



Dossier

Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au xxi^{e} siècle

sous la direction de Maël Rannou (Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines /
Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines)

@analyses

Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

2024

Volume 18 - numéro 2

Comité de direction :

EFTIHIA MIHELAKIS, directrice
Université de Brandon
Courriel : MihelakisE@brandonu.ca

MICHEL BOCK, éditeur et directeur, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : Michel.Bock@uottawa.ca

OLIVIER LAGUEUX, responsable des
publications et de la recherche, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : publications.crccf@uottawa.ca

Comité de rédaction :

KIRSTY BELL
Université Mount Allison
Courriel : kbell@mta.ca

MYLÈNE DORCÉ
Université de Victoria
Courriel : mdorce@uvic.ca

ÉLISE LEPAGE
Université de Waterloo
Courriel : elepage@uwaterloo.ca

JOËLLE PAPILLON
Université McMaster
Courriel : papillj@mcmaster.ca

KARIANNE TRUDEAU-BEAUNOYER
Chargée de cours et éditrice
Courriel : kariannetrudeau@gmail.com



Sous licence Creative Commons
Attribution non commercial 4.0 (CC
BY NC) : [http://creativecommons.org/
licenses/by/4.0](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

Révision linguistique : JOSÉE THERRIEN

Coordination (édition) : OLIVIER LAGUEUX

Correction d'épreuves :
OLIVIER LAGUEUX et DANIKA GOURGON

Mise en page et montage de la couverture :
DANIKA GOURGON

En couverture :

Xavier Cadieux, Roland MC-8 Microcomposer (planche
13), encre de chine et couleurs numériques, tiré du zine
Mon Gros Lit Froid, numéro 1 (février 2022), Xavier
Cadieux, éditeur.

Facebook : <https://www.facebook.com/RevueAnalyses>
X : @RevueAnalyses

ISSN : 1715-9261 (en ligne)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2024

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2024

Centre de recherche sur les francophonies canadiennes, 2024

Produit au Canada

Table des matières

DOSSIER - Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXI^e siècle

sous la direction de

Maël Rannou (Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines /
Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines)

Maël Rannou

Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXI^e siècle :

présentation du dossier 5

François-Emmanuel Boucher

Cartographier l'altérité radicale : Shenzhen (2000) de Guy Delisle 9

Maël Rannou

Deux autrices franco-québécoises : itinéraires croisés de Julie Delporte et Mirion Malle..... 25

Rachel DeRoy-Ringuette

Les procédés humoristiques les plus fréquemment utilisés par Jacques Goldstyn

dans la série Van l'inventeur 43

Chris Reynolds-Chikuma

PLANCHES, une revue de BD québécoise : entre dynamisme et précarité, 2014-2024..... 63

Philippe Rioux

« Des livres superbes... avec une touche de mystère » :

stratégies et positionnement des éditions Lounak (2013-2018)..... 91

Gabriel Tremblay-Gaudette

Les premiers appartements de Nouvelle adresse..... 105

Nick Butch

Formes contemporaines du strip québécois..... 133

Sophie Imren et Sylvain Lemay	
<i>Ce que j'ai compris de la bande dessinée québécoise</i>	149

HORS-DOSSIER : ARTICLE LIBRE ET ENTRETIEN

Sophie Bastien	
<i>Polémique dans et sur La Paix des femmes de Véronique Côté</i>	183

Maya Hauptman et Natania Étienne-Feuerwerker	
<i>Gérard Étienne (1936-2008), l'homme de tous les combats</i>	
<i>n'a pas dit son dernier mot : entretien</i>	197

Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXI^e siècle

Maël Rannou

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines et
Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines

La bande dessinée québécoise a connu plusieurs phases de (re)naissance : une première affirmation au début des années 1970 avec ce qui sera appelé le « printemps de la bande dessinée québécoise » (Carpentier, 1975; Lemay, 2016), le succès du magazine *Croc* (1979-1995), qui voit émerger des auteurs majeurs, comme Réal Godbout ou Jean-Paul Eid (Leduc et Viau, 2013), puis l'apparition dans les années 1980 d'une scène plus marginale, réellement influente représentée par Julie Doucet, Obom ou Henriette Valium (Rannou, 2022a). Les différents succès québécois restent cependant souvent des exceptions, à l'image de Guy Delisle qui, à partir du milieu des années 1990, obtient de grands succès avec *Shenzhen* et *Pyongyang*, mais vit en France et est alors publié par l'éditeur parisien l'Association.

Le tournant des années 2000 permet l'émergence d'un écosystème de la bande dessinée québécoise plus solide, avec des éditeurs comme La Pastèque (Collectif, 2014) ou Mécanique générale ainsi que des festivals qui réussissent à s'ancrer dans le temps, mais la scène québécoise reste difficile de même que la professionnalisation tournée soit vers l'Europe, soit vers une édition reconnue mais relativement confidentielle. Ces vingt-quatre dernières années ont cependant vu cette structuration se maintenir et s'affirmer médiatiquement. Alors que depuis sa naissance la bande dessinée québécoise ne cessait de fêter régulièrement son émergence, elle semble désormais bien ancrée dans le paysage.

S'il reste fragile, l'écosystème québécois est aujourd'hui pleinement reconnu, qu'il s'agisse de reconnaissances symboliques ou économiques. Ainsi, à partir de 2009 de nombreux auteurs québécois ont reçu des prix à Angoulême, dont le Grand Prix pour Julie Doucet en 2022. L'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD) a créé un prix uniquement pour le Québec. Des figures de la bande dessinée québécoises ont été largement redécouvertes et valorisées par Québec BD ou des historiens, qui ont consacré plusieurs ouvrages et thèses à ce sujet. Plusieurs maisons d'édition fondées au tournant ou après les années 2000 sont désormais bien installées. *L'agent Jean* d'Alex A., qui arrive en tête de chaque palmarès des ventes au Québec, est un succès incontournable. Il apparaît donc particulièrement intéressant, alors que l'histoire de la bande dessinée québécoise du xx^e siècle est aujourd'hui étudiée, de se pencher sur la création la plus contemporaine et de fêter ainsi un quart de siècle de bande dessinée au XXI^e siècle.

Dans la mesure où les études en bandes dessinées ne sont pas formellement constituées dans l'espace francophone, cela leur donne l'occasion d'être à la confluence d'approches multiples. Les ouvrages récents sur la bande dessinée québécoise empruntent ainsi aussi bien à l'histoire culturelle (Viau, 2021 et 2022) qu'à la linguistique (Giauffret, 2021) et à l'approche esthétique, médiatique, etc. Dans ce numéro, tout en restant fidèles au contenu littéraire de la revue *@analyses*, nous avons voulu conserver cette approche plurielle, qui est une des richesses de l'étude de la bande dessinée. Les propositions d'articles ont été nombreuses, signe d'un enthousiasme réel, et représentaient bien cette diversité, répartie cependant en deux blocs : les études d'œuvres ou d'auteurs et celles portant sur le travail de certains éditeurs, un volet qui était jusque-là assez rarement abordé dans la production contemporaine (Rannou, 2022b).

François-Emmanuel Boucher étudie en détail *Shenzhen*, une œuvre de Guy Delisle, qui est aussi la plus ancienne de notre corpus puisqu'elle est parue en 2000, en analysant le rapport entre représentation et géographie, alors que mon propre article s'intéresse aux œuvres comparées de Julie Delporte et de Mirion Malle sous l'angle de la québécoité plus ou moins affirmée de ces œuvres d'émigrées françaises au Québec. De son côté, Rachel DeRoy-Ringuette effectue un travail bien ancré dans l'analyse littéraire en étudiant un corpus de Jacques Goldstyn, auteur majeur mais très peu étudié, publié dans la revue *Les Débrouillards*. Un des objectifs de notre appel était justement de laisser de côté, sans les exclure, certains auteurs et sujets déjà largement observés pour se pencher sur des œuvres aussi importantes, voire plus importantes sur le plan de la diffusion, mais qui passent souvent sous le radar, car elles sont destinées à la jeunesse ou concentrées dans la presse.

De leur côté, Chris Reyns-Chikuma, Philippe Rioux et Gabriel Tremblay-Gaudette s'intéressent à diverses expériences éditoriales (la revue *PLANCHES*, les maisons d'édition Front Froid et Nouvelle adresse). Il s'agit de catalogues parfois extrêmement récents, analysés d'un point de vue monographique, mais aussi à partir d'entretiens réalisés pour l'occasion, qui sont parfois donnés en complément des articles, ajoutant ainsi à la matière vivante qui est étudiée.

