

Article

« Les collections d'imprimés et les fonds d'archives de BAnQ : des ressources importantes pour l'histoire de la caricature et de la satire graphique québécoises avant 1960 »

Dominic Hardy

Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, n° 4, 2012, p. 96-109.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1012099ar>

DOI: 10.7202/1012099ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



EN VOILA ENCORE DE BONNES

Finis coronat opus.

Caricature du juge Pierre-Amable De Bonne (1758-1816).
EN VOILÀ ENCORE DE BONNES ! – *Finis coronat opus*, dessin à l'encre
sépia sur papier vergé, 17 x 13,5 cm, s. d. BAnQ, Centre d'archives de
Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

Les collections d'imprimés et les fonds d'archives de BAnQ : des ressources importantes pour l'histoire de la caricature et de la satire graphique québécoises avant 1960

Dominic Hardy

De quoi parlons-nous au juste lorsque nous nous intéressons à la caricature et à la satire graphique ? En quoi ces deux termes se distinguent-ils ? En fait, la tradition francophone a donné au mot « caricature » la panoplie de sens que dénote l'expression « satire graphique ». Cette dernière expression renvoie à son tour au domaine de la *graphic satire* dans les études anglo-américaines. Toutefois, à l'origine, la caricature correspondait à une réalité très précise, qui mérite notre attention afin de comprendre ce que l'on peut trouver dans les collections de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

Héritière d'une forme de représentation figurative et comique qui remonte à la plus lointaine Antiquité, la caricature fait son apparition en Italie au tournant du xvii^e siècle. Elle se définit comme une pratique du portrait-charge par des virtuoses. Sa raison d'être est liée à l'artiste, qui cherche à produire un portrait semblable au modèle tout en l'étirant jusqu'à la déformation. Cette déformation peut signaler une intention malicieuse, moqueuse, voire satirique, mais la virtuosité du dessin dénote avant tout la maîtrise de la technique de représentation par un auteur donné. La caricature sert d'indice du nouveau statut de l'artiste visuel à la Renaissance et c'est autant pour l'artiste que pour son sujet que l'on a cherché à collectionner la caricature, comme œuvre unique. Il s'agissait d'une trace sur papier du « génie artistique » tel que ce concept s'est développé dans les théories et les pratiques professionnelles de l'art aux xvi^e et xvii^e siècles¹.

La satire graphique peut aussi être caricaturale et elle doit être comique. Mais elle implique la diffusion par l'imprimé d'un dessin figuratif articulé à une structure textuelle satirique, riche de procédés ironiques, parodiques, burlesques

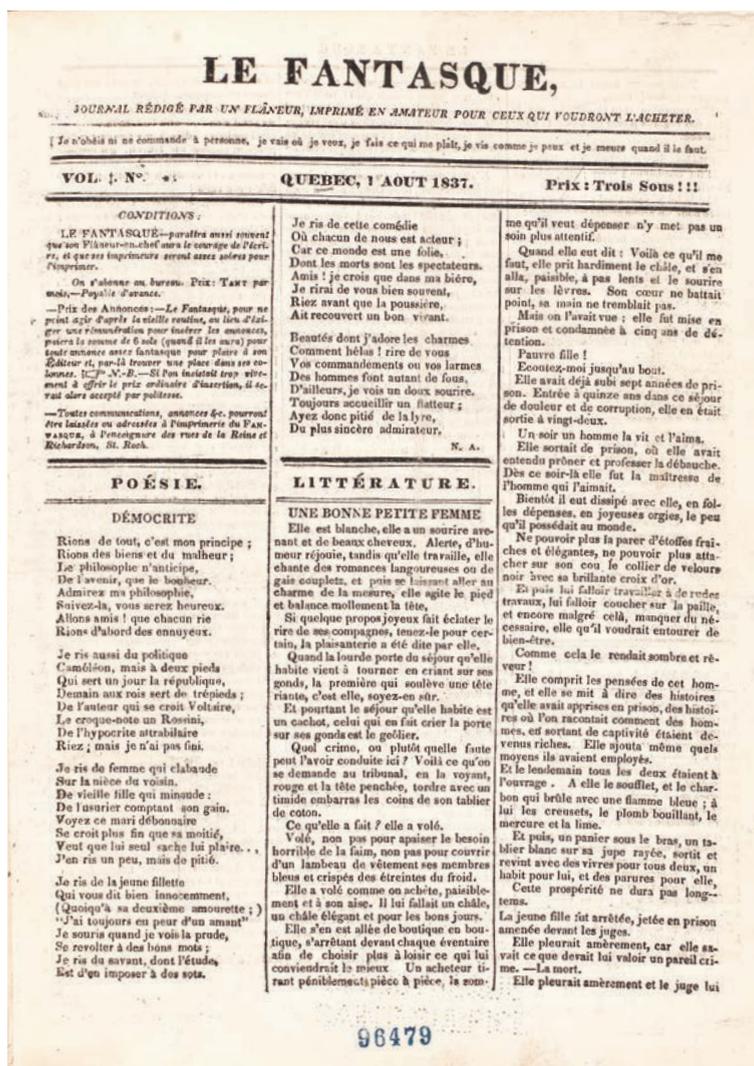
1. La codification des concepts reliant le dessin à l'imaginaire d'inspiration divine remonte à Giorgio Vasari (1511-1574) dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550, 1568). De nombreux théoriciens intégreront les notions de physiognomonie et d'expression au xvii^e siècle (par exemple, dans la conférence prononcée en 1668 par Charles Le Brun [1619-1690] et publiée en 1698 sous le titre de *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*). Pour des présentations succinctes du passage de la caricature à la satire graphique, de la Renaissance au xx^e siècle, on consultera E. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », *Méditations sur un cheval de bois*, ainsi que A. Gopnik et K. Varmedoe, « Caricature », dans *High & Low – Modern Art, Popular Culture*. L'intégration de la caricature et de la satire graphique à l'histoire des techniques de l'estampe est bien établie par L. Hults, *The Print in the Western World*.

et carnavalesques². Elle se sert ainsi d'une rhétorique complexe, qui nous vient encore une fois de l'Antiquité. Elle devient, surtout à partir de la Réforme, un moyen privilégié pour l'expression et la contestation de l'opinion dans la sphère publique. C'est un moyen qui traverse les classes sociales; les imprimés sont diffusés dans tous les lieux de discours et de pouvoir, et puisent autant dans les savoirs populaires que dans la nouvelle culture humaniste³.

La satire graphique utilise en premier lieu le bois gravé avant de passer aux techniques de gravure sur métal. Elle poursuivra au XIX^e siècle avec la lithographie et ensuite avec la photolithographie, s'immiscant ainsi dans le milieu de l'image infiniment reproductible. La satire graphique sera longtemps associée aux manufactures d'images et à la circulation de celles-ci dans un marché défini par les intérêts politiques, religieux et sociaux des royaumes et des nations de l'Europe. Alors que cette dernière exportera ses institutions vers les nouvelles collectivités des Amériques, la satire graphique suivra avec toute la structure de la presse d'information. Lorsqu'une société coloniale permet la contestation du discours politique et qu'elle dispose des ressources artistiques nécessaires à la production et à la circulation d'images, la satire graphique a tendance à s'implanter. Avec ces mêmes ressources, et selon des conditions sociales et politiques précises, la caricature (le portrait-charge) s'implante aussi. Au Québec, comme ailleurs en Occident, la caricature et la satire graphique ont été diffusées dans d'autres médias jusqu'à l'avènement des journaux à grand tirage. Plus récemment, elles ont investi les médias télévisuels et informatiques.

