qui nous seront essentiels. Nous définirons les différents modes d'autoreprésentation et montrerons le rôle particulier qu'il joue dans l'élaboration des œuvres de Rabagliati. Puis, nous les rattacherons à certaines théories du roman d'apprentissage qui feront le lien entre le *Bildungsroman* et la tonalité nostalgique des récits.

1.4 Plan de travail

Dans le premier chapitre, nous dégagerons les caractéristiques spécifiques des romans graphiques de Rabagliati en lien avec les deux mémoires qui s'y retrouvent. Nous allons

⁶ Groensteen, Thierry (1999), *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, p. 55.

⁷ Algirdas Julien Greimas (2002), « De la nostalgie : étude de sémantique lexicale », dans Hénault A., *Question de sémiotique*, Paris, PUF, p. 594.

mettre introduire certains éléments qui reviendront dans le chapitre 2 et qui seront davantage approfondis.

Dans le second chapitre, nous illustrerons la façon dont les lieux de mémoire variés dans l'œuvre de Rabagliati permettent au narrateur de raconter une histoire qui marie la mémoire individuelle et la mémoire collective.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous exemplifierons les rapports qui existent entre la mémoire individuelle du narrateur et celle de l'auteur, qui y puise pour construire un autoportrait particulier et un roman d'apprentissage qui s'y rattache. Nous illustrerons la façon dont ces manipulations renforcent l'aspect authentifiant du récit et comment elles en renforcent par le fait même la dimension nostalgique.

Chapitre 1

Les particularités des œuvres de Rabagliati : un univers singulier

Dans ce chapitre, nous voulons établir les caractéristiques spécifiques du cadre narratif et iconique des romans graphiques de Rabagliati, éléments qui permettent à l'auteur de mettre en valeur des lieux de mémoire particuliers et distincts. Cette mise en valeur tient lieu de prise de position. Nous verrons que ces manipulations sont visibles à la fois dans le texte et dans l'image. Ce serait donc ces deux médias, qui constitueront des éléments clés de notre analyse, qui seront examinés dans ce premier chapitre.

Les particularités de *Paul* sont variées, mais c'est surtout lorsqu'elles deviennent intéressantes à étudier. En effet, ces œuvres ont toutes un point commun : elles agissent comme une ligne directrice mise en place par l'auteur pour construire deux types de mémoires, individuelle et collective, qui cohabitent dans le récit. Dans ce chapitre, nous mettrons en relief l'ensemble des techniques et des éléments convoqués, qui, lorsque étudiés ensemble, forment un tout cohérent et particulier. Ainsi, notre entreprise ne consiste pas à isoler chaque élément présenté par Rabagliati pour en déterminer l'unicité, mais plutôt d'étudier comment leur juxtaposition et leur arrangement contribuent à créer, quant à eux, une œuvre singulière. De plus, nous tenterons de mettre en lumière les liens qui existent entre ces particularités et la manière dont l'auteur en fait usage, non seulement pour faire accéder à la représentation une mémoire individuelle et collective, mais aussi pour illustrer le fait que le narrateur permet ainsi au lecteur d'entrer dans son univers émotionnel.

2.1 La situation de narration

La situation de narration de *Paul* se développe grâce à deux médias distincts et complémentaires : le texte et l'image. Lors de l'analyse d'un roman graphique, il est très difficile de séparer le texte de l'image. Nous avons fait le choix de les étudier ensemble pour ne pas occulter le sens de l'un ou de l'autre.

Même si les notions de texte et d'image sont aisées à comprendre, nous les définirons brièvement pour éviter toute confusion. Nous entendons par « texte », tout ce qui est écrit : dialogues, récitatifs, enseignes, notes, etc. La notion d'image se résume, quant

à elle, à tout ce qui est montré sous forme de dessin. Une des raisons pour lesquelles nous ne pouvons pas séparer le texte de l'image dans les romans graphiques de Rabagliati est que la narration s'y déploie dans les dialogues et les récitatifs, par le texte, et parfois par l'image qui raconte une histoire, ce que nous appellerons la « monstration ». J'emprunte le terme de « monstration » à la théorie du cinéma de Gaudreault, qui définit ce médium comme « le niveau narratif de l'image⁸ ». La narration ne passe donc pas seulement par le texte, mais aussi souvent par l'image. Qui plus est, l'image est parfois la seule à faire avancer le récit. Il n'y a qu'à songer aux cases exemptes de dialogues ou de récitatifs pour s'en convaincre. Dans ce cas, c'est autour de l'image seule que le récit tourne et se développe. La narration, qui passe parfois par le texte et parfois par l'image, permet au narrateur de raconter une histoire qui se construit autour de deux mémoires développées tout au long des albums : une mémoire individuelle et une mémoire collective. C'est grâce aux manipulations du texte et de l'image par le narrateur que ces mémoires peuvent cohabiter dans un récit individuel précis, en s'enrichissant l'une et l'autre. De plus, ces manipulations font apparaître des lieux de mémoire québécois importants.

Ajoutons que, dans les œuvres de Rabagliati, la temporalité du récit est rétrospective, c'est-à-dire qu'un narrateur (Paul-narrateur⁹) narre un récit rétrospectif, dans lequel il est aussi présent comme personnage (Paul-personnage¹⁰). PN est dans le présent du récit, et pose PP dans un temps antérieur : le présent de l'histoire. Le lecteur est ainsi plongé dans l'immédiat de l'évènement, alors qu'en fait, tout ce qui lui est raconté s'est déroulé il y a un certain temps déjà. Ce genre de manipulation du récit laisse le lecteur naviguer dans les différents portraits, personnels et collectifs, que dresse Rabagliati dans l'ensemble de son œuvre. De plus, cela renforce l'univers émotionnel que le narrateur veut mettre en place et réduit la distance entre PP et le lecteur.

Le rôle de PN est de choisir ce qui est raconté. Les événements illustrés dans le récit ont fait l'objet d'une décision de la part du narrateur diégétisé. Un narrateur diégétisé est un narrateur qui se met en scène lui-même, mais qui ne se confond pas nécessairement avec l'auteur, comme c'est le cas avec le narrateur autodiégétique. Cette manipulation donne

⁸ Derik Badman, « Points de vue », dans du9 [en ligne], <http://www.du9.org/dossier/points-de-vue/> (page consultée le 12 avril 2016).

⁹ Nous utiliserons l'abréviation PN pour parler de celui-ci.

¹⁰ Nous utiliserons l'abréviation PP pour parler de celui-ci.

lieu à diverses ellipses, qui englobent les deux mémoires en jeu dans le récit. C'est cette temporalité rétrospective, reposant sur un narrateur (PN) au regard informé, qui rend possible la représentation de lieux de mémoire importants. Sans ce narrateur informé, les lieux de mémoire seraient beaucoup moins évocateurs, voire insignifiants, ou seraient tout simplement accidentels. Pour résumer, il y aurait donc deux entités bien distinctes dans *Paul* : PP, le héros de l'histoire, qui prend la parole dans les dialogues ; et PN, le narrateur du récit, qui décide ce qui est montré ou non.

Ainsi, PN joue un rôle structurant dans le récit : il occupe une fonction de régie. La fonction de régie telle que théorisée par Genette suppose que le narrateur commente et organise le texte en intervenant au sein de l'histoire¹¹. Dans le cas qui nous intéresse, PN, narrateur diégétisé, explique et agence à la fois le texte et l'image. C'est le cas dans l'exemple suivant :



Figure 1. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 23.

Le récitatif est le véhicule de la narration de PN, mais c'est aussi par un jeu de cadrage et d'angles variés que PN montre à son lecteur certains éléments précis de la mémoire collective. Dans les cases de la bande précédente, le cadrage centre l'attention du lecteur sur Paul tandis que le récitatif a pour effet de réduire la polysémie de l'image. Les différentes prises de vue, les angles et la focalisation sont des éléments que PN manie pour orienter la vision des lecteurs. Les récitatifs renvoient à l'image de la première case, puis au texte et à l'image dans les deux suivantes, preuve que la monstration est bien présente. Ainsi, les récitatifs ne font qu'appuyer l'image. En effet, l'ensemble aurait pu être compris sans eux puisqu'ils ne viennent que renforcer et préciser l'information déjà mise en dessin.

¹¹ Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, p. 123.

PN joue avec les deux médias mis à sa disposition pour construire un récit cohérent, clair et, surtout, traversé par deux mémoires tout aussi structurantes l'une que l'autre.

L'âge de PN reste un mystère, mais il s'agit sans aucun doute d'un Paul qui a vécu toutes les situations dans lesquelles PP se retrouve. PN a jadis été PP et il se remémore des souvenirs qui ont marqué sa vie ; il en fait une sorte de rétrospection commentée. Il est le héros de sa propre histoire, mais bénéficie d'une hauteur de vue vis-à-vis des aventures racontées. L'emploi du « je », un « je » du futur dans certains récitatifs et dans certaines prolepses, indique que ce narrateur raconte sa propre histoire et qu'il le fait à l'aide d'une temporalité rétrospective :



Figure 2. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 49.

La temporalité rétrospective, qui est présente grâce aux récitatifs au passé, permet d'entrevoir, comme l'exemple précédent nous a permis de l'illustrer, que les informations pertinentes sont mises en place ou occultées par PN. Il est celui qui tire les ficelles. Remarquons d'ailleurs qu'ici, le récitatif et l'image présentent des éléments différents. L'image représente un train, clé pour que le lecteur comprenne que Paul rentre à Montréal, alors que la diégèse fait entrer le lecteur dans l'univers émotionnel du narrateur. Cette temporalité particulière donne à PN l'occasion de choisir ce qu'il montre au lecteur et comment il le fait, mais elle met aussi en exergue certains lieux de mémoire qu'il lui aurait été difficile d'intégrer, n'eût été cette manipulation narrative nécessaire.

2.2 L'image et le texte, amorces d'une double mémoire particulière

Il n'y a pas que la temporalité rétrospective qui caractérise l'œuvre de Rabagliati. Elle est également travaillée par deux mémoires distinctes qui se construisent l'une l'autre, se

recourent et s'entrecroisent sans arrêt : la mémoire collective et la mémoire individuelle. Ces mémoires font office de matériaux de premier choix pour PN dans la construction d'un récit individuel. Le récit individuel (celui qui se construit principalement autour de la mémoire individuelle) est le récit principal autour duquel la majorité des albums de Rabagliati s'élaborent.

La monstration avec laquelle PN joue donne lieu au déploiement de cette double mémoire : l'une en premier plan et l'autre en arrière-plan. Cela signifie que la mémoire collective se retrouve souvent en arrière-plan, dans le décor ; elle est alors représentée par des objets mémoriels. S'ils n'ont, bien souvent, aucun lien direct avec le récit individuel, ces lieux et ces objets constituent toutefois des rappels constants du fait que le récit individuel se tisse toujours dans une trame collective qui l'excède, comme dans l'exemple suivant :



Figure 3 Michel Rabagliati (2011), *Paul au Parc*, Montréal, La Pastèque, p. 27.

On discerne très bien que, ce qui est important dans ces cases, c'est la « rentrée » mentionnée par le récit. Paul est assis avec ses camarades de classe et c'est sur cela que la prise de vue attire l'attention du lecteur. Par contre, le lecteur perspicace pourra remarquer la carte géographique représentant l'URSS en arrière-plan. Ce lieu de mémoire, inscrit dans l'image, permet non seulement de situer l'action dans le temps et invite le lecteur à réfléchir puis à s'arrêter pour analyser et comprendre le récit secondaire, celui de la mémoire collective. C'est par le truchement du plan et du cadrage de l'image que cette carte est visible, mais aussi par le texte qui l'accompagne et qui précise ce qu'elle représente. C'est donc par ces divers procédés, textuels et imagiers, que les lieux de mémoire font leur apparition dans l'œuvre de Rabagliati.

Évidemment, le texte entretient toujours un lien étroit avec l'image qu'il accompagne. De fait, c'est souvent lui qui précise ce qui est montré, donc ce que PN veut que le lecteur remarque. Parfois, le récit individuel est traversé par la mémoire collective. Dans ce cas, celle-ci se place alors en premier plan de l'histoire, en reléguant ainsi le récit du « moi » de PN au second plan. Par exemple, à la page 87 de *Paul dans le Nord*, le lecteur peut assister à une situation où les dialogues et les manipulations de l'image par PN introduisent le changement de récit (individuel à collectif) qui s'opérera :



Figure 4 Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 87.

Les dialogues et les images des deux premières cases servent à faire avancer le récit qui s'articule autour de la mémoire individuelle. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est qu'un revirement de situation s'opère aux cases 3 et 4. En effet, les dialogues indiquent que « le mât ne sera pas prêt à temps », et PN passe alors, en un seul instant, de la mémoire individuelle (l'achat de la mobylette) à la mémoire collective (la construction du stade olympique de Montréal). Évidemment, comme l'écrit Thierry Groensteen, « on avance dans la lecture d'une BD comme dans celle d'un texte, sous le contrôle de ce qui

précède¹² ». Le cadrage et la prise de vue de PN dans la quatrième case laissent présumer que le stade, qu’il entrevoit d’ailleurs dans la troisième case, sera finalement « vu » par les yeux des personnages. Ces manipulations de PN mettent la table pour la page suivante, où le lecteur voit finalement représenté, en pleine page, le lieu de mémoire majeur pour la société québécoise qu’est le stade olympique :

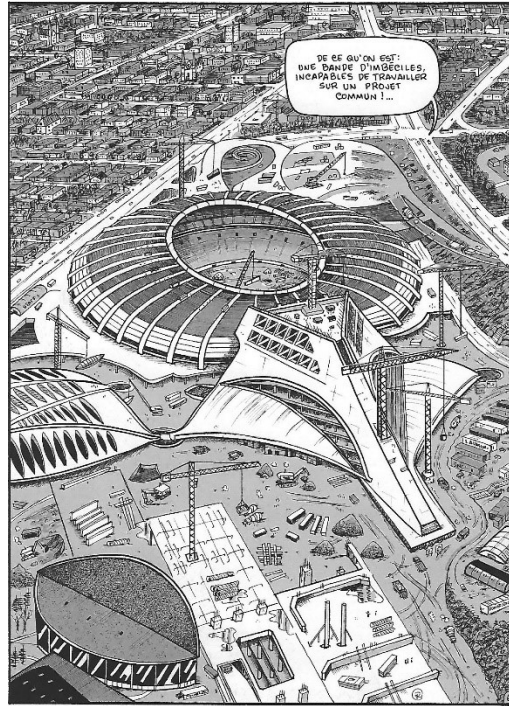


Figure 5 Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 88.

Dans cet exemple, retenons que ce sont les manipulations sur l’image, faites par PN, qui permettent aux deux récits de coexister. La mémoire collective, qui, bien souvent dans les romans graphiques autoreprésentatifs, n’occupe que la trame de fond du récit, constitue une présence incontournable dans le récit individuel de PP. PN fera sans cesse surgir différents lieux de mémoire pour ensuite retourner au récit individuel. Une page plus loin, PN nous ramène au récit individuel de Paul, alors qu’il va visiter sa sœur à ville d’Anjou. Le lecteur remarquera que, lorsque les lieux de mémoire sont expliqués par les dialogues, ils ne sont plus seulement en arrière-plan, mais tiennent momentanément lieu de récit principal. Les dialogues, couplés aux manipulations de l’image, font donc basculer le récit principal tantôt du côté de la mémoire individuelle, tantôt vers celui de la mémoire

¹²Thierry Groensteen (1999), *op. cit.*, p. 162.

collective. À la page 90, des objets sont perceptibles dans l'arrière-plan de l'image et sont mentionnés dans les dialogues. Prenons l'exemple du Betamax, à la fois montré par l'image et expliqué dans les dialogues par l'amoureux de Kathy, la sœur de Paul :



Figure 6. Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 89.

Certaines des manipulations de l'image de PN font passer certains objets mémoriels de l'anonymat du décor à la trame narrative individuelle du personnage principal, ce qui accentue ainsi leur importance pour PN et, donc, pour le lecteur.

Ainsi, il y a, dans *Paul*, des lieux de mémoire (sur lesquels nous reviendrons plus en détail dans le chapitre 2) qui, comme nous l'avons déjà vu, accèdent à la représentation par un jeu conscient de PN : par les manipulations qu'il fait dans le récit. Plusieurs de ces lieux de mémoire, qui relèvent de la mémoire sociohistorique québécoise, apparaissent grâce aux récitatifs, et surtout, à la monstration de PN, doublée d'une focalisation précise. Toutefois, si les décors n'avaient pas la précision et le réalisme que Rabagliati leur donne dans *Paul*, le lecteur pourrait difficilement reconnaître les différents lieux de mémoire qui y sont présents.

2.3 Des décors précis et réalistes

Le dessin des romans graphiques de Rabagliati tient souvent de l'esquisse : il y est secondaire par rapport à l'histoire racontée. Dans *Paul*, les dessins en noir et blanc donnent aux albums un style particulier. Le lecteur a l'impression de se retrouver devant une œuvre qui n'est pas particulièrement raffinée, une sorte de cahier personnel du narrateur.

Le principal intérêt de *Paul* réside dans le contraste entre les traits très sommaires et sans grandes nuances des personnages qui y évoluent et la minutie déployée par PN pour

montrer un arrière-plan évocateur, toujours rempli de signes iconiques reconnaissables par le lecteur. Dans les cases suivantes, nous pouvons observer cette minutie du détail de l'arrière-plan, développé en filigrane du récit principal et des personnages, dans lequel la mémoire collective est bien souvent présente sous différentes formes :



Figure 7. Michel Rabagliati (2011), *Paul au Parc*, Montréal, La Pastèque, p. 40.

Dans cet exemple, le décor est défini minutieusement. Le récit partage ainsi la vedette avec cet arrière-plan, qui demande au lecteur de s'arrêter et de ralentir sa lecture pour pouvoir reconnaître les différents signes iconiques que l'auteur incorpore dans son dessin (ici, des groupes de musique). Notons qu'il y a, dans cette case, un clin d'œil du narrateur puisque les paroles de la chanson « Donne-moi ta bouche » se font entendre alors que le lecteur peut remarquer une affiche de Pierre Lalonde sur le mur. Dans le chapitre 2, nous reviendrons sur les conséquences qui découlent de ce type d'utilisation des signes iconiques.

Alors que beaucoup d'auteurs de romans graphiques misent tout sur le dessin au premier plan (les personnages et leurs aventures), le lecteur des œuvres de Rabagliati a parfois l'impression que le décor dans lequel Paul évolue joue un rôle aussi important, sinon plus, que le récit individuel. Il est à noter qu'outre les signes iconiques, qui relèvent plutôt de la culture populaire d'une époque donnée, il y a un arrière-plan qui renvoie à des événements historiques marquants, à une mémoire collective québécoise particulière.