Peu de propositions se sont penchées sur d'autres sujets, on peut le regretter, mais c'est l'habituel lot des dossiers. Alex A., déjà évoqué, aurait certainement été un sujet intéressant, sur lequel il reste à écrire. Il aurait également été passionnant de s'attarder à l'« écurie Colosse » formée autour de Jimmy Beaulieu et à l'importance des ateliers du Vieux-Montréal qu'il anime depuis des décennies, sans compter la place qu'occupent les festivals de bande dessinée dans la province, et notamment à Québec, ou le bilan de la section BD de l'école multidisciplinaire de l'image de Gatineau (récemment renommée École des arts et cultures), des institutions qui ont un poids indiscutable dans la valorisation et la professionnalisation de la scène québécoise de bande dessinée. D'autres dossiers et d'autres chercheurs en auront l'occasion. Nick Butch nous propose toutefois une analyse plus générale, ne se restreignant pas à quelques auteurs ou catalogues, dans son article sur le *strip* dans la bande dessinée québécoise contemporaine, montrant ainsi que d'autres approches sont possibles.

Les études sur la bande dessinée se questionnent depuis longtemps, mais de plus en plus régulièrement, sur la place d'une réflexion « en » bande dessinée et pas simplement « sur » la bande dessinée. Nous sommes à ce titre très heureux d'accueillir la proposition de Sophie Imren, jeune étudiante à la maîtrise qui a réalisé des prises de notes dessinées de quatre conférences de Sylvain Lemay sur la bande dessinée québécoise. Celles-ci ne se contentent pas de parler des

vingt-cinq dernières années puisque la scène contemporaine y a aussi une place importante. Il nous a semblé intéressant de montrer cette manière, très contemporaine, de formaliser la recherche sur notre médium. Afin de poursuivre le dialogue, nous avons proposé à M. Lemay de commenter à son tour ces planches.

Enfin, nous profitons de cette introduction pour saluer Xavier Cadieux, qui a offert le dessin de couverture, extrait d'un de ses fanzines. Avec beaucoup d'enthousiasme, le dessinateur des *Autres* (scénario d'Iris) a proposé plusieurs dessins pour ouvrir ce numéro. Dans sa bibliographie, on compte aussi plusieurs titres jouant avec les limites et codes de l'objet bande dessinée (comme *Les 500 premiers Cadieux*, La mauvaise tête, 2016). Il y a donc une grande logique à voir l'une de ses œuvres en couverture et nous le remercions encore pour cela.

Dans ce dossier, nous retrouvons donc plusieurs disciplines (littérature, littérature comparée, histoire, sciences de l'information et de la communication, etc.), présentant leurs méthodologies propres, explicitées par les auteurs, allant de l'étude quantitative aux analyses de sous-textes (ou sous-images) sur des questions pouvant dépasser les œuvres elles-mêmes. Cette diversité est à l'image des parcours des rédacteurs d'articles, qui sont autant des chercheurs et des chercheuses du Canada (Québec, Ontario, Alberta) et de la France, parfois spécialistes de la bande dessinée, parfois y faisant leur première incursion, que de jeunes chercheurs encore en formation, ou évoluant dans le champ de la bédéphilie, à l'extérieur de l'université. C'est en effet une particularité de l'étude de la bande dessinée d'avoir toujours permis à des universitaires et à des amateurs éclairés de se côtoyer. Les premiers ont écrit sur un sujet mal connu et souvent méprisé, avant qu'il n'acquière ses lettres de noblesse et sa légitimité dans les études supérieures, une conquête que des professeurs québécois ont d'ailleurs tentée assez tôt, notamment le Sherbrookoise Richard Langlois (Rannou, 2022b).

Ce dernier, créateur du premier cours sur la bande dessinée au Québec en 1973, a ensuite accompagné la création locale : conférencier, commissaire d'exposition, carrefour de relations, plusieurs jeunes auteurs lui ont présenté leurs premières planches et une autre série québécoise majeure du XXI^e siècle, *Les Nombrils*, de Delaf et Dubuc, grand succès de la bande dessinée dite franco-belge des années 2010, lui doit beaucoup. Ce numéro veut poursuivre ce travail de pionnier, abordant la bande dessinée avec la même ouverture et la même rigoureuse bienveillance, afin que continue d'exister un champ d'études autonome et riche, désormais installé dans le neuvième art francophone et influençant la bande dessinée contemporaine autant qu'il a été influencé par elle.

Bibliographie

CARPENTIER, André (dir.) (1975). « La bande dessinée québécoise », *La Barre du jour*, édition spéciale (hiver).

COLLECTIF (2014). *La Pastèque - 15 ans d'édition*, Montréal, La Pastèque.

DUCHARME, Amélie (2023). « Valoriser ce "petit sac de femmes inspirantes" : réécriture intime et illustrée de l'histoire littéraire chez Delporte », *Fémur*, n° 7 (printemps), [En ligne], [<https://revuefemur.com/valoriser-ce-petit-sac-de-femmes-inspirantes-reecriture-intime-et-illustree-de->

- lhistoire-litteraire-chez-delporte] (consulté le 22 octobre 2024).
- GIAUFFRET, Anna (2011). « La BD québécoise : *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation », *Publifarum*, n° 14 : « La BD francophone », [En ligne], [<http://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1508>] (consulté le 22 octobre 2024).
- GIAUFFRET, Anna (2021). *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les voies du français ».
- GIGUÈRE, Michel (2022). *Paul : entretiens et commentaires*, Montréal, La Pastèque.
- JACOB, Carmélie, et Catherine SAOUTER (dir.) (2018). *Voix et Images*, « La bande dessinée québécoise », vol. 43, n° 2 (hiver).
- LEDUC, Jean-Dominic, et Michel VIAU (2013). *Les années Croc*, Montréal, Québec Amérique.
- LEMAI, Sylvain (2016). *Du Chiendent dans le Printemps : une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire.
- RANNOU, Maël (2022a). « Bande dessinée québécoise : historiographie d'un champ sous double influence », *Sociétés & Représentations*, n° 53, p. 57-80.
- RANNOU, Maël (2022b). « *Pow Pow, portrait d'un éditeur quadricéphale* », *Revue française d'histoire du livre*, vol. 143, p. 71-82.
- RANNOU, Maël (2022c). « *Sylvie Rancourt, après Montréal* », *Voix plurielles*, vol. 19, n° 2, p. 306-319, [En ligne], [<https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4132>] (consulté le 22 octobre 2024).
- RANNOU, Maël, et Noémie SIRAT (2023). « *Vers Les Nombrils universels : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone* », *Mémoires du livre = Studies in Book Culture*, vol. 14, n° 1 (printemps), p. 1-24, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1104241ar>] (consulté le 22 octobre 2024).
- VERREAULT-CÔTÉ, Carolane (2012). « *Je » s'engage? La relation entre littérature de conscientisation et autofiction dans les romans graphiques de Guy Delisle*, thèse de maîtrise (littératures francophones et résonances médiatiques), Montréal, Université Concordia.
- VIAU, Michel (2021). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : *Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal, Station T.
- VIAU, Michel (2022). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 2 : *Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal, Station T.

Cartographier l'altérité radicale : *Shenzhen* (2000) de Guy Delisle

François-Emmanuel Boucher
Département de langue française, littérature et culture
Collège militaire royal du Canada

Résumé : Cet article aborde la distance sous l'angle de l'altérité radicale en soulignant l'isolement du protagoniste dans la bande dessinée *Shenzhen* (2000) de Guy Delisle. Cette notion de distance informe l'esthétique du livre. Le personnage évolue à l'écart, séparé psychologiquement des milieux qu'il fréquente, incapable non pas tant de fusionner ou de communier avec l'autre, mais de communiquer le moins avec lui. Ainsi, il s'agit de lire la manière dont Guy Delisle participe au façonnement d'une nouvelle image de la Chine, désormais très différente de celle qui avait cours au moment de la Révolution tranquille au Québec.

