

À la découverte du Fonds Albéric Bourgeois (1876-1962) : thématiques d'une société en transformation, 1899-1957

DOMINIC HARDY, JULIE-ANNE GODIN-LAVERDIÈRE
et NANCY PERRON

Université du Québec à Montréal / CRILCQ / Équipe CASGRAM

Le Fonds Albéric Bourgeois que conserve BAnQ Vieux-Montréal est l'un des grands trésors de l'histoire de la caricature québécoise. L'importante période couverte par cette production – près de soixante ans – en est une de transformations profondes pour le Québec. Si les premières œuvres de Bourgeois sont publiées alors que le libéral Simon-Napoléon Parent (1855-1920) dirige la province de Québec, ses derniers dessins satiriques paraissent au moment de la conquête de l'espace, quelques mois avant que le premier satellite artificiel, Spoutnik, ne soit lancé en 1957 par le gouvernement de l'U.R.S.S.¹. Les caricatures de Bourgeois attestent de transformations qui ont secoué le Québec et le Canada, tout autant que l'échiquier international. L'avènement de la modernité culturelle



et industrielle, les mutations que connaissent les rôles des hommes et des femmes sur les plans social et économique, les deux guerres mondiales et la crise financière et politique des années 1930 ont eu des répercussions sur la société québécoise que le regard amusé et compatissant d'Albéric Bourgeois a traduites en un vaste répertoire satirique, le plus souvent traversé par le personnage de Baptiste Ladébauche, devenu l'*alter ego* de l'artiste. En dressant un portrait de l'historique et du contenu du fonds Bourgeois, ce chapitre a pour objectif de dégager les grandes thématiques et les principales stratégies satiriques du caricaturiste.

Historique de la collection: du Musée des beaux-arts de Montréal à BANQ

L'histoire de l'acquisition du Fonds Albéric Bourgeois commence à l'automne 1969 alors que Madame Thérèse Bourgeois, veuve de l'artiste, entre en contact avec le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) pour lui offrir l'ensemble des dessins qu'elle conserve de son mari, une collection qui remplit un coffre et plusieurs meubles². La collection couvre toute la carrière de Bourgeois,



177. Dessin académique réalisé durant les années de formation d'Albéric Bourgeois.

depuis les premiers dessins académiques qu'il a réalisés lors de sa formation au Conseil des arts et manufactures dans les années 1890, (Fig. 177) jusqu'aux dernières caricatures publiées dans les pages du quotidien *La Presse* en 1957. Madame Bourgeois présente un premier ensemble de 80 dessins au MBAM à la suite de son premier contact avec le conservateur d'art adjoint chargé de recherche et de projets spéciaux, Germain Lefebvre, au printemps de 1970³.



178. École des beaux-arts. Dessin original.

Le choix que fait Lefebvre parmi les dessins est représentatif de la diversité de sujets que doit aborder le caricaturiste et correspond en partie aux thématiques que privilégie l'institution de la rue Sherbrooke. Il y a, entre autres, une série de représentations des artistes impliqués dans la fondation de l'École des beaux-arts de Montréal, dont l'un des anciens directeurs, le peintre Charles Maillard (1887-1973), ainsi que le sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953), qui ont tous deux marqué la sphère artistique montréalaise des années 1920-1930 (Fig. 178). Ce premier travail dans la collection permet au MBAM de présenter, en décembre 1971 et janvier 1972, une première exposition, *Caricatures: Albéric Bourgeois/Albéric Bourgeois, Cartoons*⁴.