Nous présenterons ici les collections de BAnQ qui permettent de dresser un portrait historique de la caricature et de la satire graphique du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1950, avant que les effets sociaux et politiques de la Révolution tranquille ne repositionnent sur la scène culturelle la verve critique et humoristique nourrie par la satire visuelle. Deux grands volets seront abordés dans ce survol : d'abord celui des imprimés, qui donnent la possibilité de retracer le recours au satirique dans l'histoire de la collectivité, et, ensuite, celui des archives où se trouvent, selon le hasard des acquisitions, des traces de l'activité originale de dessinateurs-polémistes.

1. *Le Fantasque*, août 1837, p. 1. BAnQ, collections patrimoniales (PER F-37 CON).



2. Le terme *graphic satire* provient des 12 volumes du *Catalogue of Political and Personal Satires* publiés par le British Museum aux XIX^e et XX^e siècles (1870-1883 et 1935-1954), lesquels recensent les imprimés parus avant 1832. À l'ère contemporaine, l'étude maintenant classique de D. Donald, *The Age of Caricature*, est un modèle pour l'étude systématique des productions caricaturales d'une époque dominée par une figure politique. Le concept du carnavalesque a été rapidement intégré au domaine depuis la traduction des ouvrages de Mikhaïl Bakhtine, notamment de *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* et de *La poétique de Dostoïevski*.

3. Pour une illustration du phénomène de l'interrelation texte-image dans toutes les strates sociales au XVI^e siècle, voir M. Sullivan, « Bruegel's Proverbs : Art and Audience in the Northern Renaissance ».

Les journaux satiriques en ligne et sur microfilms

On fait généralement correspondre l'arrivée de la revue satirique hebdomadaire au Québec avec le lancement, en 1837, du journal *Le Fantasque* (1837-1848) de Napoléon Aubin (1819-1890)⁴ (tit. 1). Comme l'a souligné Nicole Allard, ce sont des indices textuels laissés par l'éditeur dans le journal qui laissent croire à l'existence de caricatures, dont malheureusement aucune ne nous est parvenue. Toutefois, certains pourraient reconnaître à Napoléon Aubin la paternité de satires graphiques parues dans *Le Carillon* (1848-1849). Comme ces deux journaux étaient publiés à Québec, on peut réfléchir sur l'importance de la Vieille Capitale dans l'implantation de la caricature, surtout dans la période mouvementée qui suit les rébellions de 1837-1838.

La réorganisation politique du Canada dans les années 1840-1850, accompagnée de nouveaux religieux et de la transformation économique du pays, crée des conditions propices à l'émergence de la caricature, qui permet de réagir à ces facteurs d'évolution sociale. À Québec, ville qui perd son statut de capitale en 1844, la verve satirique semble s'atténuer jusqu'en 1859, année de publication du journal *Le Bourru*. À la veille de la Confédération, c'est à Québec que verront le jour les journaux (anti-confédérationalistes, par ailleurs) où brillera le caricaturiste et sculpteur Jean-Baptiste Côté (1832-1907), tout d'abord *La Scie* (1863-1865) et *La Scie illustrée* (1865-1866). Dans ce milieu, on trouve aussi Hector Berthelot (1842-1895), avocat-journaliste dont la brève carrière, à Montréal, mènera à la création d'une série de journaux qui formeront le noyau de l'entreprise satirique québécoise de la fin du XIX^e siècle. En cela, il perpétue l'exemple de Côté qui achève sa carrière de caricaturiste à *L'Électeur* (1866) et au *Charivari canadien* (1868). Ces journaux ne réussiront pas plus que leurs prédécesseurs à survivre dans le marché trop restreint des villes canadiennes, déjà au diapason de la modernité⁵.

Même à Montréal, où les conditions semblent des plus avantageuses, les balbutiements de la version originale du *Charivari canadien* sont marqués par les mêmes problèmes. Ce journal, qui fait écho aux publications de Charles Philippon à Paris, est publié l'année où Montréal devient la capitale du Canada-Uni (il le sera de 1844 à 1849). En cette deuxième moitié de décennie, la ville est le lieu de nombreuses contestations politiques et c'est dans ce climat que le milieu anglophone se dote à son tour d'un journal satirique : *Punch in Canada* (1849-1850), qui sera publié à Montréal et à Toronto.

Ce *Punch* tire son nom de son homonyme anglais, *Punch, or the London Charivari*, établi à Londres en 1841, lui aussi en hommage au *Charivari* de Philippon. L'élite anglophone – militaire, gouvernementale, sociale et économique – s'est dotée d'un objet qui fait écho à des habitudes déjà bien établies dans la métropole britannique. La version montréalaise est rédigée par Charles Dawson Shanly (1811-1875)⁶ et Thomas Blades de Walden (1811-1873), les images étant dessinées par Frederick W. Lock, un artiste actif entre 1841 et 1871⁷, et gravées par John Henry Walker (1831-1899)⁸. Au fil des numéros qui paraissent dès janvier 1849, la position anti-gouvernementale est claire. On s'oppose avec violence et sarcasme au gouverneur général Lord Elgin et à son appui à la loi qui octroie une somme d'argent à toute personne – anglophone ou francophone – dont la propriété a été endommagée lors des rébellions de 1837-1838. À la suite de l'assentiment royal à cette loi, le 25 avril 1849, une foule d'anglophones provoque une émeute et un incendie éclate au Parlement. *Punch in Canada* ne cache pas son admiration pour les chefs de l'émeute. Or, comme nous le rappelle le *Dictionnaire biographique du Canada*, Charles Shanly

4. Une des meilleures synthèses de la période 1759-1870 demeure « Un graveur et caricaturiste à l'aube de la Confédération », article rédigé par Nicole Allard pour le catalogue *Jean-Baptiste Côté, caricaturiste et sculpteur*. Pour un survol de la question jusqu'aux années 2000, on consultera l'ouvrage de R. Aird et M. Falardeau, *Histoire de la caricature au Québec*, auquel il faut ajouter plusieurs mémoires de maîtrise et thèses de doctorat parus depuis 1997 (N. Allard, « Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895 » ; D. Hardy, « A Metropolitan Line. Robert La Palme (1908-1997), Caricature and Power in the Age of Duplessis (1936-1959) » et « Drawn to Order : Henri Julien's Political Cartoons of 1899 and his Career with Hugh Graham's *Montreal Daily Star*, 1888-1908 » ; S. Gosselin, « L'humour, instrument journalistique dans l'œuvre d'Hector Berthelot (1877-1895) »).