2.4 L'utilisation de plans variés : mettre l'accent sur le décor ou l'apparition des lieux de mémoire

Alors que certains auteurs de romans graphiques, comme Art Spiegelman, Joe Matt, Chester Brown et Julie Doucet, préfèrent le plan américain, qui domine les cases, Rabagliati fait usage, dans *Paul*, d'un nombre de plans différents aussi variés qu'évocateurs. C'est par l'agencement de différents plans (plan général, plan d'ensemble, plan américain, plan taille, plan poitrine, plan italien, plan moyen, plan de l'objet) que les récits de PN se construisent. Les plans américains, employés principalement pour montrer les émotions des personnages et pour les faire interagir, sont évidemment toujours présents. Par contre, des plans plus éloignés sont souvent mis en œuvre afin de donner des indices spatio-temporels de l'endroit où l'action se déroule. Il n'est pas rare que l'auteur ait recours à différents types de plans pour permettre au lecteur de se situer dans un univers iconique reconnaissable. Il est intéressant de noter que, bien souvent, ces changements de plan n'ont pour but premier que de donner au lecteur un aperçu des lieux environnants et de l'ancrer dans un récit authentifiant. Dans l'exemple suivant, nous remarquons cette approche à laquelle PN a recours:

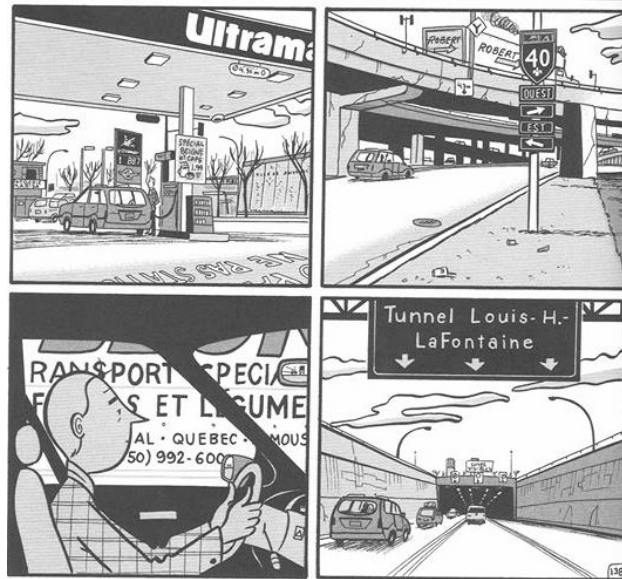


Figure 8. Michel Rabagliati (2009), *Paul à Québec*, Montréal, La Pastèque, p. 162.

Dans ces cases, le changement de position du point de vue sert presque uniquement à présenter au lecteur des signes iconiques qui lui permettent de reconnaître des référents spatio-temporels. En effet, pourquoi privilégier ces prises de vue, si ce n'est pour que le lecteur s'arrête aux différents signes iconiques (Ultramar, la 40 Ouest, Tunnel Louis-H.-LaFontaine) que PN lui présente ? Ici, il s'agit du chemin emprunté par Paul pour sortir de l'île de Montréal ; tous les Montréalais auront reconnu ce trajet particulier. Cela nous indique que le narrateur veut que le lecteur se concentre sur certains éléments en particulier : des lieux de mémoire. Ces lieux se retrouvent un peu partout dans les cases, mais, pour les remarquer, le lecteur a besoin que PN les lui laisse voir en jouant avec les différents plans qui leur sont rattachés et, comme mentionné plus tôt, à l'aide du texte qui vient introduire ces images.

2.5 Les jeux de focalisation et d'ocularisation : ce que le narrateur laisse voir (le jeu entre les récits)

PN, narrateur omniscient, connaît tout de l'histoire et c'est lui qui décide, comme nous l'avons déjà vu, de ce qui se retrouve dans les récits individuel et collectif. On a donc affaire à une focalisation externe, puisque PN est un narrateur externe au récit (PP n'est pas PN). Or, c'est aussi par une ocularisation spécifique que PN change sans cesse ce qui est montré aux lecteurs. Nous empruntons le concept d'ocularisation au théoricien du cinéma François Jost. L'ocularisation est différente de la focalisation, puisqu'elle englobe

seulement l'image, plus précisément la façon dont le regardeur voit ce que PN lui présente. Dans *Paul*, l'ocularisation se développe de deux façons distinctes. En effet, PN passe bien souvent d'une ocularisation interne (donnant à voir au lecteur ce que Paul ou un autre personnage voit) à une ocularisation zéro (le point de vue est sur le côté, sur le devant, sur le dessus de la case). Prenons l'exemple des cases suivantes, où ces jeux d'ocularisation sont maniés par le bédéiste :

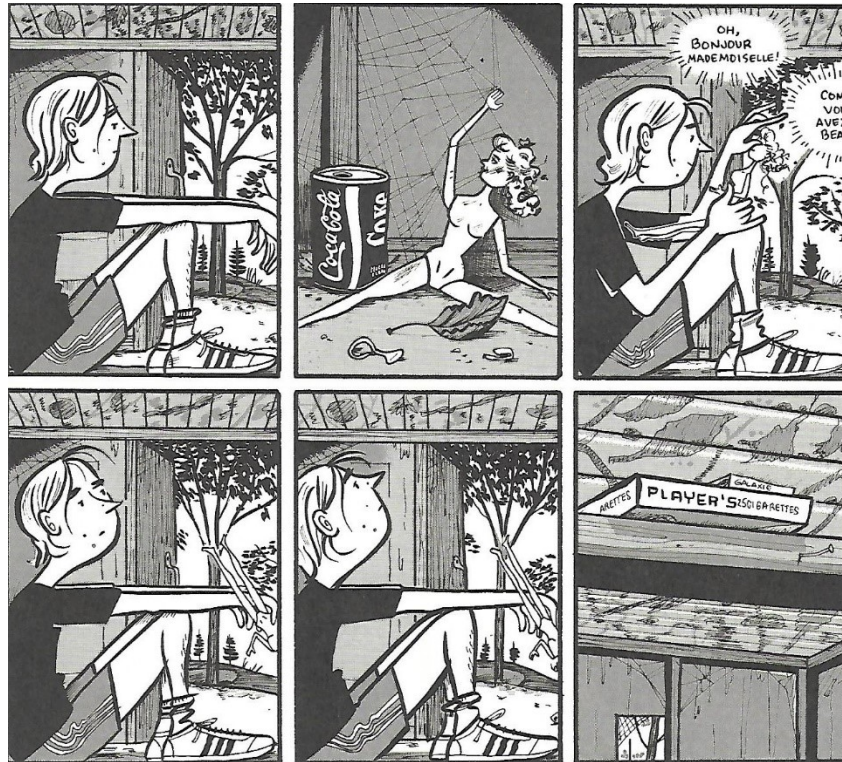


Figure 9 Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 18.

Il s'agit ici d'une ocularisation interne secondaire. Comme l'écrit justement Derik Badman : « L'ocularisation interne secondaire dépend du contexte pour montrer le champ visuel du personnage/spectateur, comme dans le cas d'un plan montrant le personnage regardant quelque chose, puis l'image de l'objet considéré¹³. » Dans la première case, la situation est présentée au lecteur à l'aide d'une ocularisation externe, alors que, dans la deuxième et la sixième cases, l'intérieur de la cabane lui est montré par les yeux de PP (ocularisation interne). Ce jeu de positions permet à l'auteur de créer un récit qui semble plus personnel. Grâce à cela, le lecteur bénéficie d'une meilleure prise sur les émotions qui

¹³ Derik Badman , *op.cit.*

animent le personnage. Le lecteur peut « fusionner » avec PP et oublier un instant que ce « il » est un autre. Cela dit, la focalisation externe reste la plus présente dans le dessin de Rabagliati. Comme nous pouvons le voir à la page 11 de *Paul au parc*, la focalisation externe passe par le regard extérieur de PN, qui met de l'avant un univers auquel il appartenait, mais duquel il ne fait plus partie (temporalité rétrospective). Ce type de focalisation favorise la présence de signes iconiques qui renvoient à quelque chose d'authentique.

Toutefois, comme nous l'avons vu, la focalisation seule ne peut rendre possible l'entrecroisement des deux récits et des lieux de mémoire auxquels ils permettent d'accéder. À la page 12 de *Paul au parc*, les dialogues, en simultané avec la focalisation externe, posent les bases du récit individuel. Toutefois, il n'y a pas encore de signes de lieux de mémoire. Donc, la mémoire collective reste invisible à ce stade. Ce n'est qu'à la page 13 que la mémoire collective apparaît, portée par une image iconique, par un lieu de mémoire particulier. Le récit individuel, celui de Paul, qui est avec Hélène, est au premier plan de l'histoire, nous voyons par contre poindre, dès la première case, un récit secondaire, qui se glisse dans ce récit principal :

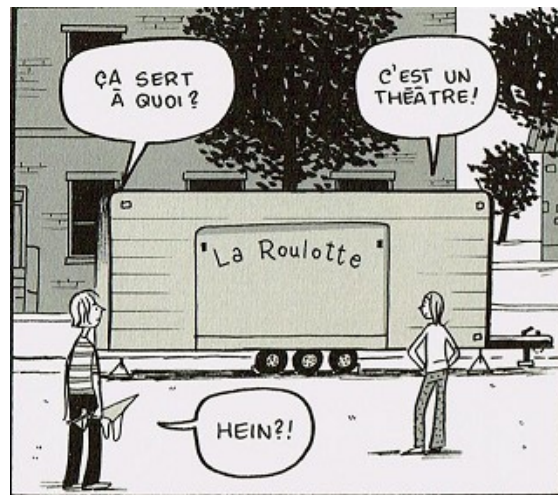


Figure 10. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 13.

C'est avec une focalisation et une ocularisation externes que PN fait apparaître La roulotte de Paul Buissonneau (objet mémoriel) et qu'il entrecroise ainsi les deux récits pour le regard du lecteur, ce qui serait beaucoup plus difficile à atteindre avec une ocularisation interne ou avec une focalisation interne. C'est par la monstration, par la narration que seule l'image rend possible, que ce second récit s'articule et qu'il se développe en arrière-plan,

sans que les personnages n'en fassent mention directement (sauf rares exceptions). Toutefois, ces ocularisation et focalisation externes ont besoin d'un type particulier de plan assez reculé pour que le lecteur puisse apercevoir les détails de l'arrière-plan. La deuxième case de la page 13 est toujours en focalisation externe et en ocularisation externe, mais l'auteur y a changé le type de plan, ce qui met l'accent uniquement sur les personnages :



Figure 11. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 13.

Seul le plan a changé, mais le récit secondaire, celui de la mémoire collective a disparu par le fait même. C'est donc dire que, pour que les lieux de mémoire soient présents, l'auteur a recours (pas nécessairement exclusivement) à une focalisation et à une ocularisation externes principalement couplées d'un plan d'ensemble ou d'un plan général. Dans la case 1 de la page 13, la mémoire individuelle et la mémoire collective se développent en même temps et bénéficient d'une présence presque égale. Dans les trois cases suivantes, ce n'est plus le cas. La mémoire individuelle prend toute la place, puisqu'on s'attarde uniquement aux personnages :



Figure 12. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 13.

Mais, dans les cases 5 et 6, la mémoire collective devient plus importante que la mémoire individuelle :

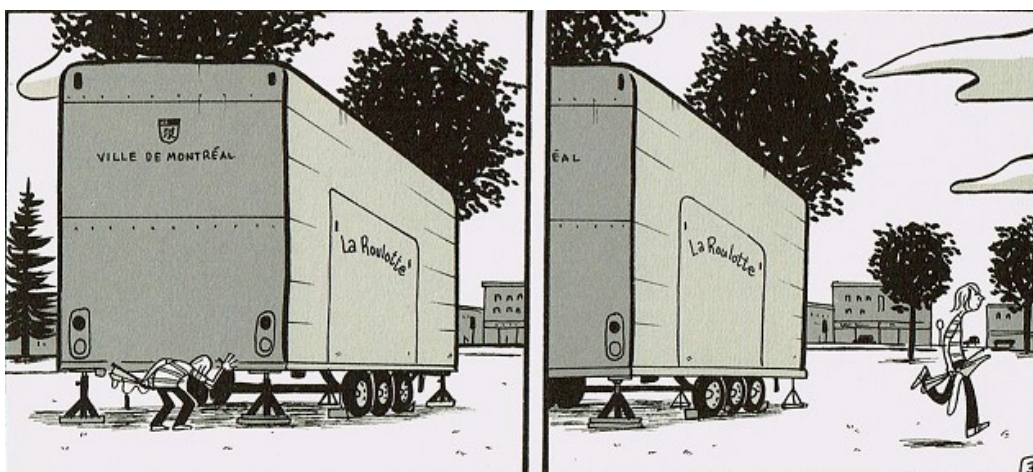


Figure 13. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 13.

PN amène le lecteur à s'arrêter et à observer ce lieu de mémoire, qui occupe presque toute la place dans la case. Bien que Paul apparaisse dans ces deux cases, nous voyons bien que sa présence seule ne suffit pas à faire avancer le récit ; l'absence de dialogues et de récitatifs en est un indice. L'auteur, à l'aide de la monstration, raconte une histoire secondaire qui se déroule en arrière-plan, mais qui ressort parfois, comme dans les cases 5 et 6, en faisant alors office de récit principal. Les pages 14 et 15 en sont un exemple encore plus frappant. L'ensemble des 11 cases est exempt de dialogues ; le personnage principal, Paul, n'occupe qu'une partie infime de l'espace. Par la focalisation et l'ocularisation externes ainsi que le cadrage, PN attire l'attention du lecteur sur différents lieux de mémoire. Les différents commerces de l'époque (signes iconiques) sont mis de l'avant à la page 14, mais ce qui

retient l'attention du lecteur attentif, ce sont les graffitis rendus visibles par la focalisation externe (nous y reviendrons dans le chapitre 2) :



Figure 14. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 14.

Dans cet exemple, PN se sert des images iconiques de bâtiments et des graffitis qui y sont dessinés pour faire apparaître une parcelle de la mémoire collective.

Notons que, parfois, la mémoire collective apparaît de façon moins informelle : elle occupe la première place dans la case. En effet, à la case 4 de la page 15, l'auteur met en évidence des signes qui renvoient à un événement historique particulier et à un groupe bien connu de l'histoire du Québec : la Crise d'Octobre et le FLQ. Cette trame narrative secondaire, qui passe principalement par la monstration, est présente de temps à autre dans certaines parties du roman graphique de Rabagliati. Bien souvent, comme nous pourrions le voir un peu plus loin, ces lieux de mémoires (objets) se retrouvent principalement en arrière-plan, ne faisant office que de récit secondaire. La focalisation libre représente une mémoire individuelle différente, qui construit paradoxalement la mémoire collective. C'est donc par différents procédés et par la focalisation que l'auteur réussit à incorporer dans le récit divers lieux de mémoire et à attirer l'attention du lecteur sur ceux-ci. Or, ces jeux de focalisation, de monstration, d'ocularisation et de plans sont aussi l'occasion, pour PN, de faire entrer son lecteur dans un univers qui lui est propre. Il fait cela à l'aide d'une diégèse particulière.

2.6 L'image poétique/l'image métaphore : entrer dans l'univers émotionnel du narrateur

Rabagliati fait souvent appel aux différents plans déjà mentionnés pour que le lecteur accède à l'univers émotionnel de Paul. Cela signifie que l'image, qui a bien souvent une fonction référentielle, dialogue avec le texte, ou avec son versant négatif : l'absence de texte. PN utilise très souvent des métaphores imagées pour exprimer de façon encore plus percutante ce qui doit être compris ou ce qui est véhiculé par le récit. Cela traduit la prise de position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte. Dans *Paul à Québec*, nous pouvons voir cette fonction poétique à l'œuvre. Lors d'une visite chez son beau-père, Paul discute avec Lucie, Suzanne et Monique à propos de la souveraineté du Québec :



Figure 15. Michel Rabagliati (2009), *Paul à Québec*, Montréal, La Pastèque, p. 25.

Dans la première case, Suzanne fait ce commentaire : « Des fois j'ai l'impression qu'on a raté le bateau. » Les personnages sont ici représentés de face, dans un plan moyen qui attire l'attention sur leur expression corporelle. La fonction poétique opère dès la seconde case, alors qu'un bateau s'éloigne sur le fleuve, clin d'œil de PN au dialogue précédent. Le point de vue du lecteur est déplacé derrière les personnages. Il n'y a aucun dialogue. C'est un moment de silence où le lecteur doit s'arrêter, lui aussi, et peut réfléchir, voire tomber dans une nostalgie rêveuse. Ce ton nostalgique est présent dans bien des romans graphiques de Rabagliati, autant dans le récit individuel que dans le récit collectif. C'est souvent grâce à l'image poétique et à la métaphore que PN illustre des situations qui évoquent le passé, dans le cas qui nous occupe : le récit collectif historique québécois. Ces images-métaphores, qui expriment une mémoire collective, sont suivies de cases silencieuses, qui laissent au lecteur le temps de se rappeler de se souvenir, de tomber dans une méditation rêveuse, d'entrer dans une nostalgie qu'il partage alors avec PN.

2.7 Conclusion partielle

On a pu voir dans ce premier chapitre que PN déploie un dispositif narratif particulier qui rend possible la coexistence de deux récits distincts. Le but de ce premier chapitre était d'illustrer, par des exemples concrets, les divers éléments uniques aux œuvres de Rabagliati, d'explicitier l'unicité de l'ensemble et, par transposition, de souligner la pertinence de cette œuvre populaire, qui, au premier abord, aurait pu paraître sans intérêt d'un point de vue littéraire. Nous avons bien vu que la mémoire collective joue un rôle majeur dans ces œuvres et que l'étude du texte et de l'image permet d'en faire voir toute la richesse et toute la complexité. Plus précisément, nous avons pu voir que c'est par un savant mélange de procédés textuels et imagiers que Rabagliati dresse ses œuvres et marie la mémoire individuelle et la mémoire collective. La mémoire collective est bien souvent servie par une situation de narration particulière : la temporalité rétrospective, portée par PN, déjà explicitée dans ce chapitre. Cette temporalité rétrospective, qui se développe à l'aide de PN, qui commente ce que PP vit, est l'une des techniques littéraires mises en place par Rabagliati pour faire de son récit une pièce entière qui s'articule logiquement, mais qui se développe avec ce recul qui appartient au Paul « du futur », cette conscience de ce qui mérite d'être mentionné ou non dans l'œuvre. C'est par la focalisation de l'image, par l'ocularisation et par la monstration que la mémoire collective est mise de l'avant,

devenant, pour un instant, le récit principal de l'histoire. Elle ne pourrait exister pleinement si les récitatifs ne venaient pas préciser ce qui se trouve sous les yeux du lecteur. C'est donc en complémentarité que le texte et l'image coexistent dans ces situations. L'auteur fait appel à PN comme narrateur diégétisé et il a bien souvent recours à différents types de récitatifs pour être certain que son lecteur, parfois « ignorant », parfois distrait, remarque bien les détails qui parsèment l'œuvre. Or, certains de ces éléments ne sont pas explicités par le narrateur ; il faut alors que le lecteur scrute la page, puis ralentisse sa lecture pour contempler ce qui se trouve sous ses yeux et pour s'assurer qu'il en saisisse tous les détails. Ce serait d'ailleurs ce type de lecture, lente, presque arrêtée, qui permet au lecteur de tomber dans une nostalgie rêveuse. Ce sentiment est d'ailleurs renforcé par les images-métaphores qui apparaissent parfois dans les deux récits. Nous pouvons dès lors supposer qu'en écrivant ces romans graphiques, l'auteur voulait raconter un récit individuel, dans lequel une mémoire collective apparaissait, pour que ses lecteurs puissent s'y identifier, ou à tout le moins y reconnaître quelques-uns des signes iconiques que PN laisse voir au lecteur. Les divers procédés imagiers et textuels que nous avons déjà mentionnés autorisent la présence de signes iconiques porteurs de sens plus fort : les lieux de mémoire. Ainsi, c'est par la mise en place de différents lieux de mémoire spécifiques et précis que Rabagliati renforce l'aspect nostalgique de ses œuvres. En effet, comme nous avons pu le voir, dans ce chapitre, les lieux de mémoire sont omniprésents autant dans le décor du récit individuel que dans son premier plan et c'est d'ailleurs là que la mémoire collective devient prépondérante, qu'elle jaillit et déborde du cadre limitrophe où elle est parfois reléguée dans plusieurs des romans graphiques de Rabagliati, où elle n'a alors pour fonction que de faire sourire le lecteur, qui se laisse bercer par ces éléments reconnaissables. Dans le chapitre 2, nous examinerons les différents lieux de mémoire disséminés dans l'ensemble des œuvres de Rabagliati et l'importance qu'ils revêtent dans un récit individuel recoupé par l'histoire, par la mémoire collective qui s'y active.