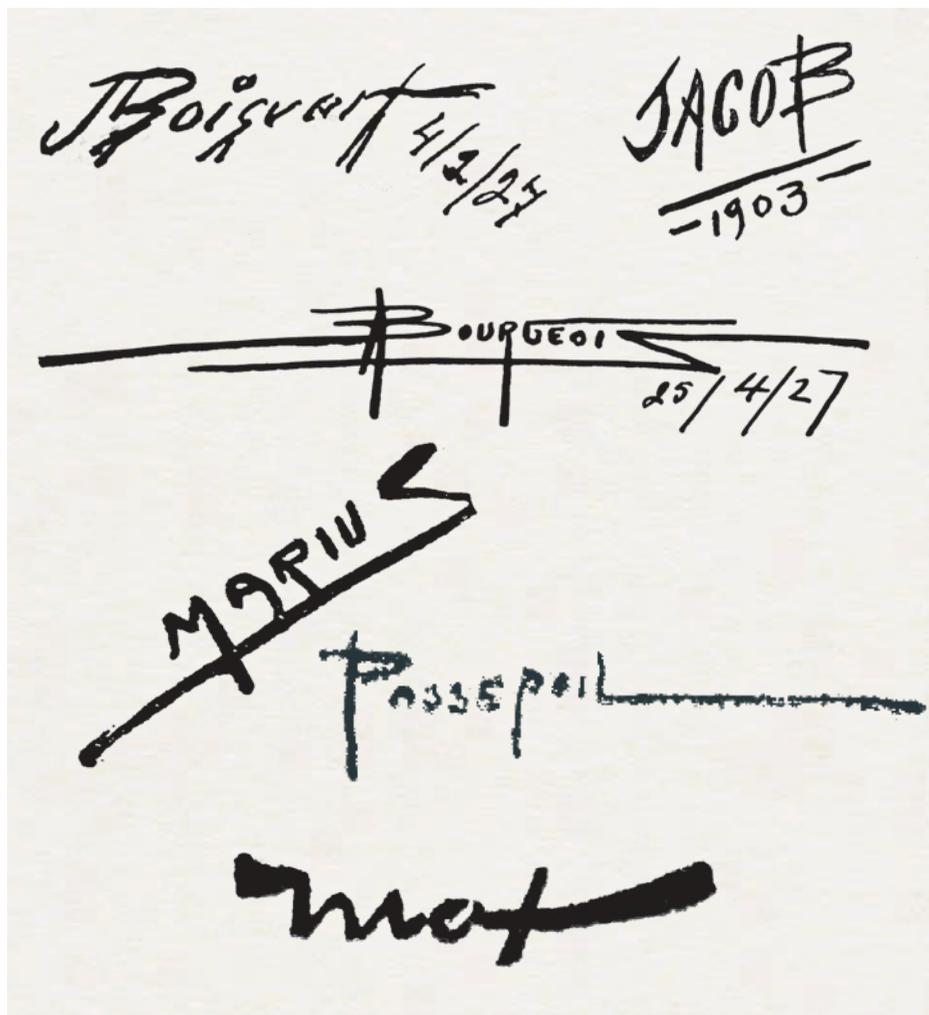
En 1972, alors que madame Bourgeois doit se départir de ses biens à cause de son déménagement en résidence pour personnes âgées, elle demande au MBAM de prendre en main la collection complète des dessins que son mari avait conservés chez lui. Le MBAM, alors en pleine expansion, n'a pas les ressources nécessaires pour traiter et incorporer les dessins à sa collection. L'institution accepte néanmoins de les protéger jusqu'à ce qu'une solution puisse être trouvée.

En 1975, Germain Lefebvre rédige un compte rendu de l'état du dossier⁵. Il a effectué la première organisation de la collection en plaçant les dessins par ordre chronologique à partir de la date que Bourgeois a inscrite à côté de sa signature. Un peu moins de la moitié des dessins sont regroupés dans des cartables identifiés par année (lorsque les œuvres présentent l'information nécessaire). C'est dire tout le travail de comparaison avec les sources imprimées qui resterait à faire, opération qui ne pouvait être envisagée au MBAM avec les ressources dont disposait l'institution, alors qu'on se préparait à ouvrir le nouveau pavillon Lebensold

(aujourd'hui Pavillon Liliane et David M. Stewart). En 1976, la conservatrice des dessins et estampes du MBAM, Micheline Moisan, entre en contact avec Roland Auger, alors responsable des collections spéciales à la Bibliothèque nationale du Québec (BNQ). L'acquisition intégrale de la collection des dessins originaux d'Albéric Bourgeois par la BNQ a lieu en 1977 et 1978⁶. Le MBAM conserve 99 dessins et caricatures ainsi qu'une affiche. Il obtient également la permission d'emprunter 87 dessins parmi l'ensemble transféré. Ces œuvres s'ajoutent à la sélection tirée du don de 1970 afin d'être montrées dans deux expositions qui vont circuler dans les années 1977-1979 : *Albéric Bourgeois raille la politique nationale (1925-1952)* et *Albéric Bourgeois, le regard moqueur d'un Québécois sur la politique internationale (1936-1954)*⁷. À cette occasion, une affiche est diffusée et un catalogue bilingue, rédigé par Luce Payette, est publié par le MBAM ; il s'agit de l'unique document de ce type à être édité par une institution scientifique au sujet du caricaturiste avant que soit envisagé l'actuel ouvrage.