5. N. Allard, « Un graveur et caricaturiste à l'aube de la Confédération », p. 45-64.

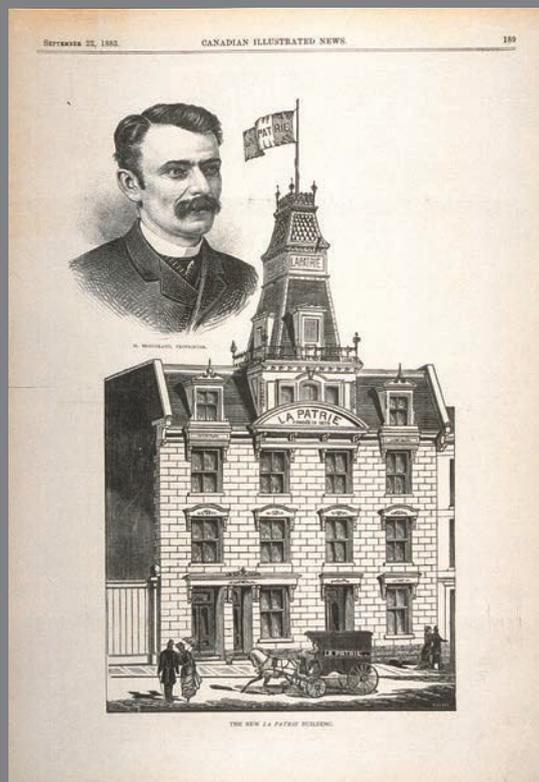
6. F. N. Walker, « Charles Dawson Shanly », DBC en ligne.

7. Des œuvres de cet artiste se trouvent dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et du Musée McCord.

8. Pour le détail de la carrière de cet artiste montréalais prolifique, voir Y. Chèvrefils, « John Henry Walker (1831-1899), artisan-graveur ».

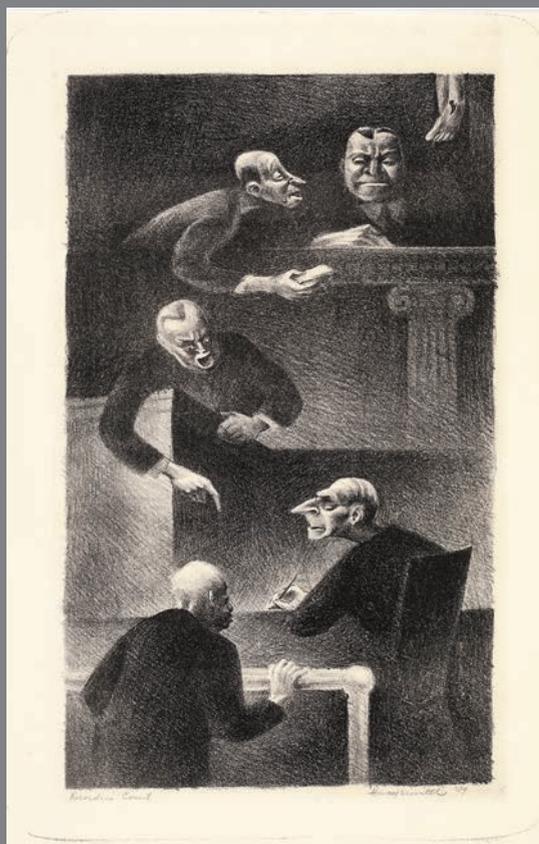
2. (en haut) « H. Beaugrand, proprietor – The new *La Patrie* building », *Canadian Illustrated News*, 22 septembre 1883, p. 189. BAnQ, collections patrimoniales (ID B 121). Num.

3. (en bas) Harry Mayerovitch, *Recorder's Court*, lithographie, 46 x 31 cm, s. l., s. é., 1949. BAnQ, collections patrimoniales (EST RD 000300 CON).



est alors un fonctionnaire haut placé dans le gouvernement d'Elgin. Shanly et De Walden s'enfuirent à New York et gagneront les milieux de Broadway, de la comédie musicale et des grandes revues illustrées américaines.

Le Montréal anglophone se révèle comme un lieu d'exploits passagers où la satire tente souvent de s'implanter, ce qu'elle ne réussit pas avant la Confédération. Dans le milieu francophone, c'est aussi à la veille de la Confédération que l'on voit se multiplier les tentatives. Ainsi, Charles-Henri Moreau, qui est actif entre 1862 et 1867, fait paraître *Le Perroquet* en 1865, un journal auquel contribue Hector Berthelot (en même temps qu'il publie à *La Scie illustrée*). C'est à Montréal que s'installe définitivement Berthelot, journaliste pour divers quotidiens. Il lance ensuite une série classique de journaux satiriques : *Le Canard* (1877-1903), cédé en 1879 à Honoré Beaugrand, *Le Vrai Canard* (1879-1881), *Le Grogard* (1881-1884) et *Le Violon* (1886-1888). Honoré Beaugrand, pour sa part, reprend *Le Canard* après la vie éphémère de son propre journal, *Le Farceur* (1878). Cet éditeur assure un des premiers grands succès commerciaux du journalisme québécois indépendants du financement d'un parti politique : *La Patrie*, qu'il fonde en 1879 (ill. 2). C'est donc du côté des imprimés montréalais à grand tirage – la presse illustrée à vocation générale et les grands quotidiens – que viendront les moyens pour assurer la parution régulière de caricatures.



Cela se confirme à la lecture de publications issues du milieu anglophone. John Henry Walker, vétéran de l'aventure de *Punch in Canada*, grave et dessine des illustrations pour *Diogenes* (1868) et *Grinchuckle* (1869-1879), deux journaux artisanaux créés autour d'un ou deux acteurs, une formule épuisante s'il en est une. Avec les revues illustrées hebdomadaires fondées par Georges Desbarats et William Leggo (le *Canadian Illustrated News*, 1869-1883, et *L'Opinion publique*, 1870-1883) apparaît une technologie simulant la gravure par la reproduction de dessins à l'encre, qui en imite les codes. Pour la première fois, un procédé technique permet de passer outre aux conditions du marché de l'image au Canada. Ces conditions sont déterminées par une faible population et par un manque de main-d'œuvre pour la réalisation d'images gravées complexes. Pendant 14 ans, le *Canadian Illustrated News* et *L'Opinion publique* sont ainsi des lieux de publication stables pour les caricatures et les satires graphiques. Un espace important, normalement en couverture, leur est systématiquement consacré. C'est d'ailleurs pour ces journaux que le dessinateur Henri Julien (1852-1908) développe, au fil des années, le style en noir et blanc qui deviendra sa signature. Pendant cette période, il signe aussi de nombreux dessins pour les hebdomadaires de Berthelot et de Beaugrand.

Ce n'est qu'à partir de 1899 que l'on voit la satire graphique incorporée aux quotidiens montréalais. Il y a tout d'abord le *Montreal Daily Star*, où les premiers dessins satiriques créés par Henri Julien paraissent de janvier à novembre. Julien cède ensuite sa place à Arthur George Racey (1870-1941), qui devient le premier caricaturiste de quotidien au Québec, poste qu'il occupera de 1899 à 1941. Le *Star* est suivi rapidement de *La Patrie* (1903) et de *La Presse* (1904) où s'établit, à partir de 1905, le caricaturiste Albéric Bourgeois (1876-1962), homologue de Racey, mais dont la carrière sera plus longue (de 1905 à 1957).