Chapitre 2

Les lieux de mémoire dans *Paul*

Dans le chapitre 1, nous avons fait état de certaines particularités de *Paul* sans toutefois analyser en détail les lieux de mémoire autour desquels elles gravitent. Ce chapitre nous a aussi permis de définir certains des termes et concepts qui nous aideront à articuler et à structurer la suite de notre travail d'analyse et de réflexion. Le chapitre 2 explorera les différentes formes que prennent les lieux de mémoire dans *Paul*.

Plus précisément, nous voulons démontrer que l'œuvre de Rabagliati se développe à l'aide d'un récit individuel travaillé par la mémoire individuelle et par la mémoire collective. Le récit est en effet traversé par un ensemble de lieux de mémoire variés. De plus, les deux types de mémoire en jeu se croisent, s'entremêlent et se renforcent l'une et l'autre à travers toute l'œuvre de Rabagliati. Répétons-le, puisqu'il s'agit de l'une de nos idées maitresses : la mémoire collective constitue le fond sur lequel le récit du narrateur s'inscrit et peut ainsi se déployer ; il agit ainsi comme une forme de conscience historique bien particulière. La mémoire collective est une entité hétérogène, faite de fragments, constituée de moments historiques, et parsemée de tout ce qui peut constituer ce que l'on appelle « une époque » : milieux sociaux variés, idéologies, mouvements politiques et individus typiques. Or, il ne faut pas penser que cette mémoire collective est laissée à elle-même et se développe comme bon lui semble. Selon Pierre Nora, elle est gérée par des « structures globalisantes¹⁴ ». C'est par ces structures que les divers individus qui participent à l'imaginaire collectif peuvent s'y reconnaître et y participer, consciemment ou à leur insu.

Les deux mémoires à l'œuvre se renforcent et se développent en symbiose dans *Paul*. Parfois reléguée au second plan, parfois présente en premier plan, la mémoire collective apparaît par les différents lieux de mémoire.

¹⁴ Pierre Nora (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, p. 27.

3.1 Les lieux de mémoire : la mise en image d'une mémoire collective particulière

On doit à l'historien Pierre Nora la théorisation des lieux de mémoire en 1984. Pour lui, « un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit¹⁵ ». De la même manière, dans *Paul*, les lieux de mémoire prennent plusieurs formes. Nous séparons en quatre entités distinctes les lieux de mémoire que l'on retrouve chez Rabagliati : les lieux de mémoire topographiques, les objets mémoriels, les événements mémoriels et, finalement, l'intertextualité et, l'intermédialité. Pour Nora, tous ces éléments font partie de ce qu'il appelle les lieux de mémoire, mais nous avons décidé de préciser les acceptions que recouvre le concept de *lieu de mémoire* pour éviter les confusions entre les lieux véritables et les lieux de mémoire, qui, eux, n'en sont pas.

Le narrateur joue sans cesse avec différents éléments historiques québécois pour créer des lieux de mémoire significatifs facilement reconnaissables pour les lecteurs québécois. Ces lieux de mémoire sont une façon, pour le narrateur, de mettre de l'avant une mémoire collective dans la mesure, justement, où tous les lecteurs partageant cette mémoire pourront « s'y reconnaître ». Cette présence du collectif ne néglige en rien la mémoire individuelle de son personnage ; elle lui permet, au contraire, de mieux se déployer en s'ancrant dans un monde commun. PN peut ainsi construire un récit individuel qui englobe à la fois la mémoire de sa propre histoire et celle de toute une collectivité. À ce chapitre, le décor n'est jamais neutre pour PN, qui y met en scène des lieux de mémoire québécois représentatifs de l'époque où se situe l'histoire racontée. C'est toujours en suivant le personnage dans ses aventures que le lecteur se retrouve devant un lieu de mémoire significatif — à la fois pour lui, pour PP et pour PN. Il ne s'agit donc pas d'éléments artificiellement plaqués sur le récit, mais de lieux de mémoire qui font partie de sa vie et se fondent ainsi parfaitement dans la mémoire individuelle du narrateur. Nous pouvons d'ailleurs affirmer, avec Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, que « le personnage de Paul entretient avec les espaces qu'il occupe des relations très variées¹⁶ ».

¹⁵ Pierre Nora (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, p. 22.

¹⁶ Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », dans *Comicalités* [en ligne], <http://comicalites.revues.org/1566?lang=en> (page consultée le 12 mai 2015).

En effet, nous notons la présence marquée, manifeste et pas seulement accidentelle, de différents marqueurs historiques qui apparaissent dans les endroits que le protagoniste visite, dans les situations qui lui arrivent et dans les différents objets qui peuplent son quotidien, et ce, qu'il soit conscient ou non de leur présence. Les lieux de mémoire donnent ainsi à la mémoire collective une qualité de présence, comme un second personnage principal, dans le récit, ce qui implique l'imbrication constante des deux mémoires, qui dialoguent par le truchement de la présence de situations emblématiques de l'histoire québécoise, à même la trame narrative principale de *Paul*. S'y déploient ainsi de façon significative des pans entiers de la mémoire collective. En effet, « chez Paul, écrivent Dardaillon et Meunier, les lieux sont éparpillés, çà et là, à la fois dans la mémoire du héros et dans l'agglomération de Montréal, ils deviennent des jalons d'une narration qui permet à Rabagliati d'inventer l'espace d'un Montréal révolu¹⁷ ».

3.2 Les lieux de mémoire topographiques

Comme nous avons déjà pu le voir dans le chapitre 1, c'est grâce à la focalisation externe et à des plans généraux que les lieux de mémoire topographiques apparaissent dans *Paul*, mais c'est aussi grâce au travail de PN, qui centre l'attention du lecteur sur quelque chose de précis, ou, plutôt, qui inscrit les lieux de mémoire à même le décor. Pour Rabagliati, les personnages « évoluent sur un décor, mais évoluent aussi dans la société, évoluent dans l'air du temps¹⁸ ». Dans bien des endroits du récit, les lieux topographiques apparaissent à l'aide de la focalisation externe, qui permet au lecteur de suivre le trajet que PP emprunte, trajet jalonné par les divers éléments topographiques qu'il croise sur son chemin et qui sont ainsi donnés à voir au lecteur. Dans *Paul à Québec*, de la page 161 à la page 164, Paul se rend à la maison de fin de vie où son beau-père a rendu l'âme¹⁹. Par une focalisation externe et des plans moyens, le lecteur suit la route de Paul d'Ahuntsic jusqu'à la Rive-Sud. Sur cette route, les diverses indications permettent au lecteur de retracer son parcours : le collège Ahuntsic (lieu de départ), les panneaux routiers (la 40 Ouest, pont-tunnel Louis-Hippolyte-La Fontaine) et les divers commerces qu'il croise sur son chemin (Ultramar,

¹⁷ Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, *op. cit.*

¹⁸ Xavier Guilbert, « Michel Rabagliati », dans les entrevues, site *du9*, [en ligne], entretien réalisé le 28 janvier 2001 lors du Festival International de la Bande dessinée d'Angoulême, <http://www.du9.org/Michel-Rabagliati> (page consultée le 20 avril 2016).

¹⁹ Nous reprenons un exemple qui a déjà été cité au chapitre 1 pour ajouter à ce qui avait déjà été mentionné.

Club piscine, IKEA de Boucherville, Monitrol, Dollarama). Les observations de Certeau sont pour le moins éloquentes dans le contexte qui nous occupe :

Les récits [...] traversent et [...] organisent des lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces. Ces lieux sont liés entre eux de façon plus ou moins serrée ou facile par des "modalités" qui précisent le type de passage conduisant de l'un à l'autre. Tout récit est un récit de voyage — une pratique de l'espace²⁰.

Les itinéraires empruntés dans *Paul* sont une façon pour le narrateur d'intégrer le lecteur à la construction du récit, de déclencher chez lui un mouvement de reconnaissance de ces espaces liés à la mémoire commune et de renforcer la fonction testimoniale du récit, en plus de générer une possible nostalgie chez ce dernier. Le narrateur met en scène des signes iconiques que le lecteur québécois partageant, en partie du moins, le même héritage sociohistorique que lui peut reconnaître et auquel il peut s'identifier. Comme ces éléments font souvent référence au passé, le sentiment de nostalgie qu'ils peuvent susciter est volontairement insufflé au récit. Selon Nora :

Les lieux de mémoire annoncent un point de départ synchronique, la saisie d'un passé projeté à la surface du présent. Ils problématisent notre représentation du passé, donc notre présent. Ils répondent à cette exigence d'éclairer le passé par le présent, de comprendre le présent par le passé²¹ [...]

PN, à l'aide des lieux de mémoire, jette un regard nostalgique sur des événements ou choses du passé et concourt à inscrire dans le pacte de lecture une présomption d'authenticité²². De plus, les lieux topographiques renvoient à un territoire particulier : celui de Montréal et de ses alentours. En effet :

La territorialité des quartiers vécus par les personnages se traduit finalement dans les planches par la représentation de lieux, souvent disposés en « réseau » autour du foyer de Paul²³...

En ce sens, pensons aux bâtiments que Paul et Lucie croisent lorsqu'ils se rendent chez J.L., leur professeur. Les lieux de mémoire nous permettent de reconnaître le boulevard Saint-Laurent :

²⁰ Michel Certeau (de) (1990), *L'invention du quotidien*, vol. 1, Paris, Gallimard, p. 170-171.

²¹ Pierre Nora (dir.) (1997), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, p. 15.

²² Nous reviendrons dans le chapitre 3 sur cette notion sur laquelle nous ne nous attarderons pas ici.

²³ Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, *op. cit.*



Figure 16. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 27.

Dans l'œuvre de Rabagliati, le lieu «s'inscrit comme un objet identifiable, et éventuellement identificatoire, dans un fonctionnement collectif; il est chargé de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement se reconnaître les individus²⁴». Outre le fait que ces lieux topographiques ancrent le récit dans une temporalité précise, ils représentent des pans de la mémoire collective, souvent présente derrière le récit de PP. L'exemple suivant contient des indices qui permettent de déterminer l'endroit où Paul se trouve. En parcourant les cases, nous pouvons noter que les signes iconiques présents

²⁴ Michel Lussault (2007), *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, p. 105.

renvoient à des commerces qui ont existé, ou qui existent toujours, rue Bélanger à Montréal :

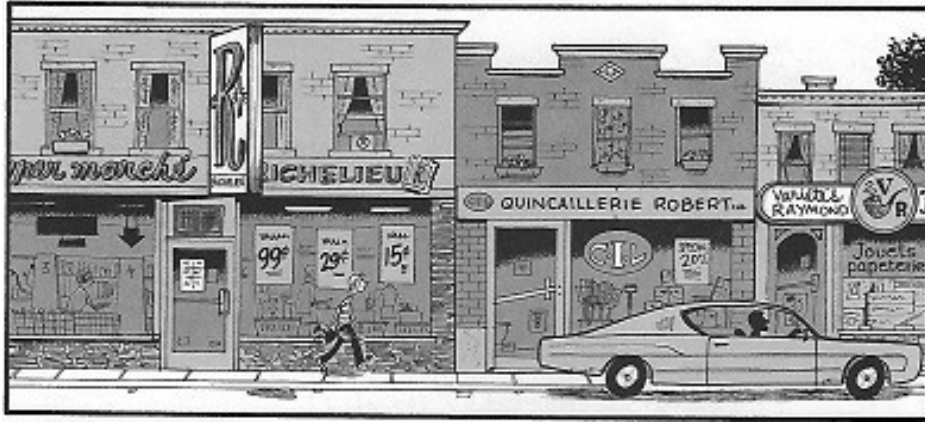


Figure 17. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 14.



Figure 18. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 15.

Le narrateur crée un récit vraisemblable qui s'inscrit dans un univers authentifiant. Il joue avec les lieux de mémoire topographiques pour mettre de l'avant une mémoire collective et pour inspirer de la nostalgie à son lecteur par un processus de reconnaissance des signes et des lieux liés à une époque donnée. Comme nous l'avons déjà vu, cette mémoire secondaire, à certains endroits, prend le dessus sur la mémoire individuelle. Quand elle est représentée pour elle-même, elle est mise de l'avant et s'ancre solidement dans le récit principal ; le reste du temps, sa présence redevient discrète, à arrière-plan où elle fera office de décor. Les deux mémoires en jeu servent de matériaux à PN, qui entretient une relation nostalgique vis-à-vis des époques différentes de l'histoire québécoise qu'il a traversées. Ce ne sont toutefois pas uniquement les lieux de mémoire topographiques qui distillent la nostalgie dans le récit, il y a de plus les différents objets mémoriels disposés un peu partout.

3.3 Les objets mémoriels

Les objets mémoriels, contrairement aux lieux de mémoire topographiques, n'ont pas tendance à surgir à l'avant-plan du récit. Ils sont, bien souvent, réduits à faire partie du décor et à se fondre avec lui ; ils n'apparaissent qu'en image et sont rarement intégrés dans le discours de PN, sauf parfois dans les récitatifs. La majorité de ces objets n'ont aucun lien avec la mémoire individuelle puisqu'ils ne font pas avancer le récit de PP, mais ils entretiennent un lien intrinsèque avec la mémoire collective, qu'ils renforcent et suggèrent. L'exemple suivant illustre bien le rôle occupé par ces objets mémoriels :



Figure 19. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 38.

Les journaux dans le présentoir font mention d'un évènement historique marquant pour la société québécoise : la montée en force du FLQ. En plus de donner des informations temporelles qui situent le récit dans le temps, ces objets lieux de mémoire renvoient à quelque chose du passé, et renforcent ainsi l'effet de nostalgie déjà produit par la reconstitution de lieux topographiques. Dans l'exemple du kiosque à journaux, la mémoire collective reste en filigrane, elle n'est pas centrale dans la case, bien qu'elle soit présente en avant-plan. La présence des journaux est une façon pour PN d'amorcer la représentation d'un lieu de mémoire beaucoup plus important : un véritable évènement mémoriel. Le narrateur, à l'aide du texte des journaux, donne un indice à son lecteur de ce qui viendra plus loin dans le récit.

Chez Rabagliati, les objets mémoriels représentés proviennent parfois davantage de la culture populaire québécoise d'une époque que de l'histoire québécoise en tant que

telle, comme c'était le cas avec l'exemple du FLQ. Les différentes affiches de groupes de musique présentes dans *Paul* en sont un bon exemple :

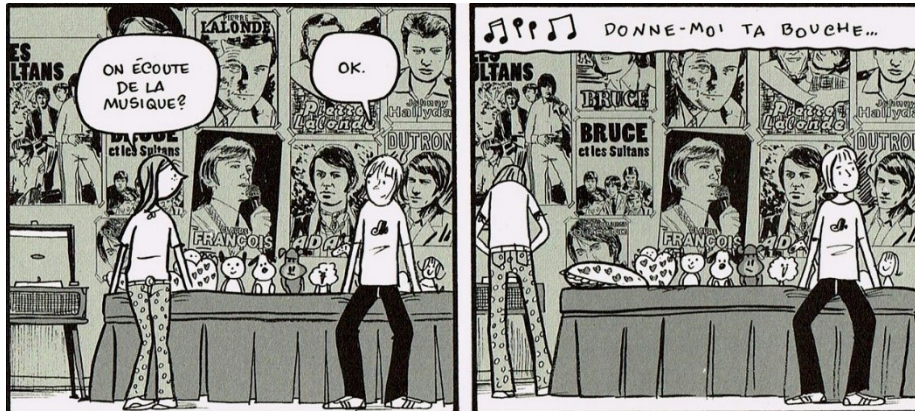


Figure 20. Michel Rabagliati (2004), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 40.



Figure 21. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 75.

La place qu'occupent ces objets n'est pas la même dans chaque case, mais, dans les deux cas, il est difficile de ne pas les voir, puisqu'ils occupent une portion importante de l'image. Dans le premier exemple, les affiches de groupes de musique qui tapissent les murs sont secondaires au récit de Paul et d'Hélène. Toutefois, ces images, qui servent de décor à la scène, sont présentes sur près de deux pages. Cela confirme leur importance au sein du récit de PP. Dans le second cas, les albums de différents groupes de musique se fondent dans les cases et deviennent partie intégrante du récit de Paul. Le narrateur leur confère ainsi la même importance que les personnages. Il s'agit donc d'un décor qui revêt évidemment plus d'importance qu'il n'y paraît au premier abord puisque le détail du dessin permet de reconnaître les artistes et le nom des albums qui sont représentés. Ici, la présence

d'objets mémoriels est directement liée à l'une des particularités de *Paul* : l'hyperréalisme des décors. La minutie des détails rend possible la présence de ces objets mémoriels dans le récit, et ce sans qu'ils soient trop présents, ni trop effacés. Cette mise en représentation donne au lecteur l'occasion de reconnaître ces signes iconiques, de s'y perdre et de tomber quelques instants dans une nostalgie calculée par le narrateur. Dans d'autres cas, les objets mémoriels ne font plus simplement partie du décor, mais deviennent la matière première du récit de PN. Par exemple, dans *Paul en appartement*, une case donne à voir une bible Gédéon seule en gros plan :



Figure 22. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 45.

Cet objet mémoriel ne relève plus seulement du décor ou de l'arrière-plan; il occupe une case complète et il devient alors impossible de l'ignorer. Il s'agit d'une version en anglais de la Bible puisque l'action se déroule à New York, ville où Paul se rend avec son professeur pour y découvrir l'art graphique. Ce détail est une occurrence de l'hyperréalisme présent dans *Paul*, autant dans le dessin, que dans les inscriptions. De plus, c'est par une ocularisation interne, donc par les yeux de PP, que la bible Gédéon est vue par le lecteur. Cela renvoie à ce que nous avons étudié au chapitre 1 à propos du rôle de PN dans la représentation des lieux de mémoire. Cette case, qui contient un objet mémoriel, ne fait d'aucune façon évoluer le récit du protagoniste. Elle n'est là que pour inviter le lecteur à reconnaître au signe iconique d'une bible, ce qui produit un effet de réel.

Les objets mémoriels inscrits dans Paul relèvent souvent de références historiques, culturelles et musicales diverses. Ces incursions dans la mémoire collective par les lieux de mémoire créent un effet de réel, le narrateur veut faire croire au lecteur que ce qu'il raconte est authentique. Certains objets mémoriels sont plus importants que d'autres. En effet, certains d'entre eux sont mis en image et expliqués dans le texte par PN, ce qui vient renforcer la mémoire collective que l'auteur met de l'avant dans le récit de PP. L'exemple suivant est évocateur de la situation où l'objet lieu de mémoire prend davantage d'importance et où l'image et le texte (ici les dialogues) en amplifient la portée :



Figure 23. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 110.

La télévision en couleur qui arrive dans la demeure familiale est l'occasion, pour PN, de marier la mémoire individuelle avec la mémoire collective, par cet objet, qui s'échappe de ces quelques cases. Les lecteurs ont vécu ou se sont fait raconter l'arrivée de la télévision en couleurs dans les foyers québécois. Ce genre de mise en scène de l'objet a pour effet de plonger le lecteur dans une nostalgie calculée par PN.

Toutefois, les objets mémoriels n'ont pas un impact aussi fort que les événements chez Rabagliati. Ainsi, dans *Paul*, la présence de divers événements inscrits dans la mémoire collective permet au narrateur d'aller plus loin dans son travail de recapture d'une époque révolue. De cette façon, il n'effleure pas seulement la mémoire collective, il y pénètre et en raconte certains événements traumatisants pour PP et pour la société québécoise tout entière.

3.4 Les événements mémoriels

Alors que les lieux topographiques et les objets mémoriels sont principalement portés par l'image, le texte ayant plutôt une fonction d'ancrage par rapport à ces derniers, les événements mémoriels passent essentiellement par le texte. Les événements mémoriels, contrairement aux objets mémoriels, ne se fondent pas dans l'arrière-plan, mais surgissent en avant-plan et s'incrument dans le récit individuel. Nous employons le terme « événement », dans sa définition la plus large, c'est-à-dire un fait qui revêt une importance historique pour la société et l'époque où il a lieu. Les objets et les lieux topographiques de mémoire sont disséminés un peu partout dans les cases de l'œuvre de Rabagliati et apparaissent souvent comme le décor du récit principal. En fait, ils agissent bien comme les prémices des événements mémoriels qui apparaîtront plus tard. Quant aux événements mémoriels, ils sont plutôt développés sur quelques pages et font l'objet d'une narration suivie de la part de PN, preuve de l'importance qu'ils ont dans le récit.