Le Fonds Albéric Bourgeois à BANQ et l'équipe CASGRAM

La séquence établie en 1975 par Germain Lefebvre correspond toujours à la classification des dessins conservés aujourd'hui à BANQ Vieux-Montréal dans le Fonds Albéric Bourgeois (MSS346) de Bibliothèques et Archives nationales du Québec (BANQ). Si le Fonds a été consulté à plusieurs reprises depuis son dépôt, il y a maintenant près de 35 ans, le premier inventaire est entrepris à partir de 2009 par l'équipe Caricature et Satire Graphique à Montréal (CASGRAM), dont les activités sont financées par le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture⁸. Se donnant pour mandat de cerner la contribution d'une pratique satirique à la modernité métropolitaine dans les arts visuels du Québec, l'équipe envisage en premier lieu de revenir sur la production de plusieurs caricaturistes actifs dans la période 1880-1950 (Henri Julien, Arthur Racey, Albéric Bourgeois, Harry Mayerovitch et Robert LaPalme), pour finalement se concentrer sur celle de Bourgeois dont l'ampleur devient rapidement évidente au fil du catalogage et de la numérisation des dessins. Le dépouillement est achevé en 2014. Outre les caricatures originales, le fonds contient des journaux, des coupures de presse, des revues, des affiches, des illustrations de toutes sortes, des images publicitaires, des pièces de correspondance, des dessins académiques de même que des reproductions mécaniques, des textes de conférences et d'émissions radiophoniques, des contes, des chansons, des feuilles de composition et des livrets de partitions. Tous ces documents d'archives témoignent de la pratique artistique pluridisciplinaire de Bourgeois et aussi des liens qu'il peut entretenir avec d'autres caricaturistes⁹.



179. Les signatures d'Albéric Bourgeois et de ses pseudonymes : Bourgeois, Passepoil, Jacob, Max, Boisvert, Marius, détails de différentes œuvres.

De plus, le fonds révèle que Bourgeois utilisait des signatures différentes : en plus de la variante Bourgeois/A Bourgeois, on trouve ainsi J Boisvert, Marius, Jacob, Max et Passepoil (Fig. 179). Outre la parenté stylistique qu'ils affichent avec les œuvres signées « Bourgeois », ces dessins sous pseudonymes peuvent désormais être attribués de manière définitive à l'artiste sur la base des documents textuels contenus dans le fonds.



180. Pour le compte de Joseph-Israël Tarte, propriétaire de *La Patrie*, Albéric Bourgeois signe des caricatures qui raillent le « poète national » Louis Fréchette qui ne fait pas de « vrais vers » alors qu’il est à la pêche et qu’il rêve, par ailleurs, à sa bien-aimée, l’actrice Sarah Bernhardt, pour qui il a composé la pièce *Véronique*.

Les dessins d’Albéric Bourgeois : matérialité de la démarche artistique

L’étude de la caricature originale créée par Bourgeois au sujet du « poète national » Louis Fréchette (magnifique raillerie qu’il a confectionnée sous le pseudonyme de Jacob pour le plaisir de Joseph-Israël Tarte avec qui Fréchette entreprend une polémique musclée en 1903) (Fig. 180)¹⁰ permet de comprendre pourquoi il est important de pouvoir travailler avec le dessin original d’une caricature. Celui-ci porte toute la matérialité du travail de l’artiste et nous permet de le suivre dans l’évolution technique dictée par ses choix esthétiques. Chez

Bourgeois, l'intensité du graphisme ressort encore plus clairement quand on se trouve face au dessin original, lequel crée, grâce à ses dimensions, un impact qui n'a souvent rien (ou peu) à voir avec celui de la version publiée dans le journal. Les dimensions des supports, coupés à la main dans des formats différents, varient généralement entre 90 et 120 cm², alors que le dessin reproduit sur la page du journal occupe une superficie d'environ cinq centimètres par sept, en moyenne. Cette version imprimée est aussi dépouillée, par nécessité bien sûr, de tout l'élan de la pensée graphique de l'artiste : les lignes préparatoires, les corrections, les repentirs, les rajouts collés, les indications qui signalent à l'équipe de l'imprimerie où placer de la tonalité graphique, archivent en quelque sorte le processus de création de l'image et de préparation à l'étape de l'impression (Fig. 181). Le travail au crayon graphite et à l'encre (plume et pinceau) sur carton *Bristol* ou *Keuffel et Esser* – cartons qui ne sont pas prévus à la conservation en archives – témoigne du geste de l'artiste. Les cartons et papiers blancs sont jaunis par le temps et plusieurs originaux sont en mauvais état physique : le papier est parfois déchiré, collé et taché, comme on



181. Catherine Ladébauche devant la Porte St Louis à Québec.



182. «Égalité? Bah!», recto.