Après 1900, c'est la génération de Godfroy Langlois (1866-1928), d'Olivar Asselin (1874-1937) et de Jules Fournier (1884-1918), rompus à la presse satirique française bien plus caustique, qui ramène la caricature et la satire graphique vers une presse d'opinion nationaliste militante. Le journal *Les Débats* (1899-1903) est suivi du *Nationaliste* (1904-1922) où Olivar Asselin assure la présence de caricatures, les plaçant régulièrement en première page après la parution du deuxième numéro⁹. Il démontre plus tard toute l'importance qu'il accorde à cette forme d'art au quotidien *Le Canada* (1930-1933) ainsi qu'à *L'Ordre* (1934-1935), où Robert La Palme (1908-1997) sera son caricaturiste de choix. La formule polémique adopte dès lors un caractère visuel distinct qui demeure dans *Le Pays* (1910-1921) de Langlois, où la caricature orne de nouveau régulièrement la première page du journal. À l'instar de son ami Asselin, Jules Fournier donne une place constante à la caricature dans *L'Action* (1911-1916). Par contraste, les deux grands quotidiens de « bonne presse », *L'Action catholique* de Québec (1907-1971) et *Le Devoir* de Montréal (1910-), n'accueilleront la caricature qu'en 1940 et 1951 respectivement. Dans les deux cas, c'est Robert La Palme qui brise la glace, lançant (en particulier au *Devoir*) une tradition encore très vivante. La Palme est aussi caricaturiste au *Canada* entre 1943 et 1951. Il figure parmi les artistes qui contribuent au *Jour* (1937-1946) de Jean-Charles Harvey, aux côtés de Harry Mayerovitch (1910-2004) (iii. 3) et de John Collins (1917-2007). Ce dernier entre à la *Gazette* en 1941. Durant les années 1930, les revues et les périodiques à caractère polémique connaissent une renaissance avec la parution d'une nouvelle série d'hebdomadaires plus ou moins éphémères. Ils vont de l'extrême gauche (*La Clarté*, 1935-1939, et *L'Autorité*, 1931-1955, pour lesquels dessine Mayerovitch) à l'extrême droite (*Le Goglu*, 1929-1934, et *La Nation*, 1936-1939).

9. Voir l'édition du *Nationaliste* du 13 avril 1904. L'image se trouve en haut de la quatrième colonne.

Si l'ensemble du patrimoine dont nous avons énuméré les principaux titres peut être consulté à la Grande Bibliothèque sous forme de microfilms, BAnQ a aussi déjà rendu disponibles plusieurs titres sur Internet, dans la Collection numérique, accessible sur le site banq.qc.ca. En étudiant les ressources disponibles en ligne et celles qu'on consulte à la salle des microfilms de la Collection nationale, il est possible de reconstituer les carrières complètes des artistes qui ont contribué à la réalisation de caricatures et de satires graphiques dans les quotidiens. C'est ce qui a déjà été amorcé pour Henri Julien, illustrateur au *Montreal Daily Star* (1888-1908) mais caricaturiste uniquement en 1899, ainsi que pour Robert La Palme, dont on peut démontrer que l'odyssée anti-duplessiste a traversé *Le Canada* (1943-1951) et *Le Devoir* (1951-1959)¹⁰.

Les fonds d'archives et les collections d'estampes

Le dépouillement des imprimés nous a permis de reconstituer la chronologie, tout en considérant les étapes géopolitiques et technologiques de la caricature et de la satire graphique au Québec. Il reste encore à dépouiller les fonds d'archives et les collections d'estampes, d'affiches et de dessins afin de reconstituer les pratiques humoristiques des artistes actifs au Québec dans l'ensemble de leurs démarches artistiques. Par exemple, BAnQ possède une importante sélection de productions d'artistes du xx^e siècle engagés au service d'une cause, tels que Harry Mayerovitch, vétéran des journaux de gauche des années 1930. Ce dernier signe des affiches mémorables pour l'Office national du film durant la Deuxième Guerre mondiale. Pareillement, les artistes Frederick Bouchier Taylor (1906-1987) et Ghitta Caiserman-Roth (1923-2005) ont laissé de nombreuses gravures dont plusieurs témoignent d'une verve satirique associée à leur position politique, encore une fois durant la guerre. L'examen attentif des collections iconographiques de BAnQ (qu'on pense aux estampes de Pierre Ayot et d'Albert Dumouchel, par exemple) nous permettrait de dresser un portrait des stratégies humoristiques et satiriques qui investissent le domaine des beaux-arts en même temps que des artistes qui visent le marché plus populaire de la caricature. Pour le moment, deux exemples d'études fort contrastées à partir de fonds d'archives nous permettraient d'évoquer la richesse des documents que découvre le chercheur qui les interroge sur l'aspect public qui leur a donné un sens.

Le fonds Louis Dulongpré

L'étude attentive de deux caricatures et de trois lettres qui se trouvent dans le fonds Louis Dulongpré (MSS147), conservé au Centre d'archives de Montréal de BAnQ, permet de tirer des conclusions intéressantes sur l'histoire de la caricature et de la satire graphique en général. Ce sont des caricatures que l'historiographie, celle de la caricature au Québec comme celle de la peinture canadienne, a montrées du doigt à plusieurs reprises, sans jamais les analyser. Au début des années 1960, on connaissait l'existence d'une centaine de caricatures grâce aux ouvrages de synthèse rédigés par les historiens de l'art Gérard Morisset et John Russell Harper¹¹. Les deux auteurs ont attribué ces caricatures au peintre Louis Dulongpré (1759-1843). En 1996, Nicole Allard a publié l'image qui nous intéresse au premier plan, « EN VOILÀ ENCORE DE BONNES! Finis Coronat Opus » (voir l'illustration p. 96), dans la synthèse rigoureuse de l'histoire de la caricature québécoise qu'elle a rédigée pour l'exposition consacrée au sculpteur Jean-Baptiste Côté (1832-1907) par le Musée du Québec¹². Elle désignait alors Dulongpré comme l'auteur de l'image¹³. Celle-ci, reproduite de façon plutôt schématique avec un rehaussement des traits pour permettre d'en faire ressortir l'expression graphique, entrait néanmoins dans l'arène publique. Mais la confrontation de l'illustration (en tant que document) avec

10. Les lecteurs trouveront plus d'information à ce sujet dans nos études sur Henri Julien et sur Robert La Palme. Voir aussi les textes d'Alexandre Turgeon, « Les femmes et la politique dans les caricatures de Robert La Palme, 1943-1951 » publié dans la *Revue d'histoire de l'Amérique française* ainsi que « Savoir se passer du présent – savoir ce passé du futur. Les caricatures de Robert La Palme du 29 mai 1956 » paru dans *Recherches sociographiques* en 2011.

11. G. Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada français*, et J. R. Harper, *La peinture au Canada des origines à nos jours*.

12. Aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec.

13. N. Allard, « Un graveur et caricaturiste à l'aube de la Confédération », p. 38; voir aussi R. Derome, P. Bourassa et J. Chagnon (dir.), *Dulongpré, de plus près / Dulongpré, A Closer Look*.



4. [In plano électoral], eau-forte, 31,5 x 23,5 cm, s. l., s. é., vers 1811. BANQ, Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

le contenu complet du fonds Dulongpré nous amène à réfléchir plus longuement sur l'image et sur le rôle de Dulongpré dans l'histoire de la caricature du début du 19^e siècle au Québec.

« EN VOILÀ ENCORE DE BONNES! Finis Coronat Opus » est un dessin à l'encre sépia sur papier vergé, conçu pour la lecture personnelle. Son sujet, Pierre-Amable De Bonne, est une figure controversée de l'époque¹⁴. Cette œuvre nous intéresse d'abord parce que son intimité la rattache à la tradition du portrait-charge, forme de plaisanterie de la sphère privée conçue à l'intention de quelques proches, des artistes, des collègues ou des élèves d'atelier. Cette tradition remonte au 17^e siècle à Rome, à l'époque des frères Carracci et de Bernini. Elle est une démonstration autoréflexive de la virtuosité de l'artiste¹⁵.