Abstract: *This article addresses the ways in which distance by way of the notion of the radical other highlights the isolation felt by the protagonist of the comic strip Shenzhen (2000) by Guy Delisle. I argue that this notion of distance informs the aesthetic of the book. The character evolves apart, psychologically separated from the environments he frequents, incapable of communicating or even communing with the other. Thus, I show that Guy Delisle participates in the reshaping of a new image of China, very different from that which was circulating at the time of the Quiet Revolution in Québec.*

Décrire Shenzhen : vers une esthétique de l'obscurité et de l'incompréhension

« Shenzhen est la ville qui connaît le plus fort taux de croissance au monde ». Il y a « des grues à perte de vue... », « des ouvriers qui travaillent jour et nuit ». « Certains immeubles en construction progressent d'un étage par jour » (Delisle, [2000] 2019 : 66/3). On construit un étage le dimanche, un autre le lundi, puis un autre le mardi, et ainsi de suite. Une fois l'immeuble terminé, on recommence à construire de l'autre côté de la rue, puis de l'autre et encore de l'autre. Lorsqu'il n'y a plus de rue, on en construit une nouvelle et on recommence le même processus, obsédé par l'idée qu'il faut toujours développer et aller vers l'avant, bâtir pour ériger une mégapole au rayonnement planétaire. Sur les trois cases qui se trouvent au bas de la page 66 de la bande dessinée *Shenzhen*, Guy Delisle esquisse une tour qui se détache d'un fond grisâtre. Cet édifice, qui pointe vers le ciel, semble se construire par lui-même, grandissant de case en case, justement d'un étage par jour, comme s'il était mu par une sorte d'envoûtement que dicte la frénésie à la base du gigantisme de la ville de Shenzhen. Cette ville est beaucoup plus qu'une ville; elle possède dans l'imaginaire mondial le statut d'un symbole. Elle représente la promesse d'un avenir fabuleux faite à la population

chinoise; elle incarne un projet civilisationnel pour ne pas dire un idéal socioéconomique qui joue un rôle essentiel dans l'histoire récente de l'empire du Milieu. Située dans le delta de la rivière des Perles, Shenzhen est pensée, à la fin des années 1970, comme une réponse à l'impérialisme économique anglo-saxon qu'incarne la ville de Hong Kong, sa rivale et sa sœur voisine. Première agglomération à obtenir le statut de *Special Economic Zone* (SEZ) décrété par le gouvernement après la mort de Mao Zedong, joyau économique de la Chine post-maoïste, version asiatique de la Silicon Valley, Shenzhen connaît un développement fulgurant depuis une quarantaine d'années et compte aujourd'hui plus de quinze millions d'habitants.

À l'origine, le développement de Shenzhen incarne le rêve de Deng Xiaoping qui, une fois devenu maître de la République populaire en 1978, souhaite sortir la Chine de la pauvreté endémique et du système des communes pour créer une nouvelle forme de capitalisme, un capitalisme proprement chinois qui permettrait un jour de dépasser l'Occident. « Devenir riche est glorieux », aime à répéter Deng Xiaoping (Bach, 2017b : 158). Développer la nation meurtrie par l'ère maoïste, moderniser son économie et enrichir sa population deviennent les nouveaux mots d'ordre du Parti communiste après la mort du Grand Timonier. Deng Xiaoping souhaite donner à la population de nouveaux rêves et une autre vision de l'avenir. L'idéal du « bol de riz en fer (*tiefanwan*) » issu de la vision économique de Mao Zedong disparaît définitivement, remplacé par celui d'un renouveau économique porté par le développement, la productivité et la richesse (Guiheux, 2018 : 241). Il ne s'agit plus ici de lutter, comme depuis 1949, pour enterrer à jamais les séquelles des « cent ans d'humiliation nationale », du *Báinián Guóchǐ*, de l'avisement de la Chine à la fin de l'ère des Qing, mais de redonner à l'empire du Milieu sa place *originelle* dans un ordre international *tianxia* où le gouvernement chinois régnera à nouveau sur tous ceux « qui lèvent les yeux vers le ciel », maintenant que se termine l'éclipse *malheureuse* de la courte domination occidentale de l'époque westphalienne (Brook, 2019 : 474-476). La construction de Shenzhen repose sur une vision du futur et sur un projet politique compris comme un retour *inévitabile* à la *Pax Sinica* dans laquelle l'empire du Milieu redevient le centre et, dès lors, le maître de l'économie et de la géopolitique mondiales (*Ibid.* : 473-474).

La bande dessinée *Shenzhen* est la première publication de ce qu'on pourrait désigner comme un carnet de voyage à la manière de Guy Delisle, genre qu'il fait sien par la suite et qui lui assure aujourd'hui une certaine renommée internationale. *Shenzhen* raconte les aventures de son personnage éponyme lors d'un séjour dans le delta de la rivière des Perles en décembre 1997. On comprend dès les premières pages qu'il doit se rendre à Shenzhen pour remplacer le directeur d'un grand studio d'animation devenu incapable de travailler dans cette ville, en proie à d'interminables crises de nerfs et « bien content de se barrer » (Delisle, [2000] 2019 : 12/4). D'abord paru par tranches de courts épisodes entre 1998 et 1999 dans la revue avant-gardiste *Lapin*, spécialisée dans la publication de bédésistes qui évoluent en marge de la bande dessinée commerciale francophone (Caraco, 2016 : 2), ce journal de bord delislien devient finalement un album qui est publié chez l'Association en 2000¹. La trame narrative qui relate les aléas de

¹ Dans une entrevue donnée à Kocak (2014), Delisle explique ainsi la naissance de sa vocation et la manière dont a été produit *Shenzhen* : « KENAN KOCAK: *When did you decide to switch from animation to comics? Exactly which year, do you remember it? Was it after Shenzhen?* GUY DELISLE: *No, by the time I did Shenzhen I was already doing comics. Shenzhen was in '97. I guess I started to do short stories around '95. Because when I came back from Shenzhen, I thought, "Oh, maybe I can do a few short stories with the stuff that happened to me in China", and*

son séjour de trois mois à Shenzhen mélange à la fois des dessins qui mettent en scène sa vie comme directeur du studio d'animation et d'autres qui rendent compte des singularités de la ville et des mœurs particulières de la population du delta de la rivière des Perles. À travers une série de cases dont la focalisation s'arrête parfois sur la vie au quotidien, sur le développement de la ville, sur les habitudes de vie des habitants de Shenzhen, sur leur logement, sur leur nourriture, sur les modes de transport, sur l'organisation spatiale des agglomérations, sur l'architecture, sur les loisirs, etc., le lecteur plonge en compagnie du personnage à l'intérieur d'un univers troublant dans lequel il n'arrive pas à trouver un sens.

Un vif sentiment d'étrangeté et de dépaysement se dégage de la lecture de la bande dessinée. Dans *Shenzhen*, Delisle use d'une esthétique qui cherche à représenter l'autre sans le soumettre automatiquement à un processus de phagocytage ethnocentrique. Saisir au vif la culture chinoise exige de reconnaître les différences. Case après case, l'auteur multiplie les dessins qui signalent ce qui apparaît à ses yeux comme des bizarreries culturelles, de manière à souligner sa propre incompréhension de l'univers qui l'entoure. Une ambiance souvent lugubre, cafardeuse par moments, à la limite kafkaïenne, naît de l'ensemble de la bande dessinée. Le dessin, qui occupe souvent l'entièreté de la case, laisse peu de place à des dialogues. Des didascalies et parfois des encadrés, dans lesquels se développent une narration qui traduit, au moyen de très brèves remarques, la conscience troublée du personnage, se plaquent sur des paysages urbains monochromes qui tendent invariablement vers le gris et le noir. Dans le *Shenzhen* de Delisle, le dessin domine, non les phylactères, ce qui met en relief la profonde solitude du protagoniste. Comme, de plus, il ne parle ni cantonais ni mandarin, un véritable contact avec l'autre apparaît impossible. La noirceur du trait, qui donne forme aux différents décors, semble s'imposer d'elle-même.