183. Verso.



184. Catherine à la tour de Londres.

le voit d'ailleurs avec la caricature réalisée par « Jacob » contre Louis Fréchette. Souvent, une première esquisse se trouve au verso des dessins. Il y a aussi régulièrement des annotations ou divers commentaires, voire des notes personnelles (Fig. 182 et 183). En même temps, certains dessins réalisés sur papier *Mi-teinte* ou *Ingres* de couleur avec rehauts de blanc, et destinés à la production satirique de Bourgeois, montrent les leçons académiques de ses années de formation, alors qu'il établissait sa maîtrise artistique au moyen de dessins exécutés au fusain ou au crayon graphite (Fig. 184). Dans tous les cas, ces éléments de la matérialité de l'œuvre – le type de papier, les inscriptions, les dimensions, les médiums utilisés – de même que les multiples informations relatives à l'état de conservation des dessins, ont été scrupuleusement notés dans la base de données relationnelle des œuvres de Bourgeois constituée par l'équipe CASGRAM¹¹.

Les grands thèmes présents dans le Fonds Albéric Bourgeois : quelques observations et statistiques

C'est à partir de cette base de données qu'on peut aussi saisir toute la diversité des sujets auxquels s'est livré l'artiste. La politique, qu'elle soit municipale, provinciale, nationale ou internationale, est sans contredit l'un des sujets de prédilection de Bourgeois (plus de 1 500 œuvres du corpus présenté dans le Fonds)¹². Cela n'a rien d'étonnant : depuis les années 1899-1914, alors qu'elle s'installe définitivement dans les journaux quotidiens montréalais, la caricature éditoriale enrichit le profil discursif de la presse à grand tirage par le regard satirique porté sur l'ensemble des lieux de l'actualité politique. Tout au long de sa carrière, Bourgeois a dépeint les politiciens et leurs actions, qu'il s'agisse des frasques du maire de Montréal, Camillien Houde (1889-1958), des déboires des régimes d'Alexandre Taschereau (1867-1952), Premier ministre entre 1920 et 1936, et de Maurice Duplessis (1890-1959), Premier ministre de 1936 à 1939 et de 1944 à 1959, ou encore des rivalités entre le Premier ministre canadien William Lyon Mackenzie King (1874-1950) et son homologue ontarien Mitchell Hepburn (1896-1953)¹³.

Il semble toutefois que la scène internationale ait intéressé tout particulièrement le caricaturiste de *La Presse*. Gardant dans sa collection quelque 1 060 caricatures qu'il y a consacrées, Bourgeois reflète ainsi les préoccupations des Québécois face à un environnement politique international de plus en plus précaire. À elle seule, la Seconde Guerre mondiale est l'objet de plus de 600 œuvres¹⁴. De ce nombre, près de 360 dessins mettent en scène Adolf Hitler (1889-1945). La charge satirique des caricatures de la Seconde Guerre

mondiale vise les tyrans de « l'axe du mal¹⁵ » : autour d'Hitler évoluent ses amis Hermann Goering (1893-1946), Heinrich Himmler (1900-1945), Hirohito (1901-1989), Benito Mussolini (1883-1945) et Joseph Staline (1879-1953)¹⁶.

Dans l'iconographie de Bourgeois, Hitler est avant tout un voyou. Il est représenté à l'occasion comme un enfant turbulent ou un adolescent délinquant dont les vêtements – une salopette et une casquette laissant tomber les mèches de son toupet – évoquent une sorte de Fridolin malfaisant¹⁷ (Fig. 185). Toutefois, l'image du Führer change lorsque les troupes nazies perdent du terrain au début de l'année 1944. Hitler est alors dessiné en soldat déchu, emprisonné dans les ruines de son ambition (Fig. 186). Pour sa part, Mussolini est présenté comme un être un peu balourd et plutôt niais, facilement manipulable et suivant aveuglément son ami Hitler, ce dont témoigne le sobriquet de « Toto », diminutif de Benito (et rappel du petit chien de Dorothy dans *The Wizard of Oz*?) que lui donne Bourgeois. Ensemble ou séparément, les deux complices font les 400 coups dans 340 dessins et lorsque les choses tournent mal, c'est souvent *Il Duce* qui se retrouve en première ligne (Fig. 187).