Trois événements mémoriels sont représentés dans *Paul en appartement* et dans *Paul au parc* : l'enlèvement du ministre Pierre Laporte et l'enlèvement de l'attaché commercial de la Grande-Bretagne, James Richard Cross, par le FLQ ; l'arrivée des « Boat people » vietnamiens ; et la mort de John Lennon. Nous verrons toutefois que, si ces trois événements n'ont pas la même importance et qu'ils n'appartiennent pas au même registre sociohistorique, ils constituent tous des éléments marquants pour la société québécoise. De plus, PN, par ces événements, montre à son lecteur une mémoire collective québécoise particulière et sont l'occasion d'un retour nostalgique sur l'époque où ils sont survenus.

Les enlèvements du ministre et de l'attaché de presse par le FLQ ainsi que leurs conséquences sont présents de la page 111 à 126 dans *Paul au parc*. Il n'est pas anodin de noter que 15 pages ont été nécessaires pour raconter cet événement mémoriel historique marquant de l'imaginaire québécois. La transition entre la mémoire individuelle et la mémoire collective s'opère de façon fluide ; c'est en écoutant la télévision, celle dont nous avons déjà parlé dans les objets mémoriels, que le personnage et sa famille apprennent la situation :

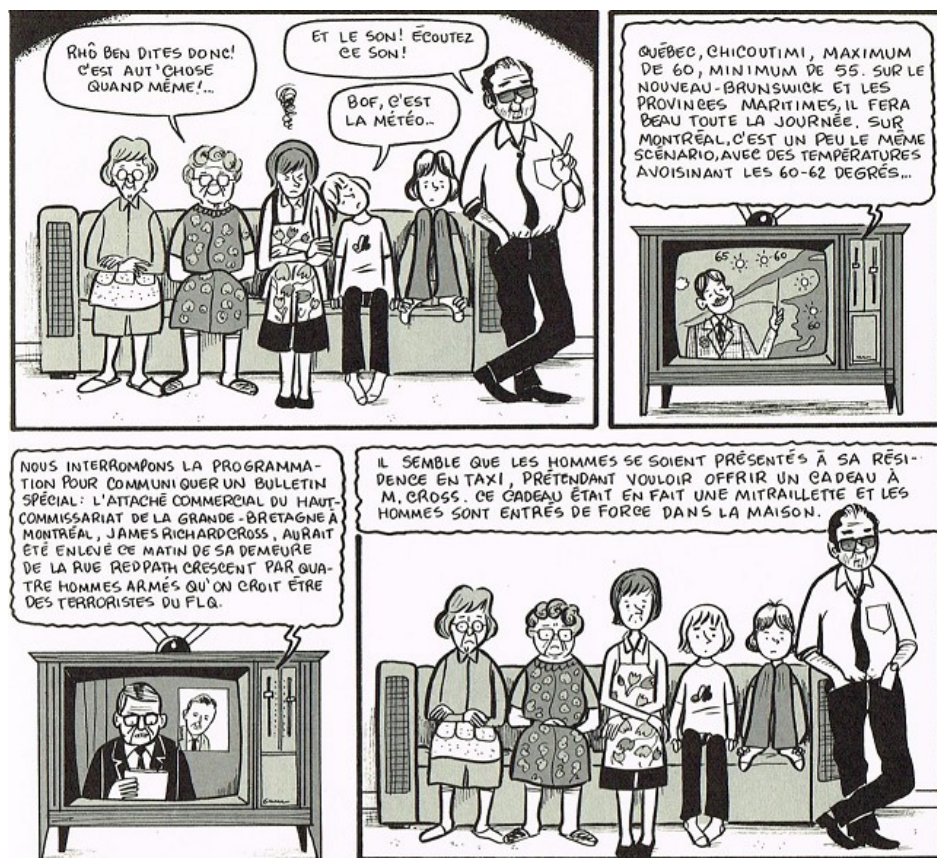


Figure 24. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 111.

C'est par ce lieu de mémoire, mis en dessin par PN, que le lecteur se rappelle les événements tragiques qui ont ébranlé le Québec en octobre 1970. C'est par le truchement de la mémoire individuelle que la mémoire collective se développe.

La page 115 marque le début d'un très court chapitre dans lequel la mémoire collective est dominante. En effet, dans les pages 115 et 116, le récit individuel est mis de côté pour laisser toute la place au lieu de mémoire expliqué par PN dans la narration et les dialogues. Le personnage est absent de ces cases et le narrateur place ainsi le lecteur dans la position de témoin de cet événement mémoriel qui fut marquant pour PP et qui s'est inscrit dans l'imaginaire collectif québécois :



Figure 25. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque p. 115.

Dans la quatrième case, on voit toutefois Paul qui regarde la diffusion du manifeste du FLQ en s'esclaffant, ce qui laisse deviner au lecteur que l'image de la télévision qui lui était montrée était une ocularisation interne du personnage principal. Nous pouvons dire que la mémoire individuelle se développe en même temps que la mémoire collective, qui se glisse dans le récit du narrateur et qui est presque toujours présente en même temps que PP, par ses yeux ou par ce qu'il vit.

Cet événement a traumatisé Paul, ainsi que l'ensemble de la société de l'époque. À la page 119, l'auteur ne traduit pas le dialogue de Pierre-Elliott Trudeau et d'un journaliste de la CBC en anglais :

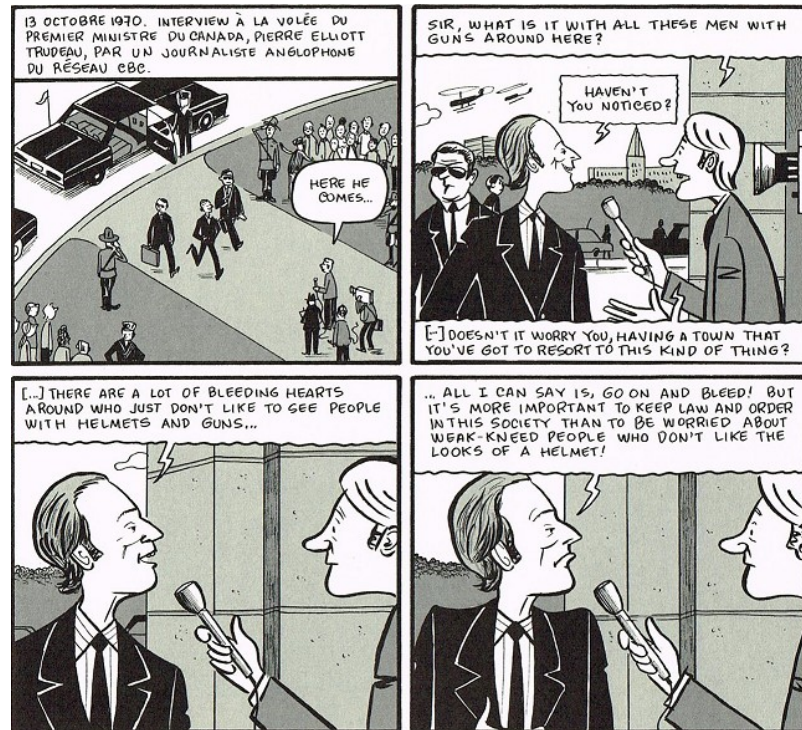


Figure 26. Michel Rabagliati (2011), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 119.

Cette manipulation textuelle de PN renvoie au caractère authentifiant de ce qui est raconté. Le narrateur laisse le discours en anglais, bien que le reste du récit soit en français. Cela témoigne d'un souci du détail visant à donner au récit le caractère d'une reconstitution de faits réels. Le lecteur assiste en même temps à ce qui a été marquant pour PN, qui présente des éléments qui renvoient à un passé qu'il a connu et qui ont forgé son attitude vis-à-vis le monde dans lequel PP évolue.

Les pages 81 et 82 de *Paul en appartement* nous plongent dans un contexte historique différent. L'évènement lieu de mémoire mis de l'avant s'est déroulé entre 1975 et 1995. Il s'agit de l'arrivée massive de Vietnamiens en Amérique sur des bateaux de fortune. Cet évènement mémoriel mondial se retrouve aussi dans l'imaginaire collectif québécois, puisqu'il touche une tranche d'immigrants qui sont arrivés au Québec à cette époque. En effet, à la deuxième case de la page 81, Lucie rencontre un Vietnamien représenté de façon très stéréotypée par PN. Ce personnage s'occupe du dépanneur où Lucie va acheter ses « Craven A ». Cette page n'apporte pratiquement rien au récit principal, sinon de nous apprendre que Lucie fume. La mémoire collective est l'élément que le lecteur doit remarquer :



Figure 27. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 81.

La réaction du Vietnamien permet à Lucie de déduire qu'il « faisait partie des boat people ». C'est par le texte que l'évènement mémoriel est présent, mais l'amorce, c'est le gros titre de *L'actualité* que Lucie remarque lorsqu'elle attend pour payer. C'est par le texte (donc, par le dialogue et par le titre), mais aussi par l'image, que le lieu de mémoire est mis de l'avant, explicité, et que la mémoire collective est intégrée au récit de PP. À l'inverse de l'évènement mémoriel que nous avons déjà vu dans *Paul au parc*, qui passe principalement par le dessin et les récitatifs, c'est par les dialogues que le narrateur commente le lieu de mémoire et ce sont eux qui lui permettent d'illustrer une mémoire collective particulière. D'ailleurs, il s'agit d'un lieu de mémoire plus extérieur à la vie du narrateur, puisqu'il ne donne pas d'indications sur cet élément dans des récitatifs, contrairement à ce qu'il fait lorsque le protagoniste vit l'évènement en « direct ». PN n'a pas vécu cet évènement personnellement et se contente de relater ce qu'il en sait ou ce que Lucie lui en a dit. Nous pouvons donc penser que cet élément est moins important que l'évènement mémoriel du FLQ et qui était expliqué à la fois par l'image, les récitatifs et

les dialogues. De plus, PN n'accorde pas la même importance aux deux évènements mémoriels mentionnés, puisque l'un occupe plus d'une dizaine de pages et que l'autre n'est visible que sur trois pages. La présence de ce type d'évènement mémoriel a pour but premier de raconter une page d'histoire québécoise spécifique, mais aussi de faire tomber le lecteur dans la nostalgie d'un temps révolu.

Un autre évènement lieu de mémoire apparaît dans *Paul en appartement* et occupe une place plus importante que les objets mémoriels : la mort de John Lennon. En effet, les pages 26 et 27 de *Paul en appartement* relatent un récit individuel abruptement interrompu par le décès du chanteur des Beatles, un évènement important, tant au Québec qu'à l'étranger. Cet évènement lieu de mémoire, bien qu'ayant eu une certaine ampleur, n'a pas eu le même impact sur la société québécoise de l'époque que ceux que nous avons déjà étudiés. Toutefois, il est évident que la mort de John Lennon a eu un impact sur le narrateur et que c'est la raison pour laquelle la nouvelle de sa mort est mentionnée. Ce lieu de mémoire apparaît, tout comme les deux autres, par le dessin et le texte, mais sa mise en place dans le roman graphique est beaucoup plus courte, une page et demie seulement, que celle relatant les évènements du FLQ, qui faisait environ 15 pages :



Figure 28. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 26.

Le dialogue met donc en place la transition entre la mémoire individuelle et la mémoire collective dans le récit du protagoniste. Cet évènement est à la fois marquant pour PP et pour PN, puisque les récitatifs de la page 27 expliquent ce que ressent le narrateur face à cette situation choquante. Il dit les choses ainsi : « John Lennon, authentique poète, génie de la mélodie, assassiné par un imbécile. » Comme nous l'avons mentionné plus tôt, cet

évènement mémoriel est présent dans le récit parce qu'il a marqué PN et toute une génération de Québécois.

Toutefois, les évènements mémoriels que nous avons analysés ne sont qu'une partie de ceux qui irriguent les œuvres de Rabagliati. Nous pouvons penser à la critique de l'informatisation des différents emplois dans *Paul à Québec*, à la critique de la mondialisation dans *Paul à la pêche* ou bien à l'évolution des méthodes de travail dans *Paul à Québec*. La majorité de ces évènements sont expliqués par le narrateur et cela les rend ainsi beaucoup plus accessibles à un lectorat diversifié. La raison pour laquelle PN inclut des évènements historiques dans le récit de PP, outre le fait que ce sont des éléments qui l'ont marqué à cette époque, est que cela joue avec la nostalgie éprouvée par son lecteur, qui reconnaîtra certains évènements qu'il a vécus ou dont il a entendu parler. La culture de la nostalgie est un phénomène bien caractéristique du peuple québécois. Elle est plus largement attribuable à l'accélération des changements qui se sont opérés dans la société à partir des années 1970. Selon David Berliner et Olivia Anger :

[U]ne culture de la nostalgie est née dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis, une époque de grands bouleversements sociaux étayés par la diffusion massive de la culture des médias et de la commercialisation du passé. Parmi ces ruptures, l'auteur [Davis] insiste sur les dislocations identitaires provoquées par la défense de l'égalité des races et des sexes, l'apologie des drogues, la libération de la sexualité et la dénonciation d'institutions politiques, religieuses et éducatives. Aujourd'hui, nombreuses sont les sociétés qui, à travers le monde, sont marquées par la nostalgie, souvent en réaction à l'accélération produite par les effets de la mondialisation²⁵.

Ces évènements mémoriels font vivre à PN et à ses lecteurs une nostalgie, qui passe par les lieux de mémoire. Ce ne sont toutefois pas les évènements mémoriels, les lieux topographiques et les objets mémoriels seulement qui susciteront cette nostalgie, mais aussi les références à des éléments artistiques divers, ce que nous appellerons l'*intermédialité mémorielle* et l'*intertextualité mémorielle*.

²⁵Olivia Angé et David Berliner, « Pourquoi la nostalgie », dans *Terrain*, site de Terrain, [en ligne], <http://terrain.revues.org/15801> (page consultée le 20 juillet 2016).

3.5 L'intertextualité et l'intermédialité mémorielles des œuvres de Rabagliati

La présence des éléments iconiques renvoyant à des lieux de mémoire qui ont véritablement existé crée un effet d'authenticité du récit. Toutefois, certains de ces lieux de mémoire ne sont pas des éléments physiques, mais plutôt des allusions à des œuvres variées. Dans cette section, nous expliquerons l'ensemble de ces mentions, qui augmentent le degré de nostalgie ressenti par le lecteur que le narrateur promène par des lieux de mémoire spécifiques.

3.5.1 Intertextualité mémorielle

L'intertextualité mémorielle est rendue possible par les références à des œuvres variées dans *Paul*. Pour Genette, l'intertextualité est une relation définie comme « une coprésence²⁶ », souvent identifiée dans « [s]a forme la plus explicite et la plus littérale²⁷ », c'est-à-dire par « la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise²⁸) ». C'est aussi la présence « d'un texte dans un autre²⁹ ». Dans *Paul*, plusieurs cas d'intertextualité sont présents. Cette intertextualité est visible lorsque PN parle de son roman préféré : *L'attrape-cœur* de J.D. Salinger. Dans l'extrait suivant, il y a une mise en dessin semblable des deux protagonistes des récits :



Figure 29 Michel Rabagliati (2006), *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque, p. 97.

²⁶ Marc Escola, « Les relations transtextuelles selon G.Genette », [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette (page consultée le 21 août 2016).

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Loc. cit.*

L'intertextualité que le narrateur présente ici sert à construire la psyché du personnage. Toutefois, règle générale, ce procédé sert davantage la présence de la mémoire collective. PN compare PP à d'autres protagonistes marquants pour lui et, ce faisant, il met de l'avant sa mémoire individuelle, tout en la faisant dialoguer avec une mémoire collective spécifique, qui évolue autour d'œuvres populaires. Ces lieux de mémoire intertextuels servent au narrateur pour créer un récit réaliste, pour définir le personnage et pour créer ce sentiment de nostalgie qui traverse l'ensemble des œuvres. Un autre exemple de cette intertextualité apparaît dans *Paul en appartement* :

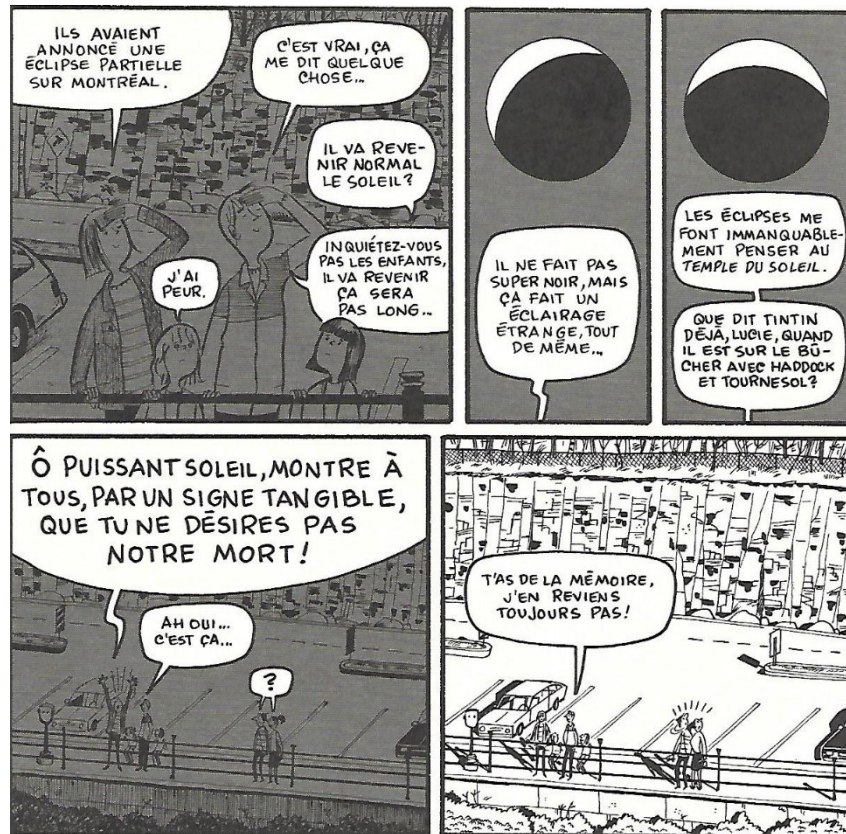


Figure 30. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 94.

Lors d'une éclipse, Lucie répète les mêmes paroles que celles de Tintin dans *Tintin au Tibet*. Cette référence à l'œuvre d'Hergé entre évidemment dans ce que nous appelons l'intertextualité mémorielle. Toutefois, nous savons que Lucie est une admiratrice de Tintin et qu'elle connaît par cœur l'ensemble des albums de cette série. Ainsi, cette intertextualité passe d'abord par une mémoire individuelle, celle de Lucie pour devenir ensuite plus générale. En effet, la mémoire collective qui est évoquée par cette intertextualité permet au lecteur de s'identifier à ce que le narrateur raconte. Puisque bien des lecteurs de partout à

travers le monde ont entendu parler d'Hergé et de Tintin, la simple mention de l'œuvre amène le lecteur à se retourner vers sa propre mémoire de cette bande dessinée. Le clin d'œil de PN à ce grand de la bande dessinée ramène le lecteur à un souvenir précis, le plonge dans la nostalgie d'un élément de son enfance. En plus des œuvres littéraires, diverses mentions d'œuvres artistiques ponctuent *Paul*.