La culture de Shenzhen échappe au personnage, et ses habitants demeurent pour lui une énigme. Il ne comprend pas ses hôtes et peine à saisir leur mentalité. « D'une manière générale », lit-on dans un encadré placé à droite de la tête du protagoniste qui est dessiné couché sur un lit, seul dans une chambre d'hôtel dénudée et sombre, « je me demande bien ce qu'ils pensent la majeure partie du temps » (Delisle, [2000] 2019 : 99/7). Qui sont ces êtres, pourquoi agissent-ils ainsi, comment réfléchissent-ils? Le choc culturel qui résulte de l'incompréhension de ses collègues de travail, de la traductrice, du groom, de la femme de ménage, des cuisiniers, des serveurs, des passants, pour ne pas dire de la population entière de Shenzhen, prend forme à travers des cases foncées hachurées de noir. Accroître la distance en soulignant l'isolement du personnage, chaque jour de plus en plus perdu, est au cœur de l'esthétique delislienne. Le personnage évolue à l'écart, séparé psychologiquement des milieux qu'il fréquente, incapable non pas tant de fusionner ou de communier avec l'autre, mais de communiquer le moins avec lui. Il est à part, à distance de là où il se trouve, de là où il travaille, de là où il habite, comme s'il évoluait dans une autre dimension spatiale, incapable

then it became the first part of Shenzhen. It was not planned to be a book. I was doing short stories before that, so I would say, yeah, around '93, '94, '95. » Traduction libre : « KENAN KOCAK : Quand avez-vous décidé de passer de l'animation à la bande dessinée? En quelle année exactement, vous en souvenez-vous? C'était après *Shenzhen*? GUY DELISLE : Non, quand j'ai fait *Shenzhen*, je faisais déjà de la bande dessinée. *Shenzhen*, c'était en 1997. Je pense que j'ai commencé à faire des histoires courtes vers 1995. Quand je suis revenu de Shenzhen, je me suis dit que je pourrais peut-être écrire quelques histoires courtes sur ce qui m'était arrivé en Chine, et c'est devenu la première partie de *Shenzhen*. Il n'était pas prévu que ce soit un livre. Je faisais des nouvelles avant cela, donc je dirais, oui, vers 93, 94, 95. »

de donner un sens à ce qui gravite autour de lui, condamné à une forme aiguë d'atomisation. Devant une foule agitée qui déambule, un objet insolite dans une vitrine, un groupe de citoyens à vélo ou, encore, devant l'un de ces êtres anonymes aux délimitations incertaines qui traversent au loin une ruelle de la ville, l'*alter ego* de Delisle est systématiquement représenté en retrait, comme si une frontière insurmontable le condamnait à se retrancher dans un exil intérieur. Son séjour à Shenzhen se déroule en zone parallèle que circonscrit son incapacité à comprendre et à communiquer, espace que délimite ce vide infranchissable qui le sépare de la population chinoise :

While working for three months in Shenzhen, China, Delisle experienced extreme loneliness because of the huge cultural divide, the language barrier and his work setting, which combined to cut him off from almost all human contact. This experience is reflected in the aesthetic of Shenzhen, with its essentially monochromatic grey and sepia palette and the stark, compartmentalized depiction of people and scenes (Marcoux, 2015)².

Chez Delisle, Shenzhen n'apparaît guère comme une ville lumineuse, porteuse d'un projet séduisant, allégorie vivante d'une ère nouvelle qui déborde de promesses grandioses. Sans manifester un seul instant l'impatience et la colère du directeur qu'il remplace « un peu à cran » après son séjour de « 8 mois » dans la ville (« Depuis le début tabarnak que je leur dis de faire bouger la pupille [...] » ; « C'est d'la criss de mardo ce studio! » ; « La traductrice est déprimante au bout. A comprendre rien à l'anim... » ; « R'gard ça, criss! C'est nul! » (Delisle, [2000] 2019 : 12/2-3)), le protagoniste delislien semble, au contraire, silencieux, pétrifié, subissant case après case le choc neurasthénique d'un dépaysement radical, ébahi devant un univers qui échappe à sa logique et à ses propres aptitudes interprétatives. Son choc est brutal et, dès le début de son séjour, les interrogations s'accumulent et le laissent pantois. La traductrice qui lui est attitrée comprend à peine l'anglais (*Ibid.* : 12/2-3). Sur le chemin qui mène à son travail, des boutiques vendent « des coffres-forts et des soupes déshydratées » (*Ibid.* : 56/3). Les photos des criminels exécutés par le gouvernement sont placardées sur les murs « du commissariat de police » et « marquées d'une croix rouge » au moment de leur mort (*Ibid.* : 89/3-4). Passant devant le restaurant Kentucky Fried Chicken au moment de son ouverture, il voit « des jeunes employées avec leurs uniformes, [qui] exécutent une petite chorégraphie promotionnelle, inspiration manœuvres militaires » (*Ibid.* : 21/5). Au septième étage de l'immeuble où il travaille, « un couple qui vit dans le placard à balai fait sécher de la viande » (*Ibid.* : 69/8).

L'esthétique qui se dégage de la bande dessinée réussit à construire un univers anxiogène et pour le moins bizarre, qui conduit à s'interroger parfois sur le développement jusqu'au-boutiste de la ville de Shenzhen et d'autres fois sur les raisons de la présence du personnage dans cette ville. Les bases du style de Delisle prennent forme dans cet album. Même si cette esthétique se peaufine évidemment par la suite, elle prépare la manière dont il dessine les bizarreries d'un gouvernement panoptique dans *Pyongyang* (2003), les absurdités politiques dans les *Chroniques birmanes* (2007) ou, encore, l'indomptable chaos dans les *Chroniques de*

² Traduction libre : « Pendant trois mois, alors qu'il travaillait à Shenzhen, en Chine, Delisle a fait l'expérience d'une solitude extrême en raison de l'énorme fossé culturel, de la barrière de la langue et de son lieu de travail, qui se sont combinés pour le couper de presque tous les contacts humains. Cette expérience se reflète dans l'esthétique de *Shenzhen*, avec sa palette essentiellement monochromatique de gris et de sépia et la représentation austère et compartimentée des personnes et des scènes » (Marcoux, 2015).

Jérusalem (2011). De *Shenzhen* jusqu'à *Jérusalem*, l'esthétique de Delisle pose comme axiome paradoxal qu'il est difficile de rendre compte des particularités d'une autre culture et d'une autre organisation sociale sans d'abord en souligner la distance. En définitive, c'est la différence qui importe et qui est génératrice de sens.

Dans cet article, je cherche à rendre compte et à expliquer divers procédés qui définissent cette esthétique bédéistique mise en place par Delisle dans cette première publication d'un carnet de voyage. Figure d'une espèce d'anti-héros, globe-trotteur perdu et mésadapté, son personnage principal, qui joue le rôle de son *alter ego*, se caractérise essentiellement par une naïveté indémontable qui se trouve exacerbée en raison de sa présence dans des univers culturels qui lui échappent, que ce soit en Chine, en Corée du Nord, en Birmanie ou en Terre sainte. Au moyen de la bande dessinée, *Shenzhen* explore le choc des cultures par la mise en scène d'un univers qui provoque chez le protagoniste une forme de réclusion extrême et qui, faute d'échanges et d'interactions humaines adéquates, le conduit parfois jusqu'au territoire de la schizophrénie. « Il m'arrive de passer des jours sans prononcer la moindre parole » (Delisle, [2000] 2019 : 84/1), lit-on dans une case où la silhouette du personnage semble disparaître, broyée et aspirée par un mur noir et un décor inexistant. Égaré, seul et absent, le personnage delislien creuse son propre exil intérieur. Il en vient même souvent à faire fi du monde extérieur, à se dédoubler, à se faire la conversation et, pendant des journées entières, à se donner la réplique dans des échanges saugrenus. Kai Mikkonen remarque que l'une des caractéristiques de l'esthétique de Delisle est un va-et-vient continu entre un corps et un esprit qui semblent évoluer à l'intérieur de deux espaces distincts et surtout étanches à une communication harmonieuse. Le corps déambule et l'esprit se détache au point de se perdre, l'exotisme du décor aidant à creuser encore plus cette séparation. La narration repose sur des « *transitions of this sort between the narrative of the mind and the showing of the body, and the act of perception that in itself is split between the perspectives of the experiencing and the narrating self*³ » (Mikkonen, 2008 : 313). Ce soliloque est parfois poussé à l'extrême dans l'album. Le personnage emmuré dans sa solitude se met alors en scène en imaginant de grandes discussions avec ses compatriotes chinois qui deviennent des amis, construisant dans sa tête des dialogues auxquels lui seul participe, « comme dans ces films où l'on entend en voix off les pensées du personnage principal » (Delisle, [2000] 2019 : 85/5). Ces monologues schizoïdes occasionnent pour une rare fois un débordement de phylactères dans les cases, phylactères toutefois imaginaires qui symbolisent de manière exacerbée l'aboutissement de sa réclusion et de son incapacité à interagir pleinement avec l'autre. À la page 85, dans une case relativement petite, on retrouve le personnage, à nouveau seul, qui déambule sans direction précise, sur une route noire et sans aucun décor qui indiquerait, par un minuscule détail, l'endroit exact où il se trouve. Le monde extérieur s'efface peu à peu autour de lui. « Un certain décalage se produit, indique un encadré blanc, je suis à la fois narrateur et spectateur » (*Ibid.* : 85/4), comme s'il finissait par se suffire à lui-même dans ce grand voyage à travers l'incompréhensible.