Si les caricatures permettent de railler les inepties des dirigeants politiques, certaines œuvres de Bourgeois s'éloignent du comique et privilégient une charge satirique trempée d'empathie. C'est le cas, par exemple, des œuvres dans lesquelles le caricaturiste se penche sur le sort des plus démunis, avec des dessins où il est possible de remarquer toute la compassion qui anime l'artiste devant certaines causes à caractère social. Le trait légèrement différent se traduit par un jeu de hachures plus complexe. C'est Laurier Lacroix qui a souligné pour la première fois la qualité graphique qu'adoptent les caricatures de Bourgeois dans les années 1930 lorsque l'artiste s'intéresse à la figure du chômeur itinérant ou du *Hobo* (Fig. 188)¹⁸. Le ton n'y est nullement moqueur. C'est comme si le dessinateur semblait plutôt s'intéresser au sort de ces hommes et voulait miser sur la gravité de la scène pour sensibiliser ses lecteurs à leur situation. La trentaine d'œuvres que compte la série n'est pas sans rappeler le travail d'autres artistes, tels que Louis Muhlstock (1904-2001) et Ernst Neumann (1907-1956) qui, tout comme Bourgeois, se sont intéressés à la figure du chômeur¹⁹.

Le caricaturiste souligne aussi les moments qui correspondent aux changements des saisons ou aux fêtes importantes – Noël, Jour de l'an, Saint-Valentin, Halloween, etc. Dans ces images, la charge satirique apparaît par exemple lorsque la figure du temps fixe un masque à gaz au visage d'un enfant qui personnifie le Nouvel An 1939, comme si le vieillard voulait protéger la nouvelle année contre une guerre qui, au regard des événements politiques mondiaux, semble désormais inévitable (Fig. 189). D'autres dessins jouent sur la sentimentalité. C'est le cas des



185. Adolf Hitler et Benito Mussolini.



186. Hitler à la suite de la destruction du Wehrmacht.



187. Adolf Hitler et Benito Mussolini.



188. Bourgeois démontre un intérêt spécial pour les sans-abri pendant la Crise économique des années 1930.



189. Bourgeois revient à chaque année à la figure du Temps.



190. Dessin de la Saint-Valentin. On observe le retour de la figure de WAH-WAH-WAH.

œuvres publiées à l'occasion de la Saint-Valentin, qui misent sur l'amour qui unit Baptiste et Catherine Ladébauche (Fig. 190), ou encore de celles qui présentent le couple assis côte à côte en silence, chacun étant perdu dans ses pensées (Fig. 191).

Quelque 520 caricatures rassemblent le célèbre couple. Les Ladébauche sont des citadins qui, autrefois, habitaient la campagne. Leurs commentaires et leur sagacité rendent compte de la transformation urbaine de Montréal. À l'instar de plusieurs de leurs compatriotes montréalais, les Ladébauche fuient la ville lors des mois chauds d'été afin de se réfugier dans la quiétude des champs et des forêts du Québec rural. Aventueux, Baptiste et Catherine explorent les quatre coins de la planète et partent ainsi à la rencontre de l'Autre. Comme on va le voir, c'est un voyage qui finit par offrir le reflet d'une image de soi qui oscille entre les pôles d'altérité et d'identité, autant au plan individuel que collectif.



191. Baptiste et Catherine regagnent l'arrière-pays.

Les stratégies satiriques d'Albéric Bourgeois

Les stratégies satiriques privilégiées par Bourgeois sont diverses : le rabaissement, le travestissement, le recours à l'altérité, le stéréotype, la personnification et l'emploi de figures allégoriques sont parmi les plus fréquentes. L'artiste s'amuse à représenter les politiciens et les dictateurs en tant que gamins qui se bagarrent entre eux, qui font des crises enfantines ou qui se font rappeler à l'ordre par une figure maternelle autoritaire telle que la Ligue des Nations, « Madame Europe » (Fig. 192) ou encore « Concordia », emblème de la Ville de Montréal. En rabaisant ainsi les politiciens, Bourgeois diminue leur importance en ramenant les motifs d'un conflit politique à ceux d'une chicane enfantine. Lorsque Bourgeois travestit les politiciens en femmes, affairées aux commérages, aux tâches domestiques et aux querelles entre voisines, l'effet recherché est sensiblement le même. Ainsi, on en trouve un exemple lorsqu'Adélarde Godbout (1892-1956) et Maurice Duplessis, jupes longues et tabliers à la taille, étendent leurs vêtements sur la corde à linge tout en s'injuriant (Fig. 193). Le caricaturiste raille et banalise les conflits incessants qui caractérisent la scène politique québécoise²⁰.