3.5.2 Intermédialité mémorielle

Nous employons le terme *intermédialité* selon la définition que lui donne Silvestra Mariniello :

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra-comique, etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'évènement des relations médiatiques variables entre les médias[...] ³⁰

Ainsi, dans *Paul*, il existe de nombreuses références à des œuvres médiatiques variées : des chansons populaires, des films marquants et des œuvres d'artistes de toutes disciplines. Outre le fait qu'ils donnent de l'authenticité au récit, ces éléments aident la mémoire collective à se développer en même temps que la mémoire individuelle, en plus de créer un effet de nostalgie pour le lecteur.

Dans *Paul*, la musique, qu'elle soit américaine, québécoise ou française, est omniprésente. Comme nous l'avons déjà vu aux chapitres 1 et 2, nous la retrouvons dans l'image sous forme d'affiches ou de disques, mais dans le texte, sous forme de paroles de chanson. L'extrait suivant montre Paul, Lucie et Monique, qui chantent la très célèbre *Hotel California* des Eagles :

³⁰ Silvestra Mariniello (1999), « Médiation et intermédialité », au colloque du CRI sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, Montréal.

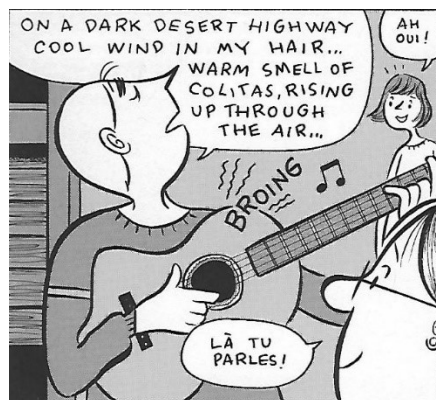


Figure 31. Michel Rabagliati (2006), *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque, p. 124.

Il est intéressant de noter que l'intermédialité passe ici par une balade américaine, chantée en anglais. À l'époque où le récit se déroule, *Hotel California* était très populaire. Cette chanson mémorielle permet ainsi à PN de montrer à son lecteur un élément culturel en passant par la mémoire individuelle de PP, tout en le rattachant à la mémoire collective autour de laquelle le récit gravite. Nous pouvons également observer l'intermédialité liée aux mentions de divers films dans les romans graphiques de Rabagliati, plus particulièrement dans *Paul en appartement*. Dans la case suivante, nous pouvons apercevoir le gros titre du film *Voisins*, de Norman McLaren :



Figure 32. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 25.

La présence en pleine case de ce titre donne accès à une mémoire collective particulière. Cela autorise à penser que ce fut un élément marquant pour PN, assez, du moins, pour l'inscrire dans le récit de la vie du protagoniste. Ce lieu de mémoire en pleine page met *de facto* la mémoire collective de l'avant; elle est ainsi valorisée beaucoup plus efficacement que les détails du décor qu'il revient au lecteur de déchiffrer dans l'image.

Toutefois, les mentions cinématographiques font parfois seulement partie du décor, comme dans le dessin suivant :



Figure 33. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 19.

Lorsque Paul revient de l'école, après sa rencontre avec Lucie, il est pensif et s'installe en silence devant le téléviseur, où *Mission Impossible* joue. Le jeu de PN avec la position et la grosseur des lieux de mémoire permet de faire apparaître en arrière-plan ou en premier plan la mémoire collective, qui se développe toujours en relation étroite avec la mémoire individuelle de Paul. Évidemment, c'est par la mémoire individuelle de PN, qui choisit ce qu'il montre, que ces lieux de mémoire apparaissent et que le lecteur peut se rappeler d'éléments précis de sa propre vie.

La présence de films, de chansons et d'autres œuvres d'art dans la série de Rabagliati rappelle sans cesse au lecteur qu'il a affaire à un roman graphique qui se veut authentique. De plus, certains lieux de mémoire laissent voir des personnages marquants de l'imaginaire québécois. Nous pouvons observer, dans l'hommage suivant, rendu à Louis Cyr, cette mémoire collective se développer :

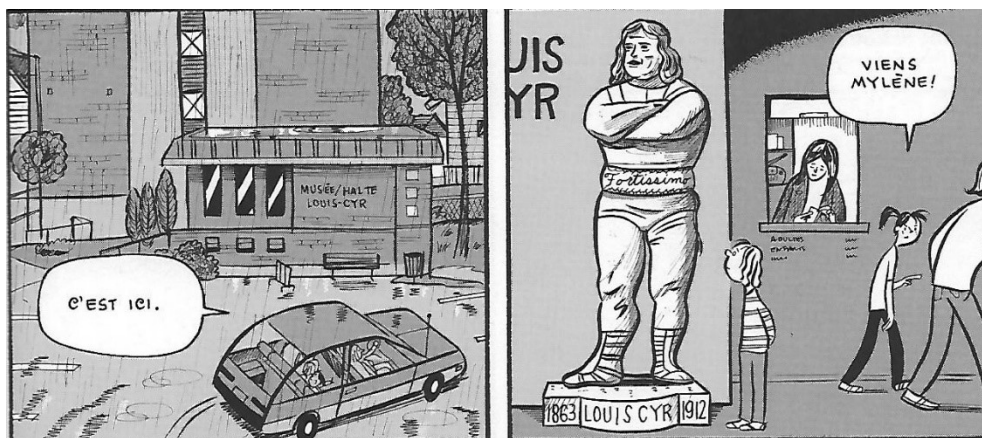


Figure 34. Michel Rabagliati (2004), *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque, p. 125.

Ce renvoi à des signes iconiques populaires indique bien que l'on est en présence de mémoires, individuelle et collective, qui se développent sur un fond de réalisme. L'auteur joue avec l'existence réelle des objets et des gens qu'il met en dessin pour que son lecteur se demande : « [E]t si par exemple, et si c'était vrai³¹ ? » Nous pouvons ainsi affirmer que les lieux de mémoire rendus présents grâce à l'intermédialité sont l'occasion, pour le narrateur, d'informer le lecteur sur certains éléments qu'il juge importants, ou qu'il veut lui faire découvrir, parce qu'ils ont joué un rôle important dans sa vie. De cette façon, on ne serait pas en présence d'un récit extérieur au narrateur, mais en présence de quelque chose qui se base sur des éléments réels ou sur des éléments vraisemblables qui auraient pu se dérouler.

3.6 Conclusion partielle

Nous avons pu voir, dans ce chapitre, que la mémoire collective passe par des lieux de mémoires variés grâce auxquels l'auteur fait cohabiter deux mémoires : l'une, individuelle ; l'autre, collective. Or, nous pouvons nous questionner sur la pertinence de faire cohabiter ces deux mémoires dans un même ouvrage. L'essai de François Ricard *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, propose des pistes de réponse intéressantes. Les types de lieux de mémoire dans les différents romans graphiques de Rabagliati gravitent tous autour d'une mémoire individuelle spécifique. La mémoire individuelle développée par le narrateur se situe dans un contexte sociohistorique particulier. Ainsi, Paul fait partie de ce que les sociologues ont appelé le

³¹ Xavier Guilbert, *op. cit.*

« Baby-boom » d'après-guerre. Les événements qui sont relatés dans *Paul* relèvent donc de différentes époques où les baby-boomers ont assis leur domination, d'abord démographique, sur une société qui s'est constamment transformée pour répondre à leurs besoins. Ce que PN illustre, qu'il en soit conscient ou non, permet d'assister à la révolution que l'arrivée de cette nouvelle génération provoque dans une société en quête de changements. De cette façon, comme l'écrit justement François Ricard :

[L]e monde, littéralement, change de régime. Il entre dans un nouvel âge, sous une nouvelle « domination », qui va se répercuter dans l'ensemble de la vie sociale, sinon de la vie tout court. Car la jeunesse, projetant partout ses idées, ses sentiments et ses besoins, les imposera à la communauté tout entière, elle-même rajeunie dès lors, elle-même devenue comme une immense, une unanime jeunesse³².

Nous remarquons que certains éléments sociétaux se modifient dans *Paul au parc*. En effet, les religieux ont toujours la mainmise sur l'éducation et sur certaines activités parascolaires (notamment le mouvement scout), avec le temps les règles s'assouplissent et les jeunes deviennent le centre d'attention de toute la société³³. Or, ces jeunes grandissent et continuent de modifier les sphères de la société où ils se retrouvent majoritaires. Cette évolution est visible par les lieux de mémoire disséminés dans *Paul* de Rabagliati, à travers un récit individuel qui raconte le quotidien d'un individu, mais qui, en même temps, est représentatif d'une génération entière. Dans chacun des albums, nous pouvons constater que l'évolution du personnage amène le lecteur à passer à travers plusieurs événements charnières de l'histoire du Québec : la Révolution tranquille, la Crise d'Octobre, les référendums sur la souveraineté et les Jeux olympiques, par exemple. C'est un peu cette mutation qui est mise en scène dans *Paul* de Rabagliati, dans le récit individuel du personnage, mais aussi et surtout par différents lieux de mémoire qui explicitent et illustrent les réformes importantes des années couvertes par *Paul*, autant pour le personnage que pour l'ensemble de la société où le récit se déroule. Ce qui ressort toutefois de ces changements, c'est une identité québécoise qui se crée peu à peu et qui évolue au fil des romans graphiques. Les lieux de mémoires dessinés par Rabagliati sont assez

³² Ricard, François (1992), *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 109.

hétéroclites, puisqu'ils convoquent plusieurs dimensions de la société et de l'histoire. Or, on remarque que les aspects culturels et historiques des lieux de mémoire prédominent dans l'ensemble des œuvres. Comme nous l'avons déjà vu dans ce chapitre, il y a, chez Rabagliati, un véritable désir de raconter, de témoigner d'une époque et d'une histoire qui passent par l'unicité de la société québécoise et de son statut particulier dans le monde ; bref, par son identité. Modelés à la fois par les influences françaises, américaines et québécoises, ces lieux de mémoire artistiques sont particulièrement représentatifs d'une époque et d'une façon particulière de voir le monde et d'interagir avec lui. C'est par des œuvres de tous genres (musical, pictural, cinématographique, théâtral, etc.) que cette unicité apparaît, mais aussi par des événements historiques marquants qui sont bien souvent, mais pas toujours, uniques au Québec. Cette mémoire collective québécoise, qui met en image différents lieux de mémoire, permet au lecteur de reconnaître certains des événements d'une époque qu'il a lui-même vécus (s'il est de l'âge de la génération des baby-boomers) ou dont il a entendu parler par les livres d'histoire, par ses parents, par les films, bref par tous les éléments interconnectés susceptibles de communiquer ou de transmettre une mémoire personnelle ou collective comme nous l'avons vu. Toutefois, cette histoire collective n'existe en premier lieu que grâce au récit individuel de Paul, l'alter ego de Rabagliati, ce qui nous permet de penser que le récit auquel nous avons affaire serait une autofiction. Les différents lieux de mémoire que l'on retrouve dans l'œuvre de Rabagliati serviraient de véhicules permettant au lecteur de retrouver des signes iconiques de différents éléments particuliers au Québec, ce qui lui ferait ressentir une forme de nostalgie. Ces lieux de mémoire, comme nous avons pu le voir, se rattachent au personnage de Paul. Le narrateur ne raconte pas tout ce qui s'est déroulé à l'époque où le récit évolue, mais bien les événements qui ont été importants pour Paul à ce moment-là. Par contre, si l'on considère que Paul est l'alter ego de Rabagliati, nous pouvons alors penser que le récit relate en fait ce que Rabagliati veut que son lecteur se rappelle des différentes époques qui défilent dans *Paul*. Cette « mémoire sélective » serait l'un des principaux éléments utilisés par PN pour plonger son lecteur dans l'atmosphère particulière qu'il veut créer : une atmosphère nostalgique. Cette nostalgie serait présente à cause d'une perte de repères liée

aux « effets de la mondialisation³⁴ » et porterait en elle la possibilité de « construire, [d']entretenir et [de]reconstruire nos identités³⁵ ». Il n'est pas surprenant que l'œuvre de Rabagliati se construise autour d'une mémoire individuelle, qui inclut aussi la mémoire collective, et que cette même œuvre soit populaire auprès d'une société en perte de repères. La question de l'identité est centrale au récit et c'est par les lieux de mémoire, comme nous avons pu le voir au chapitre 2, que Rabagliati explique et construit une mémoire collective québécoise particulière.

³⁴ Olivia Angé et David Berliner, *op. cit.*

³⁵ Fred Davis (1979), *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, New-York, Free Press, p. 31.

Chapitre 3

L'autoportrait de Rabagliati : la formation de Paul

Au chapitre 2, nous avons illustré la façon dont le récit de Rabagliati se construit. La mémoire collective et la mémoire individuelle y sont en symbiose. Elles se renforcent l'une et l'autre. Cela permet à PN de créer un récit qui ne s'attarde pas seulement à l'histoire du protagoniste, mais aussi à celle de la société dans laquelle il évolue. Au chapitre 3, nous nous intéresserons plus particulièrement à la façon dont l'autoreprésentation de Rabagliati constitue un roman de formation qui s'articule autour d'un autoportrait individuel et social, lui-même basé sur une mémoire individuelle et une mémoire collective.

4.1 L'authenticité du récit : l'histoire d'une vie

Les romans graphiques de Rabagliati s'inscrivent, comme nous l'avons vu au second chapitre, dans une mémoire individuelle et dans une mémoire collective, qui passent par des lieux de mémoire variés. Ces lieux de mémoire jouent un double rôle dans le récit. D'une part ils permettent au lecteur de reconnaître certains éléments du passé. D'autre part, ils sont l'occasion, pour le narrateur, de créer un sentiment de nostalgie chez son lecteur. De plus, la présence de procédés authentifiant, comme les lieux de mémoire, suggère au lecteur qu'il est devant un récit authentique. En effet, à l'aide de plusieurs procédés stylistiques, le narrateur amplifie l'effet d'authenticité du récit qu'il raconte. C'est par ces diverses manipulations que PN peut marier mémoire individuelle et mémoire collective aussi habilement.

L'un des procédés stylistiques employés par le narrateur est la mise en dessin d'un personnage qui ressemble beaucoup à Michel Rabagliati. Ainsi, comme le lecteur croit être en présence d'un personnage inspiré de l'auteur, il se laisse plus facilement porter par les récits racontés. Il s'identifie beaucoup plus facilement au personnage. Les ressemblances physiques que Paul et Michel partagent sont indéniables :

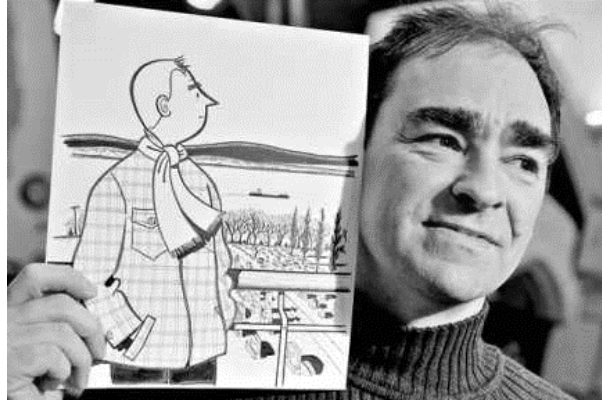


Figure 35 S.A., site de promo, [en ligne], <http://www.promo9a.org/wp-content/uploads/2011/02/paul.jpg> (page consultée le 16 septembre 2016).

Le nez et les sourcils de Rabagliati sont presque identiques à ceux de PP. La présence de ces traits physiques, loin d'être innocente, est un élément que le narrateur déploie afin de convaincre son lecteur qu'il est en présence de la représentation iconique de Rabagliati et qu'il a affaire à un récit authentique. Les traits des autres personnages, au contraire de l'arrière-plan minutieux, sont bien souvent esquissés, mais les sourcils de Paul sont toujours reconnaissables dans le dessin. Ces traits caricaturaux serviraient à faire croire au lecteur que Paul est Rabagliati. Cela signifierait, si nous nous fions aux indices laissés par PN, que l'auteur, le personnage principal et le narrateur sont la même personne. Il ne s'agit toutefois pas d'un fait avéré, mais, comme nous l'avons déjà mentionné, plutôt d'un procédé qui veut amener le lecteur à penser que c'est le cas.

Outre la ressemblance physique entre Paul et Michel Rabagliati, d'autres procédés authentifiant apparaissent dans le récit, parfois sous forme de clins d'œil, ce qui donne ainsi des indices au lecteur quant à l'identité du protagoniste. Dans *Paul au parc*, Paul se découvre une passion pour la bande dessinée et commence à expérimenter le dessin à partir d'un livre qu'il emprunte à la bibliothèque de son école primaire. La passion de la bande dessinée, que Paul développe dans cet album, peut certainement être vue comme une mise en abyme, qui renvoie à l'auteur (devenu bédéiste quelques années plus tard) :



Figure 36. Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 32.

Cette manipulation permet ainsi au narrateur de renforcer l'authenticité du récit raconté. Dans les deux extraits précédents, il le faisait en donnant à PP certaines caractéristiques qu'il partage avec Rabagliati. Toutefois, il va encore plus loin dans ses manipulations puisqu'à la fin de certains de ses albums, il inclut une photo qui fait écho à une situation illustrée par le narrateur plus tôt dans le livre.

En effet, PN met souvent une photo qui renvoie à la vie de l'auteur dans le même contexte d'origine que celui où se déroule le roman graphique. Dans les planches suivantes, tirées de *Paul en appartement*, l'image iconique, présentant les nièces de Paul, se retrouve aussi en version photographique à la toute fin du roman graphique :

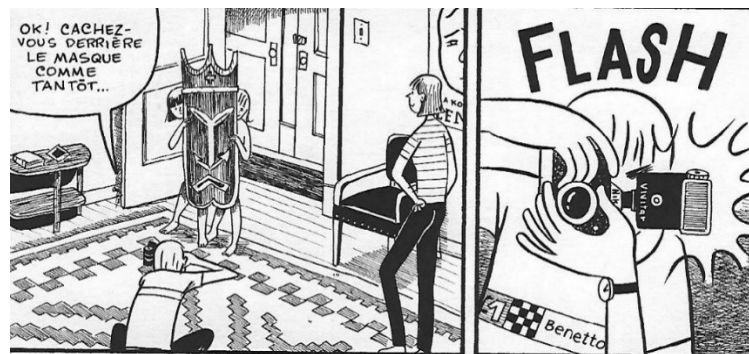


Figure 37. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 100.



Figure 38. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La Pastèque, p. 112.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où le narrateur termine le récit par une photo. Il le fait aussi dans *Paul au parc*, alors que Paul reçoit son foulard scout :

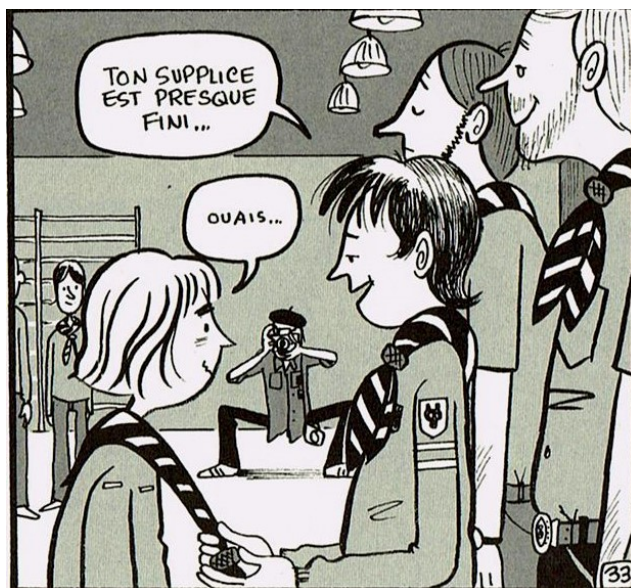


Figure 39. Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 47.



Figure 40. Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 160.