Le fonds Dulongpré contient une deuxième caricature qui contraste avec la première. Il s'agit d'une satire graphique proprement dite, à la facture moins savante, qui n'a pas encore été publiée (ill. 4). Cette feuille diagramme emblématique, à première vue d'une main différente, présente quatre tableaux ordonnés les uns par rapport aux autres, qui, par la mise en scène de commentaires, vantent les qualités d'un ou de deux candidats au moment d'une élection à l'Assemblée législative du Bas-Canada. Un des candidats est Pierre-Amable De Bonne, mentionné plus haut, qu'on identifie à la lecture des phylactères et des initiales D. B. Il s'agit ici d'une eau-forte. Le papier porte des traces de lignes qui en sont caractéristiques et l'impression du contour de la plaque métallique est évidente. La virtuosité cède le pas à une disposition didactique, qui présente des stratégies d'identification dans des tableaux théâtraux où les personnages sont disposés pour représenter des candidats, des citoyens et des enfants à l'école. Ceux-ci sont accompagnés de phylactères chargés de plusieurs messages souvent ironiques, et cela en fonction d'un deuxième système : des titres sous les images. Cette feuille est destinée à une distribution publique dans le contexte d'une campagne électorale. Elle a fort probablement été lue à haute voix et a peut-être même donné lieu à des performances dans des cercles plus ou moins grands.

14. Voir P. Tousignant et J.-P. Wallot, « Pierre-Amable De Bonne », DBC en ligne.
15. E. Gombrich, « L'arsenal des humoristes », notamment p. 240-241.

Dans le fonds, ces deux images sont regroupées avec trois lettres qu'adresse Louis Dulongpré à l'imprimeur de Québec John Neilson (1776-1848) au mois de décembre 1811. La première lettre est datée du 5 décembre, jour d'une élection partielle remportée par James Stuart. Cette ancienne figure importante de l'administration coloniale britannique, démise de ses fonctions en 1809 par le redoutable gouverneur Sir James Henry Craig, s'est ensuite rangée aux côtés du parti canadien de Pierre Bédard et de Denis-Benjamin Viger. À la suite de l'élection, Stuart devient le leader de la Chambre à Québec. Le moment est chaud en politique et Louis Dulongpré profite de cette situation pour envoyer des copies d'une ou de plusieurs caricatures sur cette élection à John Neilson :

Monsieur

La circonstance me procure l'ocasion de vous presenter mes humbles respect, l'élection de notre contez a donné sujets a caricature. Je vous envoi 28 aujourd'hui, le tems étant trop cour, pour en imprimer davantage je vous envoie 150 par la prochaine poste. Comme je pense quel feront plaisir a beaucoup de vos sitoiens, la chance etant si extraordinaire, je ne doute pas que vous en auré le détaille par un autre voi n'ayant que le tems de me souscrire. Votre humble serviteur, L[oui]s Dulongpré

Le prix est de deux cheling san être enluminés. Faites moi le plaisir de les annoncer. S'il vous en faut une plus grand cantité, faite moi le sçavoir. Pardonnez, je suis tres pressé pour la poste. Tourné¹⁶ (ill. 5)

Au verso, Dulongpré énumère les personnages dont il est question dans les caricatures qu'il envoie : des habitants, un « capitaine monarque », un porte-lance, Denis Viger (il s'agirait bien de Denis-Benjamin), un Valois, « le » ou « un » roi (on ignore s'il s'agit ici de George III, alors roi d'Angleterre), Papineau (probablement Joseph, 1752-1841), dont Dulongpré fera le portrait en 1825¹⁷.

Quatre jours plus tard, Dulongpré revient à la charge :

Monsieur

Esperent que vous avez reçue ma dernière lettre et 28 caricatures de l'élection royal, m'imaginant bien que vous n'en avez pas assé, je vous en envoi 76 à rajouter au 28. Fixé en le pris vous-même comme vous le jugerés a propos. Si vous pensé qu'il en faille davantages, faite moi le sçavoir par cette poste. J'en feré imprimé la cantité qu'il vous plaira. Je ne vous parle pas de l'élection, votre Gazet vous en fait le détaille assé juste. Recevez, m[onsieur], les salus respectueux de celui qui a l'honneur d'être votre humble serviteur, L[oui]s Dulongpré. J'atant quelques mots de vous aujourd'hui, du presan¹⁸.

Le 16 décembre, Dulongpré s'impatiente et reprend la plume :

Je voi, mon cher m[onsieu]r Nelson, que vous m'avez oublié. Je ne sçais si vous avez reçus mes deux lettres et les cents caricatures que je vous ais adressé par les courriers. Ne doutant point que vous ne les ayé recus. Si vous en avez disposé, retenez votre commission et envoyez le reste de l'arjean par un des courriers, elles ne sont point a moi, je suis obligé d'en rendre comte. J'espere de vous, et n'en doute point, que vous aurez la politesse de m'honorer d'une reponse a cette troisiemes lettres, connoissant que vous obligeré. Votre humble serviteur, L. Dulongpré¹⁹

C'est le 18 février 1812 qu'est rédigé un reçu : « *Recd of J. Neilson one hundred caricatures belonging to Mr Dulongpré of Montreal*²⁰ ».

16. L. Dulongpré, [Lettre à John Neilson], 5 décembre 1811. Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147). La graphie utilisée par l'auteur dans ses lettres a été scrupuleusement respectée dans les transcriptions. La ponctuation et les majuscules ont toutefois été ajustées selon l'usage moderne.

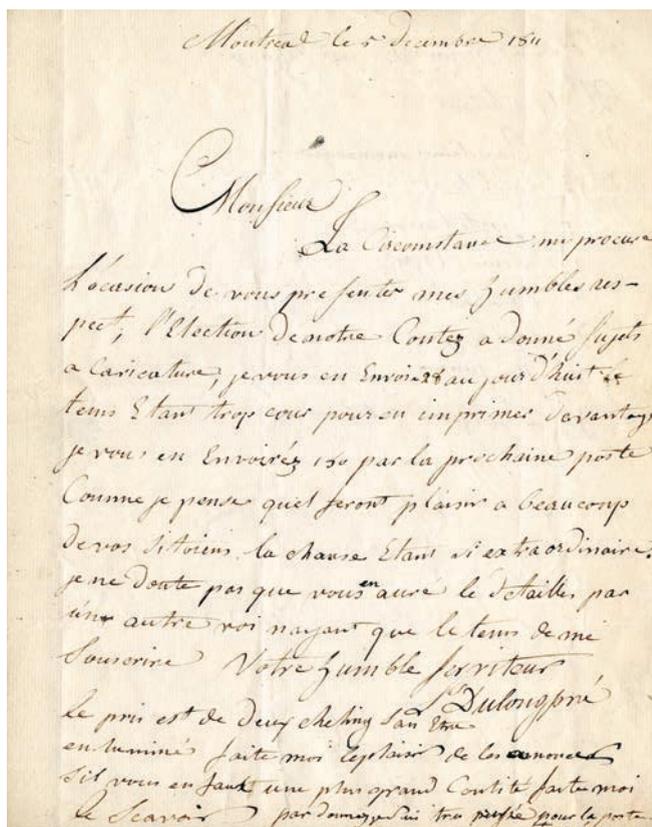
17. L. Dulongpré, *Joseph Papineau, 1825*, huile sur toile, 76,4 × 60,9 cm. Musée des beaux-arts du Canada (n° 18022).