Le recours à l'altérité est annoncé dans la série « Nos amis d'outremer », qui met en jeu l'aspect déroutant, pour un Britannique et un Français en visite pour la première fois au Québec, des us et coutumes des Québécois. C'est une culture visuelle assez métissée qu'observent ces amis transatlantiques : « Ces indigènes



192. L'Europe est mécontente des gamins Benito et Adolf.



193. Adélarde Godbout et Maurice Duplessis.



194. Dessin original. «Pshaw! That artist is no match with Gainsborough» «Ah! Mince! Ça n'est pas le Musée du Louvre!»

ont quelques faibles notions d'art», lit-on dans la légende qui accompagne la version imprimée de la douzième livraison de cette série. «Ils font des expositions de tableaux en plein air, le long des routes. Le vernissage se fait à la colle, c'est très curieux. Les mœurs de ces indiens [*sic*] nous apparaissent de plus en plus pittoresques, à mesure qu'on les étudie davantage.» En effet, nos bonhommes observent la mise en place sur une palissade de publicités pour cigarettes et cinéma par un afficheur qui, dans un beau geste de mise en abyme, reprend l'activité entreprise par l'artiste lui-même qui, on le voit, a confectionné son image originale à partir d'une technique de collage (Fig. 194 et 195). L'image résultante est un hybride dans lequel le registre «sérieux» de l'illustration publicitaire est mélangé au registre «défiguratif» de la représentation visuelle comique. La légende semble



195. Copie parue dans le journal *La Presse*.

aussi fusionner la parole des deux amis d'outremer, alors que dans l'espace du dessin, les textes en phylactère renvoient à la spécificité nationale de chacun d'entre eux. «Pshaw! That artist is no match for Gainsborough», s'exclame le grand Britannique, alors que son collègue français, nettement plus trapu, regrette: «Ah! Mince! Ça n'est pas le musée du Louvre!» Tout en posant des constats sur les mœurs et les lieux qu'ils découvrent, nos observateurs observés font preuve de sentiments de supériorité qui ne font que trahir leur incompréhension devant la culture urbaine qu'ils découvrent à Montréal. Pour nos visiteurs d'outre-mer, la culture de

Montréal est l'occasion d'une surprise sans cesse renouvelée, en ce que cette métropole canadienne est un lieu dont ils s'attendent qu'il soit peuplé exclusivement d'«Indiens». Enfin, si on peut s'interroger sur la visée de Bourgeois qui parvient à glisser ici un commentaire acerbe sur l'état des lieux des beaux-arts à Montréal, on peut aussi réfléchir sur la connaissance qu'il aurait des lieux de la culture visuelle autochtone. L'espèce d'étude anthropologique à laquelle le «nous» canadien est soumis par les visiteurs européens finit par rejoindre l'ensemble des représentations carnavalesques des «physiognomonies nationales» qui ont proliféré dans les projets d'édition du XIX^e siècle.

On pourrait dire que cette série offre un contrepoint aux voyages de Catherine et Baptiste autour du monde et à leur manière de percevoir les peuples qu'ils visitent. Dans les deux séries, Bourgeois condense, généralement dans une figure, les stéréotypes de la nation qu'il cherche à représenter. Le Britannique et le Français ont pour homologues «le Chinois» (la figure d'un blanchisseur) (Fig. 196) et «l'Indien» (charmeur de serpent à la peau basanée et à la tête enturbannée). À d'autres moments, Bourgeois privilégie des personnifications assez courantes: John Bull est l'Angleterre, Marianne est la France, l'Oncle Sam représente les États-Unis (Fig. 197) et l'Ours, la Russie.



196. Bourgeois n'échappe pas aux stéréotypes. Catherine et Baptiste rencontrent un commerçant chinois.



197. L'oncle Sam à l'école.

Quant à Baptiste et Catherine Ladébauche, ils incarnent tous deux la figure identitaire du Canadien français. Mais cette incarnation est beaucoup plus complexe. Tout d'abord, elle se décline sur deux personnages, l'un masculin et l'autre féminin, ce qui incite l'artiste à réfléchir avec son public sur les mutations et les échanges que connaissent les rôles des hommes et des femmes, surtout à la suite de la Première Guerre mondiale. Ensuite, les jeux sur ces deux figures identitaires sont destinés à un lectorat qui connaît de près, tout comme le couple Ladébauche, le passage difficile mais irrésistible depuis un environnement rural, que la nostalgie va bientôt transformer en utopie, vers un milieu urbain qui redessine les temporalités, les mœurs et les espaces, privés et publics, qu'habitent désormais la majorité des Canadiens français. Alors que les premiers dessins que Bourgeois consacre à des portraits du couple ont tendance à inscrire Baptiste et Catherine en continuité avec l'univers presque folklorique de l'«habitant» qui est alors en construction²¹, ce sont éventuellement des rescapés en ville qu'il dessinera alors que les événements liés à l'actualité et à la mode s'infiltreront dans l'univers mental de ses personnages.