Il y a donc ici l'amorce du pacte de sincérité, qui est inhérent à toute autobiographie et sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

Le caractère authentifiant du récit est important pour la mise en place de la mémoire individuelle et de la mémoire collective intrinsèques au récit du narrateur. En effet, c'est l'aspect réaliste des éléments racontés qui permet au lecteur de se reconnaître dans les situations de la vie du personnage. Ainsi, à la suite des diverses manipulations faites par PN, le lecteur aura tendance à penser qu'il est en présence d'une autobiographie puisque les différents indices laissés çà et là dans le récit créent une tension narrative, qui suggère que le narrateur et Rabagliati sont la même personne. Toutefois, il est difficile d'affirmer que le personnage et le narrateur sont Rabagliati, puisque, bien que PN semble vouloir influencer le lecteur à le croire, l'onomastique ne l'autorise pas à faire ce rapprochement. Le pacte de lecture mis en place par le narrateur incite le lecteur à penser qu'il est en présence d'un récit autodiégétique. Rabagliati dira d'ailleurs des photos qu'il met à la fin des albums :

J'aime bien mettre des petites images, comme ça, juste pour dire : « et si par exemple, et si c'était vrai ? » C'est un peu ça, je laisse la photo, et les gens se disent : « il y a sûrement une partie de vrai, la photo correspond, on l'a vu ce truc-là passer dans l'album, c'est donc que c'est peut-être vrai ». Ambigu, c'est le bon mot. C'est une espèce d'ambiguïté qui flotte, c'est un clin d'œil³⁶.

³⁶ Xavier Guilbert, *op. cit.*

Dans ce qui suit, nous verrons des situations où l'écriture et le dessin laissent croire au lecteur qu'il est en présence d'un récit autoreprésentatif, sans doute authentique. Nous tenterons de comprendre pourquoi nous ne pouvons pas dire que ces œuvres sont autobiographiques. Nous expliquerons aussi quelle incidence cette distinction a sur le récit.

4.2 L'autobiographie de Rabagliati : un pacte de sincérité ?

Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie est un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁷ ». L'autobiographie suppose un pacte de sincérité, qui fait partie du pacte autobiographique que l'auteur conclut avec son lecteur, ce qui n'est pas toujours le cas dans les autres types d'autoreprésentation. Ce pacte de sincérité, qui est un engagement de l'auteur à raconter tous les éléments de sa vie, est mis en place dans le récit par diverses manipulations de PN, qui cherche à ce que son lecteur y voit un récit authentique.

Toutefois, toujours selon Lejeune, pour qu'une œuvre soit considérée comme autobiographique, il faut aussi que le narrateur relate son histoire dans un temps rétrospectif. Ainsi, si nous considérons que le narrateur et l'auteur sont la même personne, nous pouvons dire que l'auteur raconte toujours le passé à partir de sa mémoire actuelle et de ce dont il se souvient. Dans le chapitre 1, nous avons montré que ce temps rétrospectif était présent dans le récit et qu'il était une pièce maîtresse de la narration spécifique de PN. De plus, ce temps rétrospectif est jumelé à divers lieux de mémoires qui renvoient à la réalité.

En effet, le pacte autobiographique est lié au pacte référentiel qui authentifie « le lien de référence entre le monde du livre et le monde réel³⁸ ». Il s'agirait en fait d'une façon de montrer que « l'auteur de l'autobiographie s'engage à se référer à la réalité³⁹ ». C'est par les lieux de mémoire que ce pacte est mis en scène. En effet, l'auteur joue avec le réel pour que son lecteur croit qu'il est devant quelque chose d'authentique, puisque le décor est facilement reconnaissable et que sa représentation iconique est fidèle à la chose

³⁷ Lejeune, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Points, p. 245.

³⁸ Croix, Laurence (1999), « Le je des bulles », DEA d'arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2 — Haute Bretagne, p. 6.

³⁹ *Loc. cit.*

représentée, un véritable bâtiment par exemple. Cela est mis en place pour que le lecteur pense que le pacte de sincérité est respecté par l'auteur. Nous pouvons voir, dans l'exemple suivant, cette représentation référentielle à l'œuvre dans *Paul* :

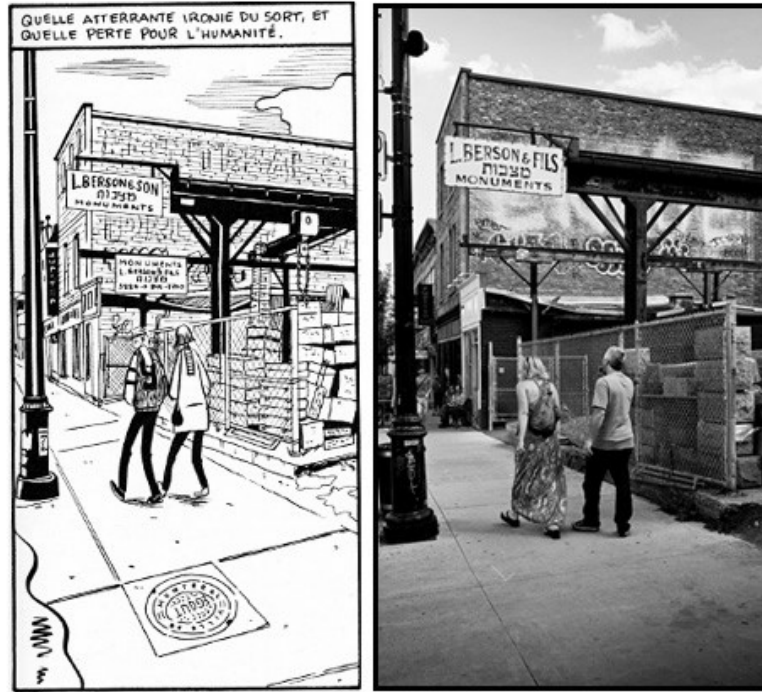


Figure 41. Christian Blais, « Le Montréal de Paul », site de *L'actualité*, [en ligne], <http://www.lactualite.com/culture/le-montreal-de-paul/> (page consultée le 20 avril 2016).

Cette façon de faire particulière permet aussi à Rabagliati de présenter des éléments spécifiques qui s'inscrivent dans une mémoire collective québécoise. Il dira d'ailleurs à ce sujet :

Voilà exactement le genre de décor que j'aime dessiner. Une toile de fond qui n'apporte rien à l'histoire proprement dite, mais qui parle de nous et [qui] illustre les coins « spéciaux » de notre ville. Tant qu'à faire déambuler des personnages dans la rue, pourquoi ne pas les faire passer devant des endroits historiques ou poétiques ? Monuments L. Berson était là bien avant que le boulevard Saint-Laurent devienne branché, à l'époque où il était une vraie rue marchande de quartier. Cet atelier de pierres tombales est certainement un des derniers commerces de la *Main* des années 1920 encore ouvert.⁴⁰

Ces manipulations permettent à Rabagliati de faire coexister les deux mémoires dont nous avons déjà beaucoup parlé, en renforçant leur présence et leur pertinence au sein du

⁴⁰ Christian Blais, « Le Montréal de Paul », site de *L'actualité*, [en ligne], <http://www.lactualite.com/culture/le-montreal-de-paul/> (page consultée le 20 avril 2016).

récit individuel du personnage. La présence de lieux de mémoire référentiels permet au lecteur de se reconnaître dans l'œuvre de Rabagliati, d'oublier que « je » est un autre et de s'identifier, non seulement au personnage de Paul, mais aussi à ce qui est raconté par le narrateur. De plus, cela renforce la dimension nostalgique qui traverse l'ensemble de l'œuvre à travers les thèmes mis de l'avant par PN. Cette nostalgie est de plus présente dans les différentes allusions à des événements historiques québécois reconnaissables qui sont illustrés par les lieux de mémoire. C'est dire que l'autobiographie de Rabagliati renforce les deux mémoires en les mariant ensemble. Il serait possible et légitime d'avancer que Rabagliati fait de l'autobiographie puisque bien des éléments qu'il raconte et qu'il dessine se rapportent à quelque chose d'authentique. Le lecteur peut facilement croire qu'il est en présence de faits réels qui se sont déroulés de la façon dont Rabagliati les raconte.

Néanmoins, si nous nous penchons sur la vie de l'auteur plus en détail, nous savons que ce qu'il raconte est choisi et qu'il modifie certains éléments de sa vie personnelle afin de les faire cadrer dans le récit. Rabagliati n'est pas toujours fidèle au pacte autobiographique ; il s'en détourne parfois pour modifier certains éléments afin de mieux cadrer les événements racontés. Puisque ce pacte de sincérité n'est respecté qu'en partie, il conviendrait mieux de dire que les romans graphiques *Paul* sont des récits autofictionnels.

4.3 Les pistes autofictionnelles : briser le pacte

Il serait téméraire d'avancer que Rabagliati fait de l'autobiographie à strictement parler, puisque bien des éléments dont il parle sont trafiqués pour que puisse s'agencer, de façon logique et plausible, la mémoire individuelle et la mémoire collective présentes dans ses romans graphiques. L'autofiction serait plus proche de son écriture.

Pour Vincent Colonna, l'autofiction se définit comme « tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son propre nom (ou un dérivé discutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction que ce soit par un contenu irréel ou par un contrat passé avec le lecteur⁴¹ ». Nous pouvons alors bien comprendre pourquoi beaucoup considèrent que Rabagliati fait de l'autofiction, puisque ses récits correspondent tout à fait à cette définition. En d'autres mots, Rabagliati identifie Paul comme son alter ego, tout en se gardant lui donner son nom. Il y aurait une distinction à faire entre les deux,

⁴¹ Vincent Colonna (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, p. 70-71.

car une distance est prise par l'auteur vis-à-vis de son personnage principal, qui n'est pas, comme c'est toujours le cas quand on parle d'autofiction, Michel lui-même, mais une construction formée de plusieurs éléments tirés de sa vie et de sa personne, qui se retrouvent agglomérés dans une entité littéraire qu'il a choisi d'appeler Paul.

Rabagliati considère qu'il fait de l'autofiction et il mentionne que « tout n'est pas obligé de [lui] être arrivé pour vrai. C'est ça, ajoute-t-il, le principe de l'autofiction ⁴² ». De plus, il faut comprendre que, dans l'autofiction biographique,

[l']écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affable son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective — quand ce n'est pas davantage⁴³.

La différence entre l'autobiographie et l'autofiction est mince. En effet, leur définition respective regroupe certains éléments communs à toute forme d'autoreprésentation. Toutefois, la distinction la plus marquée entre ces deux genres est celle du pacte de sincérité qui est légèrement différent pour l'autofiction. Comme son nom l'indique, une partie de l'écriture autofictionnelle relève de la fiction. Ainsi, il n'est certainement pas erroné de considérer que les romans graphiques *Paul* sont autofictionnels puisque les lieux, les personnages et les événements peuvent avoir été trafiqués pour plusieurs raisons. Il serait ainsi moins pertinent de dire que Rabagliati fait de l'autobiographie (même si certains éléments de son récit en font partie), puisqu'il joue souvent avec les dates, les lieux et les événements du récit pour les faire cadrer avec ce qu'il veut raconter.

Les événements mémoriels que relate Rabagliati dans ses œuvres sont pour la plupart véridiques. Ils sont toutefois souvent orientés par le narrateur. Ils reposent toutefois toujours sur un fond référentiel authentique. Par exemple, la finale de *Paul au parc*, où six amis scouts de Paul perdent la vie dans un accident, est basée sur un élément réel qui s'est passé en 1974 :

⁴² Cynthia Brisson, « Michel Rabagliati : Irrésistible Paul », dans *Les libraires*, site des libraires, [en ligne], <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/bande-dessinee/michel-rabagliati-irresistible-paul> (page consultée le 30 avril 2015).

⁴³ Vincent Colonna (2004), *op. cit.*, p. 94.

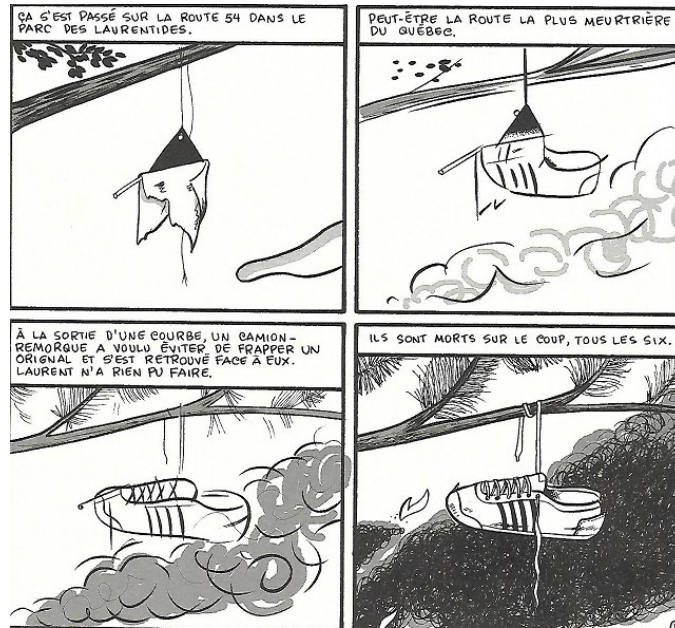


Figure 42. Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque, p. 132.

Rabagliati dira lui-même de cet évènement que c'est « un accident survenu dans [s]a paroisse en 1974, deux ans après qu[']il ai[t] quitté les scouts. Un accident bête et très triste⁴⁴ ». Rabagliati joue donc avec les faits réels, pour les faire concorder avec ce qui l'a marqué dans des moments précis de son existence, en n'hésitant pas à modifier les lieux, les dates et les évènements pour rendre le récit mis en place par PN cohérent. Rabagliati mentionne aussi, dans une entrevue, qu'il a décalé les évènements de *Paul au parc* pour qu'ils concordent : « Dans les faits, je suis rentré dans les scouts en 1971. J'ai donc décalé l'histoire d'une année pour pouvoir utiliser la crise d'Octobre comme trame de fond⁴⁵. » Jusqu'à maintenant, l'ensemble de ce qui a été décrit sur la façon de procéder de Rabagliati, quant au rapport à la fiction et à la réalité, nous permet de penser que l'auteur verse dans le récit autofictionnel. Cela dit, le lecteur qui n'aurait pas accès à toutes ces informations pourrait très bien penser qu'il est en présence d'une autobiographie et il n'aurait sans doute pas tort de le croire puisque, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, bien des éléments pourraient le conforter dans cette idée.

⁴⁴ Gladys, « Interview de Michel Rabagliati à l'occasion de sa venue à Angoulême 2012 », site de génération BD [en ligne], <http://www.generationbd.com/index.php/interviews/20-interviews-ecrites/1858-interview-de-michel-rabagliati-a-loccasion-de-sa-venue-a-angouleme-2012.html> (consulté le 16 septembre 2016).

⁴⁵ Cynthia Brisson, *op. cit.*

Rabagliati détourne aussi parfois les lieux de mémoire qu'il met en scène, pour une raison ou une autre. Il dira lui-même ceci de sa mise en dessin du dépanneur que l'on retrouve dans *Paul en appartement* à la page 12 :

Ce dépanneur fut notre fournisseur de lait et de bière des années durant. J'en ai changé le nom dans mon livre, je ne me souviens plus très bien pourquoi, mais c'est le dépanneur Jean-René. Ne cherchez pas Jean-René à l'intérieur, le dépanneur est tenu par de sympathiques Vietnamiens depuis presque 30 ans, et rien n'a bougé depuis. Bien qu'un peu bordélique, il y a quelque chose de chouette dans ce dépanneur en hiver : vous vous tenez devant le comptoir et une grille de chauffage vous envoie de la chaleur directement sous votre manteau. C'est assez agréable.⁴⁶

De ce fait, lorsque nous faisons quelques recherches, nous ne pouvons pas dire que Rabagliati fait de l'autobiographie, puisque le pacte de sincérité est trop souvent mis de côté au profit de déformations visant à faire concorder les deux mémoires que Rabagliati met en scène. De plus, les événements mémoriels contribuent à créer un second degré de références pour le lecteur, qui les reconnaît grâce à ce qu'il en a appris ou parce qu'il les a vécus. Tout cela permet de soutenir le sentiment de nostalgie qui se crée chez le lecteur de *Paul*.

Par contre, certains éléments de l'écriture de Rabagliati s'apparentent à l'autoreprésentation. En effet, la façon dont les récits sont construits et l'importance des thèmes abordés laissent parfois penser qu'il s'agirait plutôt d'un autoportrait de l'auteur, qui joue avec les codes de l'autoreprésentation pour brouiller les pistes et confondre ainsi son lecteur. Rabagliati joue avec les différents événements présents dans le récit, qu'il veut raconter d'un point de vue personnel et d'un point de vue plus historique, sans que les deux mémoires ne soient en dissonance.

4.4 L'autoportrait : l'art de raconter différemment

Le terme *autoportrait* pourrait convenir pour parler des récits de Rabagliati. En effet, l'autoportrait serait quelque chose de plus englobant, un récit qui ne se limite pas à l'individu lui-même, mais qui dresse le portrait d'une époque et d'une société. L'oeuvre de Rabagliati serait un autoportrait individuel, social et collectif. Le fait que l'auteur ne considère pas qu'il s'agisse d'un autoportrait n'est pas surprenant puisque « les

⁴⁶ Christian Blais, *op. cit.*, Nous soulignons.

autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce "genre" n'offre aucun "horizon d'attente". Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre⁴⁷ ». L'un des aspects uniques des récits de Rabagliati est l'ampleur que la mémoire collective occupe dans l'histoire.

L'écriture de Rabagliati opère souvent autour de thèmes centraux reconnaissables pour les lecteurs qui possèdent les codes avec lesquels joue l'auteur. Pour Beaujour : « [L]’autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu’il fait. Mais sa tradition culturelle le sait bien pour lui : et c’est elle qui lui fournit les catégories toutes faites qui lui permettent de ventiler les miettes de son discours, de [ses] souvenirs et de [ses] fantasmes. ⁴⁸» Les récits de Rabagliati sont un réseau de lieux communs qui représentent les étapes d'une vie « normale », étapes que la majorité des lecteurs ont vécues ou vivront. Ils peuvent alors s’y reconnaître, puisque ce qui y est raconté fait partie d'une « tradition culturelle » définie (l'entrée au secondaire, la première copine, la première expérience sexuelle, la mort d'un proche, la naissance d'un enfant, les études pour un travail précis et finalement le travail). De plus, l'écriture autoportraitiste, qui implique une représentation de soi médiatisée, indirecte, oblique et ludique, permettrait à Rabagliati de créer une distance entre son personnage de Paul et sa propre personne. Toutefois, ce qui tient encore plus de l'autoportrait chez Rabagliati, c'est la présence de nombreux lieux de mémoire qui exacerbent l'amplitude de l'effet de « miroir », de représentation d'une société. Ainsi, « [l]e miroir ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une représentation des choses, ou du sujet qui les connaît, tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu en un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus⁴⁹ ». Michel Rabagliati dira d'ailleurs ceci à ce sujet :

Je raconte des choses de la vraie vie, et en plus, je vais dans les coins que les gens connaissent. Qui n'a pas travaillé dans un camp de vacances (*Paul a un travail d'été*, 2002) ? Qui n'a pas eu un premier logement (*Paul en appartement*, 2004) ? Qui n'a pas eu quelqu'un dans sa famille qui est mort du cancer ? ⁵⁰

⁴⁷ Michel Beaujour (1980), *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, p. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ David Desjardins, « un portrait de nous », dans *Voir Montréal*, site de Voir Montréal, [En ligne], <http://voir.ca/livres/2009/05/07/michel-rabagliati-un-portrait-de-nous/> (page consultée le 12 mai 2015).

Dans *Paul à Québec*, le beau-père de Paul meurt à la suite d'un cancer ; toute la famille se réunit alors au chevet du décédé :



Figure 43. Michel Rabagliati (2009), *Paul à Québec*, Montréal, La Pastèque, p. 167.