C'est paradoxalement au moment où la ville de Shenzhen en vient à se dissoudre dans un arrière-fond monochrome grisâtre que son étrangeté devient la plus perceptible, comme si la disparition du personnage était un prérequis à l'apparition de la singularité de la ville. Ces

³ Traduction : La narration repose sur des « transitions de ce type entre le récit de l'esprit et la représentation du corps, et l'acte de perception qui est lui-même divisé entre les perspectives du moi expérimentant et du moi narrateur » (Mikkonen, 2008 : 313).

moments de réclusion, toutefois, demeurent temporaires dans l'album et n'indiquent jamais une abdication complète. Dans la case qui fait suite à cette courte liquidation du monde, le personnage s'efforce de renouer, pour une énième fois, avec la ville et de l'appréhender quoiqu'il abandonne cette fois-ci toute tentative de l'interpréter pour ce qu'elle est, une ville autre, une ville chinoise, une ville asiatique, et non occidentale. Pour conjurer momentanément l'emprise claustrale de sa schizophrénie, le personnage retourne à de vieux réflexes ethnocentristes et ethnolinguistiques. Il se surprend alors à utiliser, comme si cela allait de soi, des expressions typiquement québécoises pour nommer l'univers qui l'entoure et ainsi parvenir à se l'approprier et à lui donner un sens. « Tchek-moi ça le char » (*Ibid.* : 85/5), se dit-il à lui-même en apercevant un véhicule gigantesque qui dévale la rue à toute vitesse, véhicule qui n'est évidemment ni une automobile ordinaire ni encore moins *un char* selon son acception québécoise la plus courante. Décidément, se dit-il, il y a aussi des gros *chars* à Shenzhen, montrant ainsi l'absurdité de plaquer ses propres référents et son propre univers sémantique sur une autre culture que la sienne pour en saisir, à son niveau, la dynamique et ainsi la définir.

La nature du débat : Shenzhen entre utopie et mirage

Par cette esthétique cafardeuse qui met en scène la déroute du personnage le plus souvent pétrifié au point de disparaître, par instants, dans une sorte de tourbillon schizophrénique, Delisle propose une représentation inusitée de cette ville qui contraste fortement avec celle qui existe dans un certain imaginaire actuel, qui ne se limite pas, il faut le dire, à celui du Parti communiste chinois, même s'il émane de lui à l'origine. Avant d'analyser plus longuement cette bande dessinée, un détour s'impose maintenant pour expliquer les principaux enjeux qui entourent la fortune de cette ville, de manière à mieux saisir la spécificité delislienne et l'originalité de son travail. Le développement de Shenzhen peut d'abord être compris comme la consécration du gouvernement en place à Pékin. Sous cet angle, la réussite de la ville l'a métamorphosée en un modèle exportable qui pourrait être multiplié le long de la « nouvelle Route de la soie » (*sīchóuzhìlù jīngjì dài*) de manière à créer un axe commercial sillonné d'organisations urbaines similaires. Dans ce sens, Shenzhen devient une pièce maîtresse de la géopolitique chinoise, car elle donne un point d'appui à l'idée de construire une ceinture économique autour de l'empire du Milieu. Cette mégapole chinoise du delta de la rivière des Perles peut ensuite être vue, à l'opposé de ces représentations prometteuses, comme le symbole par excellence de ce qui ne va pas présentement en République populaire de Chine, que ce soit l'exacerbation des inégalités sociales, la corruption endémique, les ratés du Parti communiste chinois, sans parler, évidemment, de ses visées belliqueuses et de son autoritarisme. Il faut savoir que Shenzhen produit autant de représentations et de discours contradictoires, d'espoirs et de frayeurs, que d'usines, d'entrepôts et de gratte-ciel. Manufacture du monde, ville du savoir et de l'innovation, Cité du design comme la désigne l'UNESCO en 2008 (Bach, 2017b : 160), lieu où le système du *hukou* arrive à se dissoudre, espace économique qui promulgue la mobilité sociale, création indéniable d'une réussite économique proprement chinoise, mais aussi, à l'autre extrémité du spectre, dépotoir industriel, territoire où se matérialisent les nouvelles formes d'esclavage humain, cauchemar urbanistique où vont s'éteindre les dernières illusions des immigrants ruraux et de la « population flottante » (*liu-dong renkou*). « Voilà d'où je viens, dit le narrateur dans le roman *Les gens de Shenzhen*. D'une ville très spéciale. De la plus

jeune ville de Chine. Simple village de pêcheurs il y a vingt ans, elle compte maintenant plus de 10 millions d'habitants » (Yiwei, 2017 :183).

De manière générale, Shenzhen symbolise une ville ayant atteint un haut niveau de prospérité sans l'assujettissement aux règles occidentales, sans l'obsession pour l'inviolabilité des droits humains, sans la sacralisation de la propriété privée et de la séparation politique des pouvoirs. Son développement éloquent manifeste la possibilité de construire un autre modèle économique. Elle n'est ni un calque néocolonial ni, encore moins, un vestige économique des *Straits Settlements* britanniques, que sont Singapour, Malacca, Penang ou Port Swettenham, renommé aujourd'hui Pelabuhan Klang, situé à quelques kilomètres de Kuala Lumpur. *From Fishing Village to Global Knowledge City* est le sous-titre du livre de Richard Hu de même que l'un des slogans les plus célèbres de la ville. « *Shenzhen is an instant city. It has grown from a vast rural area, along the border to Hong Kong, into an international metropolis in 40 years* » (Hu, 2021 : 1)⁴. Ville champignon, ville instantanée, véritable miracle de l'urbanisme moderne, Shenzhen a dépassé les prévisions les plus hautes du Parti communiste chinois. Son secteur technologique s'est transformé en locomotive des exportations et la ville elle-même occupe le quatrième rang des plus grands ports de conteneurs au monde (Bach, 2017a : 31). Huawei se trouve à Shenzhen, comme Tencent et, encore, Foxconn qui fournit les composantes électroniques à Dell, à Hewlett Packard et à Apple (*Ibid.*). La réussite de cette mégapole chinoise a aussi une dimension historique, car elle incarne un modèle pour les peuples naguère soumis, rabaissés et déculturés lors de l'époque westphalienne. En moins d'un demi-siècle, la réussite de Shenzhen a permis d'effacer les humiliations du passé en devenant l'une des grandes capitales économiques asiatiques, laissant loin derrière Hong Kong en ce qui a trait à la population et au PIB (*Ibid.*)⁵. Comme le dit à sa manière Hu Jintao, l'ancien président de la République populaire de Chine, Shenzhen est « un miracle unique dans l'histoire industrielle du monde, un miracle d'urbanisation et de modernisation » (*Ibid.* : 32).

Si on se fie aux explications de Richard Hu dans *The Shenzhen Phenomenon*, le but de Deng Xiaoping est, au lendemain de la mort de Mao Zedong, de transformer Shenzhen en une sorte de laboratoire économique. Idéalement, la modification d'une partie des lois en vigueur permettrait le développement de la ville selon a « *socialist market economy doctrine* » (Hu, 2021 : 1)⁶. C'est le 15 juillet 1979 que le Comité central du Parti communiste chinois publie cinquante directives (*Ibid.* : 26) qui déboucheront sur la création officielle de zones économiques spéciales

⁴ Traduction libre : « Shenzhen est une ville instantanée. D'une vaste zone rurale située le long de la frontière avec Hong Kong, elle s'est transformée en 40 ans en une métropole internationale » (Hu, 2021 : 1).

⁵ Juan Du insiste aussi sur ce point : « *Shenzhen became a megacity of over ten million people by the mid-2000s. Fast-forward another ten years, and the city's population today has reached twenty million. The magnitude of Shenzhen's population growth is made all the more impressive by its speed of economic development. From 1980 to 2000, Shenzhen's GDP increased from 0.15 billion to over 200 billion yuan, averaging more than 40 percent increase per year. By 2017, Shenzhen's GDP had grown another tenfold to 2.2 trillion yuan (US \$338 billion), finally surpassing Asia's leading financial capital cities of Hong Kong and Singapore* » (Du, 2020 : 2). Traduction libre : « Au milieu des années 2000, Shenzhen est devenue une mégapole de plus de dix millions d'habitants. Dix ans plus tard, la ville compte aujourd'hui vingt millions d'habitants. L'ampleur de la croissance démographique de Shenzhen est d'autant plus impressionnante que son développement économique est rapide. Entre 1980 et 2000, le PIB de Shenzhen est passé de 0,15 milliard à plus de 200 milliards de yuans, soit une augmentation moyenne de plus de 40 % par an. En 2017, le PIB de Shenzhen a encore décuplé pour atteindre 2200 milliards de yuans (338 milliards de dollars américains), dépassant enfin les principales capitales financières d'Asie, Hong Kong et Singapour ».