18. L. Dulongpré, [Lettre à John Neilson], 9 décembre 1811. Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

19. L. Dulongpré, [Lettre à John Neilson], 16 décembre 1811. Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

20. Mr Audy's receipt for Mr Dulongpré's caricatures, 18 février 1812. Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

Ces documents nous permettent de déduire plusieurs faits : tout d'abord, les deux caricatures qui se trouvent dans le fonds Dulongpré ne sont ni l'une ni l'autre le sujet des lettres de l'artiste. On ne peut pas affirmer non plus qu'elles font partie de la centaine de caricatures qu'il évoque. Mais il y a un fait nouveau : il y aurait bel et bien eu un marché de la caricature au Bas-Canada, du moins pendant des élections quadriennales ou partielles. En effet, à la caricature électorale (la feuille diagramme mentionnée précédemment) s'ajoute une image assez bien connue, datant des élections de juin 1792, conservée dans la collection Lawrence Lande de l'Université McGill. L'image est semblable par sa construction à celle qui se trouve dans le fonds Dulongpré : organisation tabulaire, opposition par des mises en scène de personnages qui articulent les choix à faire entre un bon candidat (le marchand) et un mauvais (l'avocat). En 1792, cet avocat était d'ailleurs soutenu par le juge Pierre-Amable De Bonne²¹.



5. Louis Dulongpré, [Lettre à John Neilson], 5 décembre 1811. BAnQ, Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

Les détails que nous donne Dulongpré sur la centaine de caricatures – même si nous n'en avons pas d'exemple sous la main – confirment ce que nous savons des marchés britannique et américain pendant la même période : on accorde de la valeur aux imprimés coloriés à la main (ceux de Dulongpré ne sont pas « enluminés »). De plus, les données sur les prix des images permettent des comparaisons. Enfin, à l'instar des marchés de métropoles, où la circulation des portraits, des paysages et des illustrations à caractère historique dépend de plus en plus des relations avec la presse et de la disponibilité de ces images sous forme imprimée, Montréal et Québec apparaissent ici comme des marchés réciproques et apparentés. Un autre fait intéressant : la description que Dulongpré donne des caricatures laisse croire à des portraits, c'est-à-dire une marchandise fournie au public avec un deuxième niveau de ressemblances. Cette marchandise évoque la virtuosité artistique qui opère dans l'ironie physiognomonique, une métareprésentation dont nous avons déjà parlé²².

21. P. Tousignant et J.-P. Wallot, « Pierre-Amable De Bonne », DBC en ligne.

22. Pour l'importance du portrait au Bas-Canada, voir P. Bourassa, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada », dans *La peinture au Canada, 1820-1850*, p. 36-49. On consultera aussi à profit les textes d'Yvan Lamonde, de Laurier Lacroix et de Lucie Desjardins dans le collectif dirigé par B. Andrès et M. A. Bernier, *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*.

Dernier fait intéressant : Dulongpré dit clairement qu'il n'est pas l'auteur de la centaine de caricatures (« Elles ne sont point a moi »). Il est redevable à d'autres pour le paiement. Il est plutôt un agent, tout comme Neilson. S'agit-il d'une circulation plus privée, voire clandestine ? Nous savons qu'il y a au moins une deuxième personne responsable de ces images. Cette personne se trouve probablement à Montréal. Il est possible qu'il n'y ait pas de caricaturiste à Québec à ce moment ou encore qu'occuper une telle fonction soit socialement ou politiquement inadmissible dans la capitale. Nous sommes après tout en période de censure et c'est la guerre contre la France. On s'inquiète d'ailleurs de la présence d'agents français dans la colonie et de tout ce qui peut s'apparenter à la révolution. Le journal du parti canadien a été interdit en mars 1810, ses équipements saisis et ses rédacteurs jetés en prison sur l'ordre du gouverneur Craig, qui décide de dissoudre l'assemblée.

Un peu avant, en février 1810, l'assemblée avait expulsé son favori, le juge Pierre-Amable De Bonne. Dans ce contexte, les caricatures de Dulongpré prennent alors tout leur sens. Par ailleurs, De Bonne, marié en secondes noces à une jeune femme de 25 ans sa cadette, a peut-être été dessiné avec deux cornes pour d'autres raisons. Enfin, l'encadrement en ovale de ce portrait-charge n'est pas sans rappeler, avec une ironie certaine, les deux miniatures et les deux portraits du second couple De Bonne, signés par William Berczy (1744-1813)²³.

L'observation d'un tout petit ensemble de documents, deux images (dont un dessin et une eau-forte) assorties de trois lettres manuscrites, a suffi pour bonifier les connaissances disponibles sur la société du Bas-Canada. Et nous n'avons vu que l'ombre, pour ainsi dire, d'une centaine de caricatures qui confirment la circulation de l'image satirique dans la colonie britannique francophone. En effet, les imprimés en feuille volante offrent un indice de cette réalité longtemps connue. Mais comme ils étaient fragiles et éphémères, toute reconstitution de la culture de la représentation visuelle dans l'imprimé demeure difficile.

Le fonds Albéric Bourgeois

Par contraste, le fonds Albéric Bourgeois (MSS346), conservé au Centre d'archives de Montréal de BAnQ, est riche de 3316 dessins originaux, sources des caricatures publiées sous le nom d'Albéric Bourgeois dans *La Presse* entre 1905 et 1957. C'est sans aucun doute le plus vaste ensemble de dessins ayant servi à des caricatures créé au début du xx^e siècle qui subsiste dans une collection publique au Québec. Le dépouillement et l'analyse de cette collection n'étant qu'à leurs débuts²⁴, le champ d'étude de la caricature au Québec y trouve donc une ressource exceptionnelle, car elle se prête aux stratégies de recherche précises qu'exige ce domaine.

Premier artiste à occuper le poste de caricaturiste attiré à *La Presse*, Albéric Bourgeois semble articuler, à ses débuts, la première figure satirique permanente présentée par le quotidien fondé en 1880, le père Ladébauche. Ce célèbre personnage est une reprise de celui inventé en 1876 par Hector Berthelot²⁵ et présenté dans *Le Canard* et *Le Vrai Canard*. Après la mort de Berthelot, Ladébauche revient dans les pages du *Canard* sous la plume d'Arthur George Racey pour ensuite passer à *La Presse* en 1903, sous celle de Joseph Charlebois, qui est, dès la même année, assez actif à la barre de sa publication *Le Taon*. Mais c'est surtout à la main d'Albéric Bourgeois qu'on associe le personnage de Ladébauche, auteur présumé de la rubrique hebdomadaire du samedi rédigée par Bourgeois : « En roulant ma boule. Causerie hebdomadaire du père Ladébauche ».

6. [à gauche] Albéric Bourgeois, « On a gagné le gros lot, Catherine, et j'amène des amis pour dîner ! », encre de chine, lavis et crayon à mine [avec repentirs égratignés] sur papier cartonné, 42,7 x 48,5 cm, 21 avril 1934. BAnQ, Centre d'archives de Montréal, fonds Albéric Bourgeois (MSS346, contenant 2006-10-001 / 6211).

7. [à droite] Albéric Bourgeois, [Deux vagabonds ramassant des mégots], encre de chine et crayon à mine [avec repentirs égratignés] sur papier cartonné, 37,5 x 38,2 cm, 12 mai 1934. BAnQ, Centre d'archives de Montréal, fonds Albéric Bourgeois (MSS346, contenant 2006-10-001 / 6211).