Cette case illustre un moment marquant pour PN et donc pour Rabagliati. C'est surtout son aspect général que le lecteur remarque et il se retrouve alors dans l'épreuve que Paul subit. De plus, la présence du thème de la mort renvoie le lecteur à sa propre mémoire, dans laquelle il y a, très assurément, des souvenirs d'une personne disparue à cause du cancer ou d'une autre maladie. Cela exacerbe le sentiment nostalgique, qui avait déjà été transmis au lecteur par les différentes manipulations de PN.

On peut dire que « [l']autoportrait [est] une mémoire qui médiatise entre l'individu et sa culture. Cette mémoire s'attache particulièrement aux lieux où les rapports entre la monade microscopique et le macrocosme linguistique et culturel se problématisent en s'affrontant⁵¹ ». De cette façon, le récit individuel de PN met en relief des étapes charnières d'une vie et raconte la façon dont le personnage de Paul est devenu ce qu'il est aujourd'hui. La mémoire collective, quant à elle, rattache la mémoire individuelle à un espace-temps précis. Le récit raconte quelque chose de plus vaste, de plus grand que la vie de Paul. Il s'agit d'évènements auxquels la plupart des lecteurs peuvent se rattacher et dans lesquels ils peuvent se reconnaître. C'est ainsi que l'autoreprésentation de Rabagliati dresse un portrait romancé de sa propre vie, en ce qu'elle convoque à la fois la mémoire individuelle

⁵¹Michel Beaujour (1980), *op. cit.*, p. 40.

et la mémoire collective. Ces mémoires s'entrecroisent sans arrêt et se construisent l'une et l'autre, ce qui a pour effet de créer un sentiment nostalgique chez le lecteur qui se reconnaît dans les récits mis en place. De plus, les photos qui apparaissent dans certains albums et que nous avons déjà mentionnées renforcent le caractère vérifiable, authentifiant du récit, il s'agit d'un dernier clin d'œil au jeu de l'autoportraitiste.

Les différents types d'autoreprésentation, en particulier l'autoportrait qui se construit autour de différents moments emblématiques de la vie de Paul, permettent au narrateur de faire évoluer le protagoniste dans des contextes variés. En effet, comme les événements narrés dans *Paul* ne se déroulent pas tous à la même époque, le personnage va sans cesse se transformer, grandir, passer par les étapes emblématiques de toute vie. Nous pouvons dire qu'une véritable formation de PP s'opère à travers les différents récits de *Paul*. Dans un autoportrait, l'auteur ne raconte pas seulement comment il en est arrivé à ce qu'il est devenu, il raconte ce qu'il est lorsqu'il écrit. Paul, alter ego de Rabagliati, serait une sorte de condensé des choses que le narrateur a lui-même apprises : son propre apprentissage de la vie. La série *Paul* gravite constamment autour d'une séquence de vie qui recèle des leçons pour le personnage principal. Ces séquences de vie se rattachent bien souvent à des lieux de mémoire multiples qui appuient le récit et le rendent plus authentique aux yeux du lecteur.

4.5 Le roman graphique d'apprentissage ou *Bildungsroman*

Les romans graphiques de Rabagliati, grâce à la temporalité rétrospective et surtout à la double mémoire, font voir un Paul qui circule dans une époque spatio-temporelle spécifique, selon l'album. PP apprend des différents événements qui surviennent dans sa vie et c'est sur cet aspect qu'il est intéressant de se pencher lorsqu'on étudie la façon dont Rabagliati a créé ses œuvres.

Le roman d'apprentissage, ou *Bildungsroman*, suppose que le héros de l'histoire s'approprié des expériences concrètes dans l'environnement où il évolue. Ces expériences vont le faire grandir et murir peu à peu. C'est de cette façon que le récit rétrospectif de PN lui permet de parler des événements qui ont marqué la vie du personnage et qui ont fait de lui la personne qu'il est devenu aujourd'hui. C'est à travers ses aventures (ou ses non-aventures) que PP développe sa compréhension du monde, qu'il en saisit l'essence et qu'il en tire des leçons. C'est par les événements tristes et heureux qu'il traverse que son

caractère se forme. L'évolution de son personnage permet au narrateur de voguer entre différentes époques et, donc, de survoler plusieurs éléments de l'imaginaire collectif qui furent marquants pour les Québécois et pour le protagoniste. Évidemment, la mémoire individuelle et la mémoire collective vont influencer le récit et donc forcément le parcours du personnage principal, qui évolue dans cet univers particulier.

En effet, le héros du roman d'apprentissage entre en relation directe avec l'environnement dans lequel il évolue et avec les gens qui l'entourent, mais aussi avec les situations qu'il rencontre. Lorsqu'il est jeune, il se construit un monde idéaliste qui ne correspond que très peu au monde réel. Toutefois, à travers divers événements, il va perdre cette naïveté et rompre avec ses idéaux irréalistes. Pour exemplifier la rupture qui survient et pour illustrer l'apprentissage présent chez PP, nous pouvons citer l'exemple suivant :

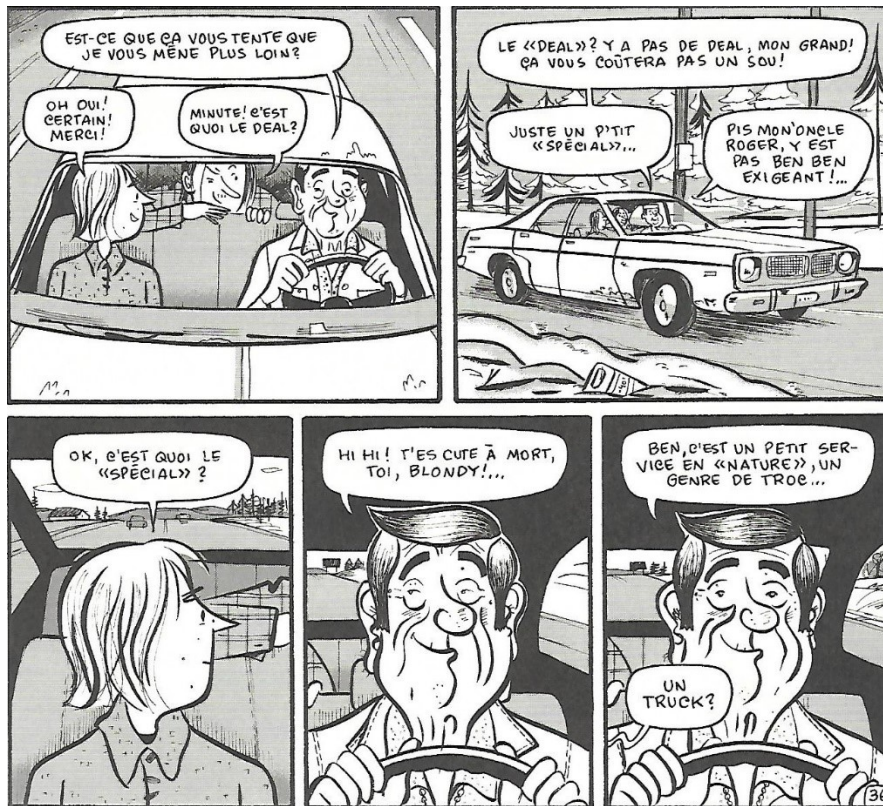


Figure 44. Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 56.



Figure 45. Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 57.



Figure 46. Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 58.

Le « spécial » que propose le conducteur semble être tout de suite compris par le compagnon de pouce de Paul, alors que Paul ne comprend pas ces allusions. Marc dit d'ailleurs à Paul qu'il est « naïf » et qu'il « [va] savoir reconnaître [les pervers] » dorénavant. La naïveté de Paul, qui est une des caractéristiques du personnage, tend à diminuer à travers les différents ouvrages de la série. En effet, plus Paul grandit, plus il perd de sa naïveté, non seulement parce qu'il gagne en maturité, mais surtout parce qu'il apprend des différentes aventures de sa vie. Ces apprentissages, qui témoignent d'une évolution dans le caractère de PP, s'opèrent à mesure que plusieurs situations (où le lecteur peut voir Paul grandir) surviennent. Le protagoniste sera d'abord jeune adolescent dans *Paul au parc*, puis adulte accompli dans *Paul à Québec*. Évidemment, entre les deux albums, le lecteur peut observer des différences, tant physiques que psychologiques, dans la construction du personnage. Toutefois, outre ces apprentissages « secondaires », qui sont plutôt liés au temps qui passe, Paul fait aussi des apprentissages qui sont liés à des moments de vie cruciaux et qui, eux, sont beaucoup plus intéressants à étudier.

En effet, dans *Paul*, le personnage doit faire face à plusieurs situations qui le mettent en relation directe avec plusieurs éléments charnières de sa vie, éléments qui le marqueront. PN montre un nombre considérable de premières fois : premier baiser, première blonde, premier travail, etc. Or, certains de ces événements sont emblématiques et centraux, tant en ce qui concerne l'attention que le narrateur y porte, que l'aspect émotionnel qu'ils créent. Par exemple, dans *Paul au parc*, PP a un premier contact avec la mort alors que ses amis scouts perdent la vie dans un terrible accident d'auto :



133

Figure 47. Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque p. 133.

Paul, à peine sorti de l'enfance, doit faire face à la mort de ses amis, qui ont perdu la vie sur une des routes les plus meurtrières du Québec. Il s'agit d'un évènement emblématique pour le personnage et, donc, pour le narrateur. PN joue avec l'aspect authentifiant de cet incident en mettant, à la fin de ce roman graphique, des images qui renvoient aux amis

qu'il a perdus et en les présentant dans les différents vêtements des métiers qu'ils voulaient occuper plus tard :



Figure 48 Michel Rabagliati (2001), *Paul au parc*, Montréal, La Pastèque p. 132.

Cet hommage aux disparus, raconté par le narrateur, laisse croire au lecteur qu'il est devant quelque chose d'authentique. L'autofiction permet donc à Rabagliati de transgresser légèrement le pacte d'authenticité, sans toutefois trop s'éloigner des faits réels. Toutefois, ce procédé a surtout comme but d'immerger son lecteur dans un univers nostalgique particulier. Cet univers permet en effet au lecteur de s'arrêter et de réfléchir aux différents éléments passés qui n'existent plus. Dans cet album, cet apprentissage, le premier contact avec la mort, est secondaire au récit principal. Il n'est, en quelque sorte, qu'une façon pour PN de terminer son récit sur un aspect authentifiant.

Un autre des moments emblématiques d'une vie est présent dans *Paul dans le Nord*. En effet, dans cette œuvre, Paul vit ses premières expériences sexuelles d'adolescent. C'est par des métaphores imagées que le protagoniste décrit les sensations qu'il ressent lorsqu'il embrasse Sandy et qu'il touche à ses seins :

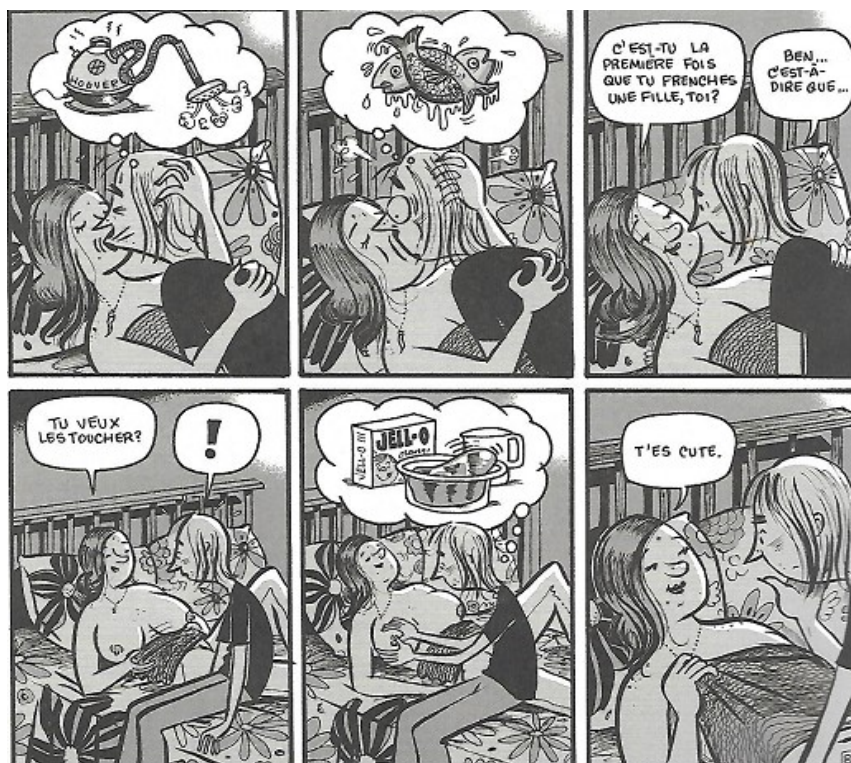


Figure 49. Michel Rabagliati (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, p. 103.

Cette expérience sexuelle, loin d'être anodine pour le jeune Paul, qui vient d'entrer au secondaire, est l'un des thèmes centraux du récit. En effet, un peu plus tôt dans l'œuvre, le lecteur peut apercevoir Paul et son oncle aller ensemble dans un bar de danseuses. Paul y voit, pour la première fois, une femme nue. L'ensemble de l'album gravite autour de l'apprentissage de la sexualité, autant dans les détails qui sont mis en place par PN, que dans les différentes péripéties qu'il raconte. C'est par l'autoreprésentation que ce portrait de la vie sexuelle apparaît dans l'album. Le récit illustre au lecteur l'adolescence du personnage et tourne donc autour de sous-thèmes qui en font partie : les hormones, le secondaire, les filles, etc. Rabagliati dresse un portrait stéréotypé de l'adolescence de Paul et il a pour cela recours à des lieux communs qui sont reconnus par son lecteur et qui le font entrer dans une nostalgie rêveuse.

Parfois, ces apprentissages constituent les éléments centraux des romans graphiques de Rabagliati ; ils ne sont plus seulement des thèmes développés en filigrane du récit. Certains éléments du récit ne relèvent pas uniquement de la mémoire collective dans laquelle une majorité de lecteurs québécois peuvent se reconnaître, mais aussi de souvenirs qui n'appartiennent qu'à Paul. En effet, dans *Paul à la pêche*, le récit s'articule

autour d'un évènement majeur dans la vie de Paul et de Lucie : la décision d'avoir un enfant et les complications qui en découlent. Beaucoup d'anecdotes de cet album tournent autour des différentes expériences que le narrateur a eu vis-à-vis de ce projet. Tout d'abord, PN raconte que, lorsqu'il était plus jeune, il a fait une fugue, car il était découragé de l'école. Or, lors d'une rencontre avec un jeune qui vivait dans une famille dysfonctionnelle, il s'est rendu compte de la chance qu'il avait et a décidé de rentrer à la maison. Puis, un peu plus loin, il raconte comment Monique, travailleuse sociale doit faire face à de nombreuses situations où des enfants sont laissés à eux-mêmes. Cela mène à ce qui constitue le cœur du récit : les complications liées à la grossesse de Lucie. Les différentes fausses couches de Lucie sont une épreuve difficile à surmonter pour elle et pour Paul :



Figure 50. Michel Rabagliati (2006), *Paul à la pêche*, Montréal, La pastèque, p. 155.

Les différents apprentissages que Paul a faits à travers les années vont donc lui être utiles lorsque viendra le temps de conjuguer avec cette situation difficile. Subséquemment, nous pouvons affirmer que les différents éléments qui évoquent des enfants, éléments présents dans le récit par une autoreprésentation, sont en fait des souvenirs que PN raconte pour montrer les divers apprentissages qui ont été faits par PP. C'est de cette façon qu'un retour en arrière nous est présenté, alors que Paul, encore enfant, frôle la noyade alors qu'il est avec son père sur un lac. Cette expérience traumatisante pour Paul est sans doute une sorte

de rappel du narrateur pour illustrer la fragilité de la vie. Dans un autre album, l'idée d'avoir des enfants germe aussi dans l'esprit de PP et Lucie, ce qui prouve que les œuvres de Rabagliati se construisent dans le souci de raconter des souvenirs importants et marquants pour l'auteur. En effet, c'est dans *Paul en appartement*, après avoir gardé les nièces de Paul, que le désir d'avoir des enfants apparaît :



Figure 51. Michel Rabagliati (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La pastèque, p. 109.

Nous pouvons dire que le protagoniste évolue en fonction des événements qu'il vit et des interactions qu'il a avec les autres. Ces mentions et ces thèmes font que le lecteur se reconnaît dans les différentes épreuves subies par le personnage et renforcent le sentiment nostalgique qui est présent de différentes façons dans *Paul*.

De la sorte, nous pouvons avancer que, dans chacun des albums, PP apprend toujours quelque chose à propos de la vie et que c'est en soi la raison pour laquelle nous pouvons affirmer que les romans graphiques de Rabagliati correspondent au *Bildungsroman*. Ils sont une façon pour l'auteur de raconter une facette particulière de sa vie et de la société dans laquelle il évolue. Nous pouvons difficilement séparer la mémoire individuelle et la mémoire collective chez Rabagliati puisqu'il y a recours pour construire

le récit de la formation de Paul. PN est un narrateur diégétisé qui jette un regard rétrospectif, qui raconte ce que le personnage ne comprend pas encore et qui laisse penser au lecteur qu'il est devant quelque chose d'authentique. Le roman de formation, qui sert de trame principale aux romans graphiques de Rabagliati, est doublé d'une mémoire collective qui se rattache à la mémoire individuelle, substrat premier du récit. Le roman d'apprentissage est une façon pour l'auteur de mettre de l'avant un récit individuel évocateur, qui a autant d'impact émotionnel chez le lecteur que la mémoire collective qui s'y rattache. L'ensemble de ces manipulations va aussi amener le lecteur à s'attacher au personnage de Paul et à se rappeler différentes situations qu'il a lui-même vécues. La nostalgie ressentie par le lecteur augmente paradoxalement à mesure que se réduit la distance qui le sépare de PP, car il peut de cette façon bien souvent oublier que ce « je » est un autre.