198. « Tu vas passer pour Joséphine Baker »: Bourgeois travestit des personnages vedettes.

C'est dans cette perspective qu'on peut comprendre comment Albéric Bourgeois aborde l'identité québécoise. Dans une image majestueuse qu'il publie dans *La Presse* le 31 octobre 1936 (Fig. 198), le dessin de Bourgeois est caractérisé par le travestissement et par les jeux sur les signes de l'identité canadienne-française qui vont souligner l'instabilité de celle-ci. Baptiste en jupe, Catherine en redingote et chapeau haut-de-forme: notre couple se prépare à une sortie d'Halloween. Le visage et les mains recouverts de noir, Baptiste s'applique à maquiller sa compagne, transformant sa compagne et lui-même par le recours au *blackface*, procédé par lequel les acteurs et chanteurs de souche européenne ont, depuis les débuts du XIX^e siècle, adopté, dans les *Blackface Minstrel Shows* ou *Coon Shows*, un simulacre de l'identité africaine-américaine qui repose sur

des signes visuels corporels (la couleur de la peau) et culturels (comportements langagiers, musicaux et théâtraux). Les *Minstrel Shows* sont connus à Montréal depuis longtemps. Des annonces peuvent être repérées dans les journaux à partir des années 1860, et les spectacles font partie de la culture du vaudeville, très active à Montréal comme partout en Amérique du Nord, notamment dans les années 1890. Plus récemment, la forme du *blackface* a été consacrée dans l'esprit du grand public au moment même de la « fondation » du cinéma parlant en 1927 (*The Jazz Singer*, Al Jolson). Comme l'ont montré de nombreux chercheurs qui se sont intéressés au recours au *blackface* dans les arts de la scène tout comme dans la caricature de presse, c'est (entre autres) par ces moyens que les sociétés nord-américaines ont pu articuler leurs inquiétudes identitaires face aux puissantes transformations qu'ont engendrées l'urbanisation rapide et la mutation de l'organisation sociale constante sous les effets d'un système capitaliste libéral. Dans les pages de *La Presse*, Bourgeois ne va pas nécessairement chercher à rendre évidents à ses lecteurs les mécanismes de ce processus de déplacement et de réinvention identitaire. Plutôt, il appellera à une sorte de joyeuse combinaison sémantique qui puise dans la culture de la célébrité (par la référence que fait Bourgeois à la comédienne et chanteuse africaine-américaine Joséphine Baker [1906-1975]) et des nouveaux médias de l'époque pour d'abord jouer sur l'association entre les Canadiens français et les Africains-américains. Les lecteurs de *La Presse* auront-ils deviné là une méditation sur la situation politique des collectivités francophones réunies au Canada? S'il est possible de l'imaginer, à une distance de près de huit décennies, c'est d'abord parce que nous avons comme loupe le souvenir de ces autres moments historiques qui ont été marqués par la volonté de relire le statut politique du Québec à la lumière de celui des communautés africaines-américaines, par exemple dans le célèbre ouvrage de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*. Mais la spéculation doit s'arrêter là pour l'instant; un retour aux sources, à partir du dessin original de Bourgeois nous permettrait d'aller plus loin, en reconstituant le contexte précis du dessin.

Le Musée des beaux-arts, autre pôle d'études « bourgeoisiennes »

En 2013, l'ensemble de 83 dessins conservés définitivement par le Musée des beaux-arts de Montréal est enrichi d'un don important de dix-huit dessins originaux. Même si ces dessins ne sont pas datés ou du moins ne portent pas d'indication sur la date d'exécution – il en est de même pour environ la moitié des originaux conservés à BAnQ –, ils semblent avoir été réunis selon des principes cohérents. De par les sujets (les personnalités politiques ou les tableaux

de mœurs représentés, notamment au chapitre des relations entre l'homme et la femme dans la sphère domestique), tous les dessins nous semblent provenir d'une période qu'on pourrait identifier comme étant celle qui va des dernières années de la Première Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1920. La majeure partie de l'ensemble est constituée de huit dessins destinés à la chronique « En roulant ma boule. La causerie hebdomadaire du Père Ladébauche » que publie Bourgeois dans *La Presse*. Nous pouvons rattacher ceux-ci à l'année 1918. Cinq autres dessins proviennent d'une série au titre assez ironique, « Choses gaies », qui a probablement aussi été publiée au cours de l'année 1918-1919. *Le Deuil d'un peuple*