23. Ces portraits et ces miniatures se trouvent aujourd'hui dans la collection du Musée national des beaux-arts du Québec (91.113, 96.97, 91.103.01 et 91.104.01).

24. Le travail se fait sous les auspices du groupe de recherche Caricature et satire graphique à Montréal, 1880-1950 (CASGRAM), fondé à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 2009 et associé au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ-UQAM). Nous tenons à remercier ici les membres du groupe, Julie-Anne Godin-Laverdière, Josée Desforges et Valérie Guerriat, qui ont œuvré en 2009 et en 2011 au dépouillement et à l'inventaire du fonds.

25. À propos d'Hector Berthelot, voir N. Allard, « Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895 », et S. Gossefin, « L'humour, instrument journalistique dans l'œuvre d'Hector Berthelot (1877-1895) ».



Cette série traverse la première moitié du siècle et s'achève avec la retraite de Bourgeois en 1957. Bourgeois donne rapidement au père Ladébauche une compagne, Catherine, si semblable à son conjoint qu'on ne saurait dire si elle est épouse ou sœur. Personnages apparemment natifs d'une campagne qu'ils ont quittée, Baptiste et Catherine habitent la métropole, au rez-de-chaussée d'une maisonnette ou d'un duplex, peut-être à Saint-Henri ou à l'est de la *Main*. Leur domicile, où habitent aussi un ou deux chats, donne sur une cour qui est le théâtre de calembours, de commentaires et de travestissements fantaisistes dont les personnages sont les voisins. Présentés comme porte-parole d'une vie campagnarde dans un univers urbain, ils ironisent doucement sur un passé de l'ordre du mythique pour se livrer à l'interprétation de la contemporanéité dans toutes ses manifestations.

On constate que la charge « graphique » des dessins de Bourgeois connaît des variantes importantes, ce qui incite à réfléchir sur l'importance des sujets traités en fonction de leur charge « affective ». Par exemple, certains dessins des années 1930 témoignent d'une intensification des qualités graphiques, dont l'historien de l'art Laurier Lacroix a souligné le caractère presque expressionniste²⁶. C'est notamment le cas de deux œuvres publiées au cours de l'année 1934 : « On a gagné le gros lot, Catherine, et j'amène des amis pour dîner! » (ill. 6) et « Deux vagabonds ramassant des mégots »²⁷ (ill. 7). La première œuvre fait contraster le traitement surtout linéaire réservé aux figures de Catherine (premier personnage à gauche) et de Baptiste (troisième personnage) avec le traitement échevelé que Bourgeois applique aux sans-abri et aux chômeurs qui viennent souper. Cette accentuation des traits est encore plus vive dans l'illustration 7. La confrontation entre l'original et sa reproduction plutôt miniature dans les pages de *La Presse* permet de saisir tous les détails de la conception de l'œuvre complète. Cette comparaison nous éclaire sur l'avantage de pouvoir examiner les dessins de Bourgeois en tant qu'œuvres graphiques et non seulement comme des objets à la base d'une reproduction, tout aussi essentiels qu'aient pu être ceux-ci. En tant qu'images, ces dessins nous renseignent sur les mœurs et sur l'imaginaire de l'époque et, en tant qu'œuvres matérielles, ils nous permettent d'aborder la subjectivité artistique de Bourgeois, comparable à celle des autres grands imagiers de la modernité urbaine montréalaise de l'époque, dont Marc-Aurèle Fortin, Adrien Hébert, Jack Beder, Ernst Neumann et Louis Muhlstock²⁸.

26. L. Lacroix, « Les stratégies graphiques d'Albin Bourgeois », communication présentée le 9 avril 2012 à l'UQAM dans le cadre de la première journée d'étude du groupe de recherche CASGRAM, *Caricature et satire graphique à Montréal, 1890-1940 - Acteurs, institutions et discours*.

27. Nous donnons ici les titres soit d'après les contenus des phylactères, soit en décrivant l'action présentée dans l'image.

28. Pour bien comprendre les enjeux des représentations de cette modernité dans les arts visuels et dans la critique de l'époque, on se référera aux publications d'Esther Trépanier *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939* et *Peintres juifs de Montréal - Témoins de leur époque, 1930-1948*.

Cette modernité urbaine peut aussi être saisie dans des échanges entre Baptiste et Catherine. Une des images les plus évocatrices à cet égard est le dessin publié le 31 octobre 1936, « Tu vas passer pour Joséphine Baker » (ill. 8). C'est l'Halloween et nos deux héros s'apprêtent à sortir dans les rues de Montréal pour la récolte de bonbons. Catherine (à gauche) est équipée d'un panier, déguisée en homme d'affaires en tenue de soirée, vêtue d'un grand manteau et d'un chapeau haut-de-forme. Elle s'incline devant son bien-aimé, Baptiste, qui, habillé en femme (blouse à pois, jupe carrelée et bas à rayures), lui donne des coups de crayon noir sur le visage, traits qui font écho à ceux qui apparaissent sur son propre visage et sur ses mains. Travesti ainsi, notre couple se donne une apparence afro-américaine, codée selon le vocabulaire graphique de Bourgeois par des éléments de représentation de la noirceur et de l'ombre. Cette préoccupation de l'apparence est doublée ici de l'allusion à la grande vedette afro-américaine Joséphine Baker, qui a fait fortune en France pendant les années 1920-1930.

8. Albéric Bourgeois, « Tu vas passer pour Joséphine Baker », encre de chine, lavis et crayon à mine [avec repentirs égratignés] sur papier cartonné, 38,5 x 41,6 cm, 31 octobre 1936. BAnQ, Centre d'archives de Montréal, fonds Albéric Bourgeois [MSS346, contenant 2006-10-001/ 6209].

Avec les coups de crayon de Baptiste, on dirait que le dessin est en train de se continuer lui-même. À la faveur de cet acte autoréflexif, on comprend encore mieux l'espace hors cadre qu'occupent nos personnages : ils ont un pied dans l'espace qui définit la marge du dessin et l'autre en dehors de ce cadre, dans un espace fictif. Encore une fois, c'est l'examen du dessin original qui permet d'apprécier le caractère inventif du caricaturiste. La qualité et le rythme de son coup de pinceau se révèlent par rapport au support, un carton peu noble, fabriqué hors des normes de conservation que nous connaissons aujourd'hui.



La satire permise par une société nous en dit long sur sa culture polémique. Avant que Dieu (ou, du moins, Serge Chapleau) ne crée Gérard D. Laflaque et avant que la Révolution tranquille ne nous donne Les Cyniques et Yvon Deschamps, la satire graphique et la caricature ont illustré des relations que le Québec a partagées avec l'ensemble des « collectivités neuves », un terme employé par l'historien, sociologue et écrivain Gérard Bouchard. Hybride, la satire graphique montre comment une culture peut façonner ses représentations et ses discours à partir d'éléments visuels et textuels qui jouent sur la mémoire et sur l'actualité, sur le désir de transformation sociale et politique ainsi que sur la capacité destructive de l'attaque caricaturale. Le tout doit par ailleurs être enrobé d'humour. Il en va ainsi de notre imaginaire et de nos figures mythiques. Les nombreux documents liés à la caricature et à la satire graphique créés avant 1960 et conservés par BAnQ, les plus riches du genre au pays, sont aussi parmi les plus accessibles au public. Les conditions semblent donc être réunies pour la réalisation de projets de synthèse qui aideront à bien ancrer la recherche sur la caricature et sur la satire graphique dans la société québécoise.