4.6 Conclusion partielle

Nous avons pu voir, au chapitre 3, que l'autoportrait et le roman de formation sont des éléments qui permettent à Rabagliati de marier mémoire individuelle et mémoire collective efficacement. Les romans graphiques de Rabagliati se rattachent au spectre très large des récits au « je ». Il ne s'agit pas d'une autobiographie, puisque les éléments qui sont racontés par le narrateur ne sont pas toujours véridiques et sont très souvent modifiés pour cadrer avec les aspirations de l'auteur. Le pacte de sincérité n'est que partiellement respecté. Dans le cas de Rabagliati, on parlerait plutôt, d'autofiction ou d'autoportrait. La distinction entre les deux est que l'autoportrait se développe davantage autour d'un thème central, plutôt qu'autour d'un récit linéaire qui partirait du point A pour se rendre au point B, comme c'est le cas de l'autofiction. De plus, le témoignage présent dans les récits proposés par Rabagliati permet de mettre de l'avant l'apprentissage soutenu de Paul, qui va sans arrêt évoluer en apprenant de ce qui l'entoure et de ceux qu'il rencontre. De ce fait, nous pouvons affirmer que Rabagliati, non content de dresser un portrait de la génération de son époque, permet aussi à son personnage principal d'évoluer tout au long des récits. C'est l'occasion pour l'auteur de traiter d'éléments variés et de couvrir plusieurs époques de la vie du personnage principal. L'évolution du personnage, à travers différentes époques, se déploie sur une trame de fond qui regorge de lieux de mémoire, et cela permet à Rabagliati de convoquer une plus grande part de l'imaginaire collectif québécois. Paul n'est pas une entité figée, qui n'évolue pas, prise dans une époque précise, contrairement à Tintin, à

Astérix, à Blake et Mortimer, et à bien d'autres personnages qui sont « emprisonnés » dans une personnalité fixe. Ces personnages n'évoluent que très peu. Ils sont pris dans une temporalité précise de laquelle ils ne sortent pratiquement jamais. C'est par le truchement de l'apprentissage de Paul que ce jeu de temporalités existe et, évidemment, grâce au recours à la mémoire collective et à la mémoire individuelle, qui sont aussi présentes dans *Paul*, comme nous avons pu le voir au chapitre 2. L'apprentissage de Paul, à travers différents âges de sa vie et dans des époques historiques précises de l'imaginaire collectif québécois, est l'un des matériaux à partir duquel l'auteur crée son autoportrait, qu'il manipule souvent à dessein pour faire concorder le récit individuel et collectif qui sont mis en place. Il y a une évolution continue de Paul dans la série qui porte son nom et c'est sans surprise que, grâce à ces éléments, le lecteur s'attache et se reconnaît dans ce personnage, qui ne cesse de se développer à travers les différentes épreuves et les aventures qui jalonnent son parcours. L'autoportrait de Rabagliati produirait un double effet chez le lecteur de *Paul* : un effet nostalgique, de par les éléments du passé qu'on y retrouve et un effet d'attachement, puisque le lecteur y reconnaît les étapes de sa propre vie. L'auteur aurait un double but, avoué ou non : celui de faire entrer son lecteur dans un univers qui lui est propre (mémoire individuelle), tout en l'invitant à pénétrer dans un univers plus général (mémoire collective) auquel le lecteur peut s'identifier en reconnaissant à travers des lieux familiers. Comme l'autoportrait de Rabagliati est assez général et raconte des étapes de vie que partagent bien des gens, on peut penser que sa mémoire individuelle de Paul (son récit personnel) est transposée dans une mémoire collective plus large, qui serait une sorte de mémoire partagée par tous ceux qui ont les mêmes codes historiques et culturels : les lecteurs.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons voulu mettre au jour le lien très fort qui existe entre la mémoire collective et la mémoire individuelle dans les œuvres de Rabagliati. Dans le premier chapitre, nous avons élaboré plus en détail l'idée selon laquelle l'écriture et le dessin de Rabagliati sont traversés par la présence marquée des lieux de mémoire qui tiennent lieu de canaux par lesquels la mémoire collective s'immisce dans le récit. C'est par une situation de narration particulière et une temporalité rétrospective, grâce à laquelle le narrateur dirige l'attention du lecteur sur les éléments qu'il sait importants, que les lieux de mémoire vont apparaître, alors que le scénario du roman graphique se met en branle. Toutefois, c'est appuyés par le texte (dialogues, insignes, narratifs, etc.), par les images et surtout par différents procédés stylistiques et techniques artistiques, que les lieux de mémoire acquièrent une présence si convaincante dans *Paul*. En effet, c'est grâce à une focalisation particulière et à une monstration précise que les lieux de mémoire passent de l'arrière-plan à l'avant du récit. Or, sans la présence d'arrière-plans ultras précis et riches de détails, ces lieux de mémoire resteraient anecdotiques, voire indéchiffrables, pour les lecteurs qui n'y prêteraient pas suffisamment attention. C'est donc un ensemble d'éléments bien précis qui permettent au narrateur de développer à la fois les mémoires collective et individuelle présentes dans *Paul*. De plus, c'est grâce à des manipulations variées que la nostalgie va apparaître dans le récit. En effet, PN à recours au texte, à l'image et à différents événements mémoriels, individuels et collectifs, pour que son lecteur puisse reconnaître les situations représentées. De cette façon, il développe une nostalgie vis-à-vis de ce qui lui est raconté et peut s'identifier plus immédiatement au personnage de Paul.

Les lieux de mémoire, comme nous l'avons déjà mentionné, permettent à l'auteur de développer la mémoire collective dans laquelle s'imbrique le récit de Paul. Nous avons séparé en quatre catégories distinctes ces lieux de mémoire : les lieux de mémoire topographiques, les objets mémoriels, les événements mémoriels et l'intermédialité. Il est intéressant de noter que les différents types de lieux de mémoire font toujours partie du décor qui encadre le récit individuel de PP, mais que, bien souvent, ils vont carrément apparaître comme les porteurs de ce récit individuel. En effet, ils interagissent avec le récit principal et avec le personnage, et influencent le personnage principal qui va parfois intégrer ces différents éléments dans son parcours de vie. L'auteur, avec cette précision du

décor, en contraste avec les traits plutôt sommaires des personnages, joue avec le regard du lecteur et l'amène dans une mémoire collective qui n'aurait pu coexister avec la mémoire individuelle, qui l'aurait occultée. De plus, cette mémoire collective est un des éléments charnières de la nostalgie qui transparait des œuvres. C'est par ces différentes mentions à des éléments marquants de l'histoire québécoise, à la fois pour PP et pour PN, que le lecteur reconnaît certains traits caractéristiques d'époques variées. Il peut ainsi tomber dans une nostalgie de ces époques qu'il a connues ou dont il a entendu parler.

C'est par l'autoreprésentation que Rabagliati met en place un récit individuel, celui de Paul, son alter ego. Rabagliati ne fait pas de l'autobiographie, puisque comme nous l'avons vu précédemment, il ne respecte pas le pacte de sincérité qui est indispensable à l'autobiographie. En effet, il modifie souvent des éléments se rattachant à la mémoire individuelle et collective afin que ces derniers soient en accord avec ce qu'il veut raconter. On peut donc penser que Rabagliati fait de l'autofiction à l'intérieur de laquelle il convoque deux mémoires qui s'entrecroisent sans cesse. Le narrateur raconte et se rappelle divers éléments qui l'ont marqué et qui ont aussi marqué une génération entière. Paul devient en quelque sorte le narrateur de son époque. Or, c'est à l'aide de l'autoreprésentation que Rabagliati peut savamment marier la mémoire individuelle et la mémoire collective. En effet, c'est par des manipulations précises qu'elles se développent en symbiose, sans qu'elles soient anachroniques ou tout simplement sans lien l'une avec l'autre. C'est à l'aide de certains éléments, qui relèvent des différents modes d'autoreprésentation, que l'apprentissage de Paul apparaît. Rabagliati fait traverser plusieurs époques à Paul, fait évoluer son personnage et surtout met en scène des éléments qui produisent une nostalgie particulière chez son lecteur.

L'agencement de la mémoire individuelle et de la mémoire collective distingue Rabagliati des autres bédéistes québécois. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Rabagliati a connu un succès si rapide au Québec, mais aussi dans le monde entier. En effet, plusieurs *Paul* ont été traduits en anglais, en espagnol, en italien, en néerlandais, en allemand et en croate. Outre cette popularité de la série, mentionnons aussi que *Paul à Québec* a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 2015, élargissant encore davantage la célébrité de cette bande dessinée auprès du public québécois. Il existe cependant d'autres bédéistes québécois qui ont aussi réussi à tirer leur épingle du jeu et qui

ont une reconnaissance à la fois locale et internationale. La majorité de ces écrivains se concentre sur le récit individuel (autobiographie, autofiction ou autoportrait), mais quelques-uns vont aussi, comme Rabagliati, évoquer une mémoire historique. Peu réussissent cependant à marier les deux mémoires au sein d'un même album. Par exemple, Julie Doucet et Jimmy Beaulieu se servent de l'autoreprésentation pour raconter une histoire personnelle qui gravite autour d'une mémoire individuelle. La présence de la mémoire collective dans les ouvrages de ces auteurs est plutôt fortuite. Elle est parfois le fond sur lequel le roman graphique s'élabore, mais elle ne se développe jamais autant que dans les récits de Rabagliati. Chester Brown, avec *Louis Riel : l'insurgé*, met de côté la mémoire individuelle au profit de la mémoire collective. Son récit rappelle une histoire qui ne passe pas par un souvenir personnel des événements. Guy Delisle est un des auteurs qui ressemble le plus à Rabagliati. En effet, Delisle propose, à l'aide d'œuvres autoreprésentatives, des récits qui se construisent autour de sa mémoire individuelle, mais aussi d'une mémoire collective puisqu'il se met en scène dans divers pays autour du globe. La différence majeure entre Delisle et Rabagliati réside dans le caractère international des lieux de mémoire qui sont présents dans les récits de Delisle, alors que ceux de Rabagliati sont presque exclusivement québécois.

La série *Paul* semble donc articuler de manière unique les mémoires individuelle et collective, jetant sur le passé un regard particulièrement séduisant pour les lecteurs d'aujourd'hui. Tout se passe comme si, grâce à la bande dessinée, l'histoire et l'Histoire se rencontraient, et que cette rencontre rendait le passé plus compréhensible. Une œuvre de commande récente témoigne de cet arrimage et de sa portée pour le lectorat.

Pour les célébrations du 375^e anniversaire de Montréal en 2017, Rabagliati a eu le mandat de produire une douzaine de planches de bandes dessinées formats géants qui ont été affichées dans le quartier du Plateau-Mont-Royal. Cette exposition, appelée *Paul à Montréal*, retrace l'histoire de Montréal à travers différentes planches muettes qui présentent Paul à différentes époques situées entre 1642 et 2045. À l'avant-plan, une histoire se déroule, qui incite à continuer la lecture : Paul cherche à rattraper une jeune femme qui a laissé tomber son mouchoir, seul élément coloré (en rouge) des tableaux autrement en noir et blanc. À l'arrière-plan, fidèle à son style particulier, Rabagliati

parsème le récit de différents lieux de mémoire qui convoquent une mémoire collective particulière, comme dans l'exemple suivant :



Figure 52 Alexis Boulianne, site du Journal Métro, [en ligne],

<http://journalmetro.com/actualites/montreal/1180593/375e-la-premiere-case-de-paul-a-montreal-devoilee/>
(page consultée le 28 août 2017)

Le décor dans lequel le micro-récit se déroule est rempli de signes iconiques qui situent celui-ci dans un espace-temps précis et mettent de l'avant des lieux de mémoire québécois : la croix du Mont-Royal, les religieuses, les Amérindiens dans le canot, la traite de la fourrure, le panneau qui mentionne Ville-Marie. Dans les autres panneaux, les lieux et les objets emblématiques sont très variés, allant des becs de gaz du début du siècle au kiosque de l'Orange Julep dans les années 1950, de la figure de Thérèse Casgrain à celle du maire Drapeau, des magasins Steinberg à Habitat 67. Suivant le mouchoir rouge qui le conduit d'une case à l'autre, Paul traverse les époques, devenant à son tour notre guide dans ce parcours ludique. Il y a un double ancrage dans l'imaginaire, l'individu s'écrit dans l'histoire. Paul suit son propre chemin mais ce faisant, il entre en contact avec l'histoire et en devient le porte-parole. La présence d'éléments emblématiques du passé montréalais et québécois contribue à construire la mémoire collective, ce qui est certainement le mandat implicite d'une œuvre comme celle-ci. Mais il est significatif que pour arriver à cet objectif, Rabagliati intègre la perspective singulière de son personnage, faisant participer le

spectateur par le biais de l'identification. Il faut en effet mentionner que les planches sont situées sur un parcours urbain relativement étendu, ce qui fait que le spectateur, tout comme Paul, est engagé dans une quête, à la recherche du fameux mouchoir rouge qui devient un symbole du rapport au passé et à l'imaginaire collectif.

L'alliance particulière entre la mémoire individuelle et la mémoire collective se poursuit donc dans les productions de Rabagliati, au-delà même de la série *Paul*. Elle démontre une manière contemporaine de penser l'histoire qui semble trouver des résonances chez les lecteurs, leur permettant de mieux comprendre le passé et de l'actualiser. Il resterait à déterminer si cette nouvelle façon d'appréhender la mémoire collective conduit à des raccourcis ou à des clichés historiques, ou si au contraire elle permet une présentation pédagogique significative. Comme on peut le penser, nous penchons plutôt pour la seconde option. Les aventures de *Paul à Montréal*, tout comme celles relatées dans les albums que nous avons analysés, mettent le passé à la disposition du spectateur et le font en quelque sorte participer à sa réélaboration. Ce faisant, elles construisent une vision historique, mais invitent aussi et surtout une expérience du présent qui intègre le passé.

Bibliographie

Corpus principal

RABAGLIATI, Michel (2004), *Paul en appartement*, Montréal, La pastèque, 110 p.

RABAGLIATI, Michel (2011), *Paul au parc*, Montréal, La pastèque, 160 p.

Corpus secondaire

RABAGLIATI, Michel (1999), *Paul à la campagne*, Montréal, La pastèque, 48 p.

RABAGLIATI, Michel (2002), *Paul a un travail d'été*, Montréal, La pastèque, 152 p.

RABAGLIATI, Michel (2006), *Paul à la pêche*, Montréal, La pastèque, 208 p.

RABAGLIATI, Michel (2009), *Paul à Québec*, Montréal, La pastèque, 192 p.

RABAGLIATI, Michel (2015), *Paul dans le Nord*, Montréal, La pastèque, 179 p.

Corpus théorique

ANGÉ, Olivia et David Berliner, « Pourquoi la nostalgie », dans *terrain*, site de terrain, [en ligne], <http://terrain.revues.org/15801> (page consultée le 20 juillet 2016)

BARON-CARVAIS, Annie (1985), *La bande dessinée*, Paris, PUF, 128 p.

BADMAN, Derik « Points de vue », dans *du9*, site de du9, [en ligne], <http://www.du9.org/dossier/points-de-vue/> (page consultée le 12 avril 2016)

BARTHES, Roland, « rhétorique de l'image », dans *Communications*, site de Persée Revues Scientifiques, [en ligne], http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027 (page consultée le 12 avril 2015)

BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 375 p.

BERTHIAUME, Jean-Michel (2008), « *Concaténation en continu : manifestations de la métafiction en bande dessinée* », mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 129 p.

BERTHOU, Benoît, « Pour une bd artiste », dans *du9 l'autre bande dessinée*, site de du9 l'autre bande dessinée, [en ligne], <http://www.du9.org/dossier/pour-une-bd-artiste/> (page consultée le 30 avril 2015)

BLAIS, Christian, « Le Montréal de Paul », site de *L'actualité*, [en ligne], <http://www.lactualite.com/culture/le-montreal-de-paul/> (page consultée le 20 avril 2016)

BLAIS, Marie-Christine, « Les sagas historiques : histoire(s) pour tous », site de *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201401/31/01-4734483-les-sagas-historiques-histoires-pour-tous.php> (page consultée le 11 avril 2015)

BOURGET, Audrey, « L'âge d'or de la bande dessinée d'ici ? », Site de Radio-Canada, [en ligne], http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/04/09/004-agedor-bd-quebec.shtml (page consultée le 20 juin 2015)

BRISSON, Cynthia, « Michel Rabagliati : Irrésistible Paul », dans *Les libraires*, site des libraires, [en ligne], <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/bande-dessinee/michel-rabagliati-irresistible-paul> (page consultée le 30 avril 2015)

BROGNIEZ, Laurence, « Féminin singulier : les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet », dans *Textyles*, site de Textyles, [en ligne], <https://textyles.revues.org/1426> (page consultée le 26 septembre 2015)

CERTEAU (de), Michel (1990), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 350 p.

CROIX, Laurence (1999), « Le je des bulles », DEA d'arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2 — Haute Bretagne, 122 p.

COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 250 p.

DARDAILLON, Sylvie et Christophe Meunier, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », dans *Comicalités*, site de comicalités, [en ligne], <http://comicalites.revues.org/1566?lang=en> (page consultée le 12 mai 2015)

DAVIS, Fred (1979), *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, New-York, Free Press, 146 p.

DEMORAND, Nicolas (1995), *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 120 p.

DESJARDINS, David, « un portrait de nous », dans *Voir Montréal*, site de Voir Montréal, [en ligne], <http://voir.ca/livres/2009/05/07/michel-rabagliati-un-portrait-de-nous/> (page consultée le 12 mai 2015).

EISNER, Will (2009), *Les clés de la bande dessinée, 1. L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 155 p.

- ESCOLA, Marc, « Les relations transtextuelles selon G.Genette », [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette (page consultée le 21 août 2016).
- FALARDEAU, Mira (2008), *Histoire de la bande dessinée québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 192 p.
- FILIPPINI, Henri (1989), *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 731 p.
- FORTIN, André (2011), « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 1, Laval, Université Laval, p. 49-70.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, 288 p.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 576 p.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 128 p.
- GENETTE, Gérard (2004), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 236 p.
- GIGUÈRE, Michel, « Michel Rabagliati : la vie vaut la peine d'être dessinée », dans les entrevues, site des libraires, [en ligne], <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/bande-dessinee/michel-rabagliati-la-vie-vaut-la-peine-detre-dessinee> (page consultée le 12 mai 2015).
- GREIMAS, A.J. (2002), « De la nostalgie : étude de sémantique lexicale », dans Hénault A., *Questions de sémiotique*, Paris, PUF, p. 593-600.
- GROENSTEEN, Thierry (1999), *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 220 p.
- GROUPE μ (1985), « Structure et rhétorique du signe iconique », *Exigences et perspectives de la sémiotique : Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, vol.1, Amsterdam, Benjamins Publishing Co., p. 449-462.
- GUILBERT, Xavier, « Michel Rabagliati », dans les entrevues, site *du9*, [en ligne], entretien réalisé le 28 janvier 2001 lors du Festival International de la Bande dessinée d'Angoulême <http://www.du9.org/Michel-Rabagliati> (page consultée le 20 avril 2016).
- JOST, François (1969), « La tradition du Bildungsroman », dans *Comparative Literature*, n° 21, p.97-113.
- LAFLAMME, Frédéric (2016), site d'ICI Radio-Canada, [en ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/775583/paul-a-la-peche-michel-rabagliati-livre-incontournable> (page consultée le 13 mars 2017).

LAMOTTE, Stéphanie (2011), *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 134 p.

LAROCHELLE, Réal (1982), *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Genève, Slatkine reprints, 510 p.

LEJEUNE, Philippe (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « coll. » Points, 245 p.

LUSSAULT, Michel (2007), *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 363 p.

MARINIELLO, Silvestra (1999), « Médiation et intermédialité », au colloque du CRI sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, Montréal.

MCCLOUD, Scott (2007) (vo anglaise 1993), *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 232 p.

MENARD, Philippe (2009), « Témoignage en résistance », entretien avec Philippe Mesnard à propos de son ouvrage *Témoignage en résistance* (Paris, Stock, 2007), [en ligne], <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMesnard.html> (page consultée le 14 juin 2016).

NORA, Pierre (1984), *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, Tomes 1 et 3, Paris, Gallimard, 674 p.

PEETERS, Benoit (1998), *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 195 p.

PERNOT, Denis (1992), « Du Bildungsroman au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », dans *Romantisme* n° 76, Paris, Transgressions, p. 105-119.

RICARD, François (1992), *La génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 282 p.

RICŒUR, Paul (1955), *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 386 p.

S.A., « Michel Rabagliati », site d'ICI ARTV, [en ligne], <http://bd-quebec.artv.ca/auteur/102/Michel-Rabagliati> (page consultée le 09 avril 2015)

S.A., « Fantastic Plotte, Julie Doucet », site de dimedia, [en ligne], <http://www.dimedia.com/f23800083--fiche.html> (page consultée le 26 septembre 2015).

S.A., « Les aventures, planches à la première personne », site des Impressions nouvelles, [en ligne], <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/les-aventures/> (page consultée le 26 septembre 2015).

S.A., « Tintin vs. Paul contre Hergé vs. Rabagliati », site de fandebd, [en ligne], <http://www.fandebd.com/tintin-paul-contre-herge-rabagliati/> (page consultée le 20 avril 2016).

SMOLDEREEN, Thierry, « Graphic novel /roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire », dans *neuvième art 2.0*, site de neuvième art 2.0, [en ligne], <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article140> (page consultée le 06 juillet 2015).

STEWART, Kathleen (1988), « Nostalgia - A Polemic », *Cultural Anthropology*, vol. 3, n° 3, p. 227-241.

URBAIN, Jean-Didier (1993), *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Payot, 349 p.

VANDRABAND, Catherine, Pierre Marlet et Jean-Louis Tilleuil (dir.) (1998), *Lectures de la bande dessinée : théorie, méthode, applications, bibliographie*, Belgique, Academia, 241 p.