199. Le Canada pleure la mort de Sir Wilfrid Laurier.

(Fig. 199) fait clairement référence à la mort de Sir Wilfrid Laurier, survenue le lundi 17 février 1919. Cette œuvre non caricaturale, non satirique, montre bien comment le caricaturiste est appelé à façonner des œuvres symboliques pour son journal, lors des grands moments de la vie de la nation. L'autorité morale investie dans la satire (avant tout un mode d'humour moralisant) est ici réduite à la plus pure démarche emblématique et allégorique. Comme une inscription de la main de l'artiste indique que l'image est destinée à couvrir trois colonnes de l'édition du journal de 6 heures, on peut supposer qu'il s'agit d'une sorte d'allégorie instantanée, qui permet au dessinateur et au journal de faire cause commune avec leur lectorat le jour même du décès de l'ancien Premier ministre du Canada.

Enfin, il faut porter une attention spéciale à trois caricatures signées « Passepoil » – pseudonyme que l'on retrouve aussi dans le Fonds Bourgeois de BANQ – qui rattachent Bourgeois au journal *Le Canard* des années 1920. Les planches « Passepoil » abordent la scène politique du Québec, notamment les figures d'Armand Lavergne (1880-1935, grand nationaliste des années 1900-1930, qui était par ailleurs lié de près à Wilfrid Laurier), d'Arthur Meighen (1875-1960, chef du Parti conservateur de 1920 à 1926 et Premier ministre à deux reprises durant cette période) et d'Esioff-Léon Patenaude (1875-1963). On peut rattacher ces trois caricatures à l'année 1925, alors que Meighen choisit Patenaude comme



200. Arthur Meighen, Armand Lavergne, Rodolphe Monty, Louis-Joseph Gauthier et Esioff-Léon Patenaude.



201. Sous le pseudonyme de Passepoil, Bourgeois met en scène Armand Lavergne et Louis-Joseph Gauthier.

lieutenant pour le Québec dans l'élection fédérale. Lorsque la « dame Meighen » récolte l'excrétion du « Canard » qui se tient dans l'arbre que secouent Lavergne et Patenaude avec deux complices, nous observons un humour quelque peu scatologique qui sort des normes de politesse établies dans *La Presse* (Fig. 200). Or, Meighen dirige le parti qui avait introduit en 1917 la conscription, qui avait tant déchiré le Québec. Que l'arbre porte l'emblème « Je me souviens » associe justement la mémoire nationale politique à la figure du *Canard*. On aperçoit Ladébauche à l'arrière-plan immédiat qui s'apprête à se joindre à la mêlée. Le bijou de cet ensemble est sans doute la planche montrant L. J. Gauthier et Armand Lavergne en tant que sans-abris ou *Hobos* (Fig. 201). Ce dessin montre de nouveau tout le travail frénétique de pinceau, d'encre, de textures et de lignes dont était capable Albéric Bourgeois, qui donnait ici la plus intense expression de son inventivité graphique propre, annonçant ses planches consacrées à la figure du *Hobo* qui se trouvent à BAnQ.

Conclusion

Un grand travail reste à faire : relire les dessins originaux d'Albéric Bourgeois dans le cadre d'un recensement complet des images publiées dans *La Presse* entre 1905 et 1957, pour éventuellement établir un catalogue raisonné de la production de cet artiste dont la contribution à la culture visuelle et artistique du Québec au xx^e siècle ne peut plus être mise en doute. Le travail fait dans l'immense fonds de BAnQ et son complément du MBAM nous montre que la production satirique de Bourgeois est, par sa densité et sa dimension temporelle, un véritable monument. Monument qui est en même temps archive, presque inépuisable, d'une constellation de ces visions qu'a eues d'elle-même et de sa place dans le monde notre société alors qu'elle accédait irrésistiblement à la modernité culturelle au fil des six premières décennies du siècle. Bourgeois, Ladébauche et Catherine ont beau avoir quitté la scène à la veille de la Révolution tranquille, ensemble et à côté des compères Henri Julien, Arthur Racey, John Collins, Robert LaPalme et bien d'autres, ils ont assuré à la caricature une place de choix dans les arts visuels du Québec. Cette place est encore occupée par ceux et celles qui les ont suivi et qui démontrent eux aussi, chaque jour, chaque semaine, dans les journaux et sur Internet, comment la caricature est lieu de divertissement et d'humour, certes, mais aussi lieu de pensée, de réflexion et d'entendement : lieu d'une réelle imagination historique.