Sources

FONDS D'ARCHIVES ET COLLECTIONS PATRIMONIALES DE BaNq

Archives

Centre d'archives de Montréal, fonds Louis Dulongpré (MSS147).

Centre d'archives de Montréal, fonds Albéric Bourgeois (MSS346).

Imprimés

Estampes

Collection d'estampes de Ghitta CAISERMAN-ROTH.

MAYEROVITCH, Harry, *Recorder's Court*, lithographie, 46 x 31 cm, s. l., s. é., 1949.

Journaux publiés à Québec (en ordre chronologique)

Le Fantastique (1837-1848); *Le Carillon* (1848-1849); *Le Bourru* (1859); *La Mascarade* (1863); *La Scie* (1863-1865); *La Scie illustrée* (1865-1866); *The Sprite* (1865); *The Stadacona Punch* (1865); *L'Électeur* (1866); *La Sangsue* (1867); *Le Charivari canadien* (1868); *Le Castor* (1879); *L'Action catholique* (1907-1971; 1941-1943); *Vivre* (1934); *La Nation* (1936-1939).

Journaux publiés à Montréal (en ordre chronologique)

The Montreal Gazette (1778-; 1941-); *Le Charivari canadien* (1844); *Punch in Canada* (1849-1850); *Le Scorpion* (1854); *La Guêpe* (1859); *Le Perroquet* (1865); *Le Charivari canadien* (1868); *The Montreal Daily Star* (1869-1979; 1899-1941); *Canadian Illustrated News* (1869-1883); *L'Opinion publique* (1870-1883); *Le Canard* (1877-1903); *Le Vrai Canard* (1879-1881); *Le Grogard* (1881-1884); *Le Violon* (1886-1888); *Le Farceur* (1878); *La Patrie* (1879-1978; 1903-); *La Presse* (1880-; 1904-); *Les Débats* (1899-1903); *Le Canada* (1903-1952); *Le Nationaliste* (1904-1919); *Le Devoir* (1910-); *L'Ordre* (1934-1935); *Le Pays* (1910-1921); *L'Action* (1911-1916); *Le Goglu* (1929-1934); *L'Autorité* (1931-1955); *La Clarté* (1935-1939); *Le Jour* (1937-1946); *Vrai* (1954-1959).

Journal publié à Saint-Sauveur

Le Cancan (1878)

AUTRES SOURCES CONSULTÉES

Imprimés

AIRD, Robert et Mira FALARDEAU, *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2009, 248 p.

ALLARD, Nicole, « Hector Berthelot (1842-1895) et la caricature dans la petite presse satirique au Québec entre 1860 et 1895 », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Département d'histoire de l'art, 1998, 239 p.

ALLARD, Nicole, « Un graveur et caricaturiste à l'aube de la Confédération », dans Mario BÉLAND (dir.), *Jean-Baptiste Côté, caricaturiste et sculpteur*, Québec, Musée du Québec, 1996, p. 33-65.

ANDRÉS, Bernard et Marc André BERNIER (dir.), *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, 509 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, 346 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BOURASSA, Paul, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada », dans Mario BÉLAND (dir.), *La peinture au Québec, 1820-1850 – Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, 1991, p. 36-49.

CHÈVREFILS, Yves, « John Henry Walker (1831-1899), artisan-graveur », *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 8, n° 2, 1985, p. 178-223.

DEROME, Robert, Paul BOURASSA et Joanne CHAGNON (dir.), *Dulongpré, de plus près – Exposition organisée par le Musée McCord d'histoire canadienne en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal / Dulongpré, A Closer Look – An Exhibition Organised by the McCord Museum of Canadian History in Collaboration with the Université du Québec à Montréal*, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne, 1988, 99 p.

DESBARATS, Peter et Terry MOSHER, *The Hecklers – A History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonists' History of Canada*, Toronto, McClelland and Stewart, 1979, 255 p.

DESFORGES, Josée et Dominic HARDY, « Photographie et caricature dans le journal fasciste québécois *Le Goglu* (1929-1933) », *Ridiculous*, n° 17, 2010, p. 181-204.

DONALD, Diana, *The Age of Caricature – Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven, Yale University Press, 1996, 248 p.

GOMBRICH, Ernst, « L'arsenal des humoristes », *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, traduction de l'anglais par Guy Durand, Mâcon (Bourgogne), Éditions W, coll. « Art et esthétique », 1986, p. 229-253.

GOPNIK, Adam et Kirk VARNEDOE, « Caricature », dans *High and Low – Modern Art, Popular Culture*, New York, Museum of Modern Art, 1990, p. 101-151.

GOSSELIN, Sophie, « L'humour, instrument journalistique dans l'œuvre d'Hector Berthelot (1877-1895) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'histoire, 2007.

HARDY, Dominic, « Une grande noirceur : splendeurs et mystères de la caricature au Québec, 1899-1960 », dans Ségolène LE MEN, (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 151-172.

HARDY, Dominic, « Un modernisme de bon aloi : réception critique et politique de la caricature en 1937 », dans Yvan LAMONDE et Denis SAINT-JACQUES, *1937 – Un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2009, p. 299-312.

HARDY, Dominic, « A Metropolitan Line. Robert La Palme (1908-1997). Caricature and Power in the Age of Duplessis (1936-1959) », thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, Département d'histoire de l'art, 2006, 516 p.

HARDY, Dominic, « Drawn to Order : Henri Julien's Political Cartoons of 1899 and his Career with Hugh Graham's *Montreal Daily Star*, 1888-1908 », mémoire de maîtrise, Peterborough, Trent University, Frost Centre for Canadian Studies, 1997, 274 p.

HARPER, J. Russell, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, 442 p.

HULTS, Linda, *The Print in the Western World – An Introductory History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, 948 p.

JULIEN, Henri, *Album*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1916, 205 p.

LACROIX, Laurier, « Les stratégies graphiques d'Albéric Bourgeois », communication présentée le 9 avril 2012 à l'UQAM dans le cadre de la première journée d'étude du groupe de recherche CASGRAM, *Caricature et satire graphique à Montréal, 1890-1940 – Acteurs, institutions et discours*.

MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1960, 216 p.

SULLIVAN, Margaret, « Bruegel's Proverbs : Art and Audience in the Northern Renaissance », *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 3, septembre 1991, p. 431-466.

TOUSIGNANT, Pierre et Jean-Pierre WALLOT, « Pierre-Amable De Bonne », *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=2369 (consulté le 29 mars 2012).

TRÉPANIÉ, Esther, *Peintres juifs de Montréal – Témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2008, 287 p.

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Nota bene, 1998, 395 p.

TURGEON, Alexandre, « Savoir se passer du présent – savoir ce passé du futur. Les caricatures de Robert La Palme du 29 mai 1956 », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 2, 2011, p. 353-378.

TURGEON, Alexandre, « Les femmes et la politique dans les caricatures de Robert La Palme, 1943-1951 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 63, n° 2-3, automne-hiver 2009-2010, p. 361-387.

WALKER, Frank Norman, « Charles Dawson Shanly », *Dictionnaire biographique du Canada*, http://www.biographi.ca/EN/009004-119.01-f.php?id_nbr=5258&PHPSESSID=tge0q79qecjg1b6dtggqghbesa7 (consulté le 29 mars 2012).