⁶ Traduction libre : « doctrine socialiste de l'économie de marché » (Hu, 2021 : 1).

(SEZ) à l'intérieur desquelles une certaine ouverture au capitaliste devient acceptable (*Ibid.* : 27). L'objectif vise la modification graduelle des pratiques commerciales de manière à insuffler une nouvelle dynamique à l'ensemble du système. Zone expérimentale, Shenzhen sert « *as a temporal threshold between stages of development – the China that was and the China that will be* » (Bach, 2017a : 29)⁷. Richard Hu, qui cite abondamment Deng Xiaoping en traduisant en anglais ses écrits et plusieurs de ses interventions publiques, insiste pour dire que la création des SEZ a pour finalité la réforme de l'économie issue de l'ère maoïste selon des principes propres au capitalisme occidental en vue de tester jusqu'à quel point une mutation de l'organisation des pratiques commerciales est possible à l'intérieur du système communiste chinois. La visée principale de Deng Xiaoping demeure la modernisation de la Chine et son adaptation graduelle à certains usages du monde extérieur sans que soit annihilée, même de la façon la plus superficielle, sa nature profonde. Franchir un point de non-retour dans ce processus d'adaptation enfermerait derechef la Chine dans une forme humiliante de néocolonialisme délétère en la remettant dans la situation où elle se trouvait à la fin de la dynastie Qing. « [S]uivre la manière occidentale » sera toujours une erreur, aime à répéter Deng Xiaoping, encore et encore et, cela, jusqu'à la fin de sa vie (Hu, 2021 : 34).

La question fondamentale devient la suivante : jusqu'à quel point l'adoption de pratiques proprement capitalistes est possible avant qu'une dénaturation gangrène une partie du tissu social chinois? La réponse donnée est évidemment vague et repose sur le principe flou selon lequel des modifications sont possibles tant et aussi longtemps que la Chine demeure identique à elle-même. Dit sans détour, il faut que la Chine se transforme de fond en comble sans qu'elle ne change en même temps! C'est dans ce contexte d'ouverture économique que Shenzhen acquiert une aussi grande importance et que sa représentation devient un enjeu.

Après une période de quatre décennies au cours desquelles Shenzhen a été soumise aux différents diktats du capitalisme mondialisé, le Parti communiste chinois en arrive au constat qu'elle a brillamment passé le test au point de l'ériger en modèle. Dans l'imaginaire des gens en place à Pékin, elle symbolise à la fois une ville qui fait sienne un grand nombre de pratiques occidentales, tout en demeurant un espace urbain *stricto sensu* proprement communiste et, *a fortiori*, proprement chinois. Shenzhen incarne une ville moderne, d'un nouveau type qui, sans trahir les idéaux communistes, participe pleinement à l'économie de marché mondiale. Cette caractéristique indique sa nature profonde, la raison de son succès et sa spécificité. Ne pas accepter le phénomène comme tel ou voir dans la nature de cette ville une sorte de contradiction alambiquée relèverait tout simplement d'une incompréhension du but recherché par le Parti communiste chinois, dénotant chez l'observateur mal avisé un préjugé culturel occidental.

Lorsque le 26 août 1980, le Parti communiste chinois présidé par Ye Jianying accorde le statut de *Special Economic Zone* (SEZ) à quatre villes, soit Shenzhen, Zhuhai, Shantou et Xiamen, aucun doute n'existe chez les acteurs en place qu'ils poursuivent, par d'autres moyens, le projet communiste initial. Shenzhen, plus précisément, doit devenir un laboratoire urbain dans lequel s'exercent des réformes variées dans les domaines de l'emploi, des relations de travail, de la bureaucratie et de la fiscalité, afin de permettre une plus grande autonomie des entreprises et un meilleur usage du territoire de façon à parvenir à la prospérité économique

⁷ Traduction libre : « comme un seuil temporel entre les stades de développement – la Chine qui existait et la Chine à venir » (Bach, 2017a : 29).

et à une réelle intégration au marché (*Ibid.* : 34). À l'époque, insiste Hu, le Parti communiste chinois est parfaitement conscient que ces réformes ont été apprises de l'Occident, « *were learned from the West* » (*Ibid.*), ce qui ne change point l'idée générale, qui a ici le statut d'un axiome, qu'une fois appliquées dans les SEZ, ces réformes se dilueront d'elles-mêmes et ne dénatureront aucunement le caractère proprement chinois des villes : « [...] *Western style political path was never on Deng's agenda* » (*Ibid.*)⁸, souligne à nouveau Richard Hu. Le but n'est pas et n'a jamais été l'occidentalisation. L'ouverture au capitalisme est envisagée dans un contexte où les dimensions économiques, sociales, morales et politiques des diverses réformes sont pensées séparément, en silos étanches et isolés, sans aucune connexion ou dépendance quelconque les unes avec les autres. C'est cette absence de fusion qui est recherchée et qui définit en propre la transformation économique qu'ambitionne Deng Xiaoping. La Chine deviendra prospère sans que le chant des sirènes néocolonial clamant la nécessité de l'imposition des normes démocratiques envoûte un seul instant sa population. Ultimement, l'ajout d'éléments étrangers au corps social chinois repose sur le pari périlleux voulant que le pouvoir phagocytaire de la culture millénaire chinoise fasse à nouveau œuvre utile et que la Chine ressorte grandie de cette expérimentation, encore plus chinoise que jamais.

Soulignons trois derniers points essentiels avant de retourner au *Shenzhen* de Delisle.

Premièrement, cette vision du Parti communiste chinois sur la mégapole du delta de la rivière des Perles est loin de faire l'unanimité. Le caractère inusité de ce type d'organisation urbaine inédite, à la limite bicéphale, amène aussi son lot de critiques, car exactement là où l'on souhaite voir la manifestation d'un nouveau type de ville qui signe, par sa réussite, la fin du néocolonialisme occidental, là aussi peut être vue la réalisation d'une mégapole gangrenée par tous les maux conduisant au cauchemar ultime incarné par sa possible duplication aux quatre coins du globe, à travers le nouvel ordre *tianxia* de la géopolitique chinoise. La moitié de la population qui vit à Shenzhen, écrit Juan Du dans son livre qui constitue, sans le moindre doute, la charge la plus sévère contre ce modèle urbanistique, n'habite pas dans les nouveaux quartiers au design futuriste tant acclamés par l'UNESCO, image d'Épinal que le Parti communiste chinois brandit sur tous les forums, mais dans des bidonvilles « *lined with dark, damp, and refuse-scattered alleyways* » (Du, 2020 : 265)⁹, « village de fortune construit dans la cité », *nongmin fang*, maison de paysan peuplée de sans-papiers et de sans-droit, victimes du système *hukou* chinois (*Ibid.* : 5). La densité de certaines de ces enclaves est pharaonique de sorte que la plus célèbre parmi elles, celle de Baishizhou, constitue le bidonville le plus peuplé de la Terre, dépassant celui de Rocinha, la célèbre *favela* de Rio de Janeiro (*Ibid.* : 268). Crime, trafic de drogues, trafic d'êtres humains, « *abductions for ransom, car jacking, random violence, and all manner of petty and grand theft* » (Bach, 2017b : 151)¹⁰ sont aussi des caractéristiques de Shenzhen. Selon les décomptes les plus récents, plus de trois cents de ces bidonvilles malfamés sont répertoriés dans la ville (Du, 2020 : 5) créant à l'intérieur de son territoire une espèce de « tumeur maligne » (*Ibid.*) sur laquelle le Parti communiste chinois demeure muet dans sa campagne mondiale de propagation du modèle.

⁸ Traduction libre : « la voie politique à l'occidentale n'a jamais été à l'ordre du jour de Deng » (Hu, 2021 : 34).

⁹ Traduction libre : « bordés de ruelles sombres, humides et jonchées d'ordures » (Du, 2020 : 265).

¹⁰ Traduction libre : « enlèvements avec rançon, vols de voitures, violences aléatoires et toutes sortes de petits et de grands larcins » (Bach, 2017b : 151).

Deuxièmement, l'identité de Shenzhen ne peut se réduire à son statut de ville, du moins Shenzhen ne peut pas être comprise seulement comme un phénomène urbain. Pour Du, elle est avant tout un outil politique et un outil de propagande grâce auxquels le Parti communiste chinois convoite d'embrigader les régions marginalisées par l'ordre économique occidental actuel, expliquant pourquoi il ne faut pas se méprendre dans l'analyse du phénomène :

The launch of China's state-backed One Belt One Road (OBOR) initiative in 2017 has paved the way for the expansion of China's zona development model through large-scale industrial and infrastructure projects. The ambition initiative is set to reach over sixty countries and to impact billions of people around the world (Ibid.)¹¹.

Promesse de prospérité, ordre géopolitique *tianxia* et duplication du modèle vont de pair. La propagande chinoise, explique Du, fonctionnera tant et aussi longtemps que l'on demeurera captif des mythes entourant Shenzhen, ce qui explique pourquoi représenter cette ville en est venu à avoir une importance cruciale. On comprend peut-être un peu mieux pour quelle raison l'œuvre de Delisle est devenue importante et pourquoi la nature particulière de Shenzhen, telle qu'elle apparaît dans la bande dessinée, n'est pas sans conséquence dans ce débat. Rêve, mirage, outil politique, utopie, cauchemar, réussite commerciale, réveil asiatique, sortie de l'hégémonie occidentale : Shenzhen se trouve au cœur d'un choc civilisationnel. Les plaques tectoniques de la géopolitique mondiale s'entrechoquent de tous côtés. Même la Corée du Nord a dernièrement emprunté son modèle en fondant en grande pompe la ville de Rason pour développer, à son tour, son potentiel industriel (*Ibid.* : 10).

Troisième et dernier point : dans son livre, Juan Du insiste continuellement pour dire à quel point la représentation de Shenzhen participe d'une construction mythique. C'est pourquoi elle critique sans ménagement de nombreux discours entourant la ville, ceux, par exemple, sur l'origine de la pauvre bourgade habitée autrefois par des pêcheurs analphabètes et des tisseurs de filet, ceux sur la représentation du village de naguère, isolé, sans aucune culture entrepreneuriale et aucun pouvoir économique ou, encore, les discours politiques voulant que tout commence, comme par magie, en 1979. Toutefois, le mythe le plus éloquent à ses yeux, qui a pour elle le statut de mensonge fondateur et duquel toutes les autres illusions découlent, demeure celui présentant la transformation fulgurante de Shenzhen comme la conséquence directe des seules politiques de Deng Xiaoping. En substance, explique Du, si la formule incantatoire des SEZ fonctionnait à tout coup, il n'y aurait pas seulement Shenzhen, le « *poster child* » (*Ibid.* : 310), le symbole par excellence de la géopolitique chinoise, que l'on érigerait comme modèle de réussite. Loin d'être la norme et la preuve indiscutable que des politiques gouvernementales peuvent *de haut en bas*, selon la volonté de fer qu'exerce un système autoritaire, assurer le développement économique d'une ville, Shenzhen, quoique ville imparfaite, quoique ville inégalitaire, quoique ville chaotique, demeure unique sur le plan de la croissance économique et de l'intégration au grand marché capitaliste mondial. La ville de Kashgar, par exemple, située dans la Région autonome ouïghoure du Xinjiang, a reçu, elle aussi, le statut de SEZ, quelques mois après le début des années 1980, sans devenir, quarante ans

¹¹ Traduction libre : « Le lancement en 2017 du programme chinois *One Belt One Road* (OBOR), soutenu par l'État, a ouvert la voie à l'expansion du modèle de développement propre à la Chine par le biais de projets industriels et d'infrastructures à grande échelle. Ce programme ambitieux devrait toucher plus de soixante pays et avoir des effets sur des milliards de personnes dans le monde. » (Du, 2020 : 5)

plus tard, un pôle de l'économie planétaire (*Ibid.* : 309). Les trois autres villes qui ont obtenu en même temps que Shenzhen le statut de SEZ n'ont aussi aucunement un destin comparable. Le développement de Zhuhai, la ville située de l'autre côté du delta de la rivière des Perles, est des plus modestes. Shantou et Xiamen, pour leur part, n'ont jamais atteint la stature d'une grande capitale économique d'Asie. « *Shenzhen is used as a shorthand for special economic zone when in fact the two are not interchangeable. The Shenzhen experiment, as a singular successful case, has overshadowed the numerous examples of zone-based urbanization and developments which has not flourish in the same way [...]* » (*Ibid.* : 310; l'auteur souligne)¹². Modèle urbanistique de demain, mégapole manufacturière chinoise, ville communiste au pouvoir économique tentaculaire, ville du mensonge, ville des extrêmes, ville Potemkine : Shenzhen est à la fois une ville symbole, une ville mirage, mais aussi une promesse politique dont le potentiel est encore loin d'être épuisé.

L'opacité trouble et la connaissance de l'autre en mode hachuré

On le voit, Guy Delisle n'est pas le seul auteur à s'intéresser aux modifications profondes que connaît la République populaire de Chine depuis les réformes des années 1980. La manière toutefois dont sa bande dessinée appréhende Shenzhen se distingue considérablement des analyses propres à la sinologie universitaire occidentale. L'angle est différent et situe la représentation de Shenzhen dans une autre dimension, moins politique, mais aussi moins conflictuelle. L'auteur, d'abord, focalise la narration essentiellement sur l'expérience inusitée du personnage lors de son séjour dans la ville. La façon de rendre compte du choc culturel est ensuite directement influencée par la nature du médium qui module esthétiquement les formes que revêtent Shenzhen, son architecture et ses habitants. Delisle dessine la ville. Dans son album, elle prend forme à l'intérieur d'une multitude de cases formées de lignes, de clairs-obscurs, de hachures et de teintes grisâtres de sorte qu'elle apparaît sous les yeux du lecteur comme un agencement de petites toiles qui finissent par produire non une théorie ou une réflexion géopolitique, mais une ambiance particulière. L'usage de dessins, qui sont souvent des croquis, demeure une pratique éloignée, il va sans dire, de la production d'un discours savant, comme celui de Bach, par exemple, de Du, de Guiheux ou encore de Hu, qui, eux, analysent, jaugent et conceptualisent les réformes de Deng Xiaoping en vue d'expliquer les mutations de la Chine depuis les dernières décennies. Delisle traite Shenzhen en artiste, en peintre usant d'un genre mineur. Il ne pense la ville ni par rapport à la crise mondiale ni, encore moins, en fonction de l'accroissement de son PIB. Il la contemple davantage qu'il ne l'observe ou ne l'analyse conceptuellement. Son vagabondage aboutit à une suite d'impressions souvent confuses, transmises de façon picturale. Shenzhen émerge comme un paysage urbain distinct de ses propres référents culturels, un paysage singulier dont les particularités se manifestent dans le faciès de son personnage, en raison de l'obscurité du décor, grâce à des variations de gris ou compte tenu de l'envahissement de la couleur noire dans une case où est attablé un groupe anonyme dont on peine à distinguer les visages. C'est un autre aspect de la ville qui rejaillit grâce à cette bande dessinée. Shenzhen baigne dans un univers de symboles.

¹² Traduction libre : « Shenzhen est utilisée comme un raccourci pour désigner une zone économique spéciale, alors que les deux ne sont pas interchangeables. L'expérience de Shenzhen, en tant que réussite singulière, a éclipsé les nombreux exemples d'urbanisation et de développement basés sur des zones qui n'ont pas prospéré de la même manière » (Du, 2020 : 310; l'auteur souligne).

Pour mieux comprendre la spécificité de son travail, la comparaison avec d'autres artistes est peut-être utile. Les représentations de la transmutation de la Chine moderne demeurent incalculables. On peut néanmoins en commenter ici quelques-unes. On n'a qu'à se remémorer le destin misérable de Ding Shikou dans *Le maître a de plus en plus d'humour* (1995) de Mo Yan, livre qui raconte la déroute d'un ouvrier maoïste, licencié, trahi et déchu, une fois *tombé par terre* en raison des réformes de Deng Xiaoping. Se voyant refuser sa pension, le vieux travailleur limogé d'une usine de canettes d'aluminium doit se *réinventer* en entretenant un petit bordel dans la carcasse d'un vieil autobus abandonné dans un cimetière parsemé de tombes d'anciens révolutionnaires chinois. On peut aussi aller du côté du cinéma et penser à la lente désillusion des acteurs de la troupe de théâtre dans le film *Zhantai* [*Platform*] (2000) de Jia Zhang-Ke, jeunes artistes hypnotisés à la fin des années 1970 par les discours claironnant la modernisation de la Chine et qui, dix ans plus tard, à l'époque de Tiananmen, finissent emmurés de nouveau dans la province du Shanxi à Fenyang, leur ville natale, à jamais désenchantés, apathiques et sans espoir qu'un seul changement soit possible.

Le *Shenzhen* de Delisle, qui paraît à peu près à la même époque que ces deux œuvres, est différent. L'auteur, il faut le redire, occupe la position de l'observateur extérieur dans cette histoire rocambolesque de transmutation économique chinoise. La mégapole du delta de la rivière des Perles ne symbolise pour lui ni un idéal, ni un mensonge, ni l'origine de sa désillusion, ni le fantasme d'un ordre géopolitique *tianxia*. L'album met en scène un Québécois qui déambule dans la ville lors d'un séjour de travail et qui, au bas mot, ignore en grande partie la virulence des débats idéologiques concernant le lieu où il se trouve. On présuppose que la mondialisation des échanges et l'ouverture de la SEZ au capitalisme occidental l'ont conduit à travailler dans le studio d'animation situé en plein centre-ville. Pour le reste, que ce soit l'objectif politique recherché lors de la création de la SEZ, la conversion de la ville en modèle exportable, la nature des nouvelles législations en place, etc., l'album ne donne là-dessus à peu près aucune information notable. Encore une fois, le sujet de la bande dessinée est le trouble que vit le personnage dans les aléas de son quotidien, non l'origine, le comment ou le pourquoi de la création de Shenzhen, comme si la forme artistique prescrivait la nature des problèmes auxquels elle pouvait répondre en faisant percevoir une autre dimension du phénomène étudié.

Case après case, le personnage delislien essaie d'interpréter les mœurs de la ville en arrivant chaque fois au constat évident que la distance à franchir entre lui et ce qu'il perçoit demeure abyssale. Le choc est considérable : ce qui se dévoile à ses yeux apparaît comme un univers opaque devant lequel il n'aboutit guère à un discours lumineux ou à la flamboyance d'un dessin clair, compte tenu qu'il peine à comprendre ce qu'il observe puisque la majorité des codes lui échappe. La bande dessinée parvient sans doute mieux que le cinéma ou, encore, la littérature à évoquer le trouble inouï que ressent le personnage; ce qui semble certain est qu'elle atteint mieux cet objectif que le langage conceptuel. La solitude, voire la réclusion, qui sont au centre du récit, finissent par n'être même plus exprimées par des mots, mais par s'incarner dans diverses teintes d'un gris maussade. Shenzhen devient une couleur, et l'opacité des traits hachurés apparaît comme la transposition d'un trouble profond.

À huit reprises dans l'album, Delisle utilise une page entière pour illustrer une partie importante de la ville ([2000] 2019 : 7, 23, 39, 55, 71, 87, 103, 135). Des tours grises, des immeubles en construction, une foule anonyme et compacte, des affiches commerciales, des fils électriques embobinés pêle-mêle sur un long poteau de fer : ces dessins de teintes noirâtres synthétisent en

raison de leur dimension imposante l'ambiance générale que cherche à transmettre l'album. Ils acquièrent aussi une signification particulière du fait qu'ils permettent de mieux comprendre la raison du pastiche que Delisle fait, à la page 103, de Tintin déambulant dans une rue en Chine, dessin qui renvoie directement à une case dans *Le Lotus bleu* (1946). Le lecteur connaissant le moins l'œuvre d'Hergé est derechef frappé par le contraste produit par cet emprunt. Le dessin est un véritable clin d'œil, car non seulement le décor est quasi identique à celui de la case du *Lotus bleu* mais, encore, on y voit se promener l'*alter ego* delislien en compagnie de Milou! Pour contextualiser, à l'intérieur de *Shenzhen*, la place de ce dessin, il faut souligner qu'il apparaît au seul moment où le personnage, en plein délire, s' imagine pendant un court instant qu'il a trouvé la raison d'être de son séjour, que désormais il ira se remettre à faire de l'activité physique, qu'il fera de la musculation dans un gym, qu'il deviendra prochainement une vedette dans la ville et qu'il pourra « aller faire le beau dans les cafés » (Delisle, [2000] 2019 : 102/4) devant le regard de quelques Chinoises admiratives. Le lecteur attentif comprend néanmoins que jamais il n'en sera ainsi. À l'opposé de Tintin, le personnage de Delisle n'est pas habité par une ligne directrice, guidé par une quête précise, par un projet clair ou encore par le goût de connaître, de savoir et même de triompher. À l'époque de l'occupation japonaise, Tintin démantèle un grand réseau de commerce d'opium, alors que le personnage de *Shenzhen*, le plus souvent isolé et hagar, ne cesse de se répéter : « Dammed, qu'est-ce que je fais ici [?] » (*Ibid.* : 31/5). Le pastiche du *Lotus bleu* acquiert paradoxalement un sens du fait que cette référence crée un décalage dans l'album, compte tenu de la différence fondamentale de mentalité entre les deux personnages. En se référant à la bande dessinée d'Hergé, l'auteur de *Shenzhen* marque la distance historique pour rendre visible un changement d'époque. Il indique avec force que son personnage n'est plus Tintin, si ce n'est, de manière plus générale, que la représentation de la Chine s'est modifiée, car l'univers dans lequel a pris forme autrefois Tintin appartient à un cycle révolu.

Même si certains critiques, comme Michelle E. Bloom (2015), ont pu percevoir ici et là dans le *Shenzhen* de Delisle quelques relents d'orientalisme tel que défini autrefois par Edward Saïd, l'un des buts de cet article est, au contraire, de montrer avec force que cette référence n'est plus pertinente dans le cas de cet album et, surtout, qu'elle fausse en tout point l'interprétation générale de la bande dessinée. Le choc culturel mis en scène dans *Shenzhen* ne vise guère à prouver la supériorité morale, ethnique ou culturelle du personnage delislien ou, encore, à suggérer la nécessité d'un combat quelconque pour occidentaliser la Chine. Le contraste noté dès le début de l'album entre le personnage delislien qui arrive à Shenzhen et l'ancien directeur à bout de nerfs heureux enfin « de se barrer » (Delisle, [2000] 2019 : 12/2-3) témoigne de l'apparition d'une autre manière d'appréhender l'empire du Milieu. Si l'orientalisme tel que l'entend Saïd peut être analysé comme la manifestation, dans l'ordre des discours et des représentations, de la suprématie coloniale européenne, ce qui est entendu ici comme l'ordre westphalien du monde où la domination occidentale fut sans appel, l'esthétique que développe Delisle est celle d'une opacité trouble qui n'ambitionne aucune domination et qui, au mieux, aboutit au constat éloquent, combien simple mais aussi combien lourd de conséquences, que la Chine est la Chine et qu'elle ne deviendra pas l'Occident. L'art de Delisle consiste à faire ressentir au lecteur une étrangeté puissante. Shenzhen prend forme et devient paradoxalement visible lorsqu'elle rejaillit comme elle est : une ville chinoise intégrée à l'économie planétaire, ouverte au capitalisme mondial, mais aussi, profondément, une ville

communiste, une ville dans laquelle la prospérité n'implique ni la sacralisation de la propriété privée ni celle des valeurs démocratiques et des droits individuels. Le plein sens d'un monde multipolaire formé d'aires culturelles distinctes irréductibles les unes aux autres se manifeste aussi dans cette forme particulière d'esthétique qui souligne les différences. L'autre ne se réduit plus ici à être un idéal ou un mensonge. Il n'est ni inférieur ni supérieur. Il est tout simplement autre et, dès lors, prend la place qui lui revient dans une organisation du monde, pour ne pas dire dans un nouveau *nomos*, beaucoup plus trouble et plus compliqué cognitivement. Le refus de phagocyter les différences oblige aussi à faire le deuil de la notion d'universalisme dans son acception de naguère, notion propre au colonialisme religieux, politique, économique ou moral d'autrefois, pour la repenser, si cela est possible, sur des bases plus complexes, plus profondes et, surtout, beaucoup moins conceptuelles et occidentalocentristes. L'*alter ego* de Delisle n'est certainement plus le centre de rien et, encore moins, l'expression radicale d'un désir de transformer les mœurs et les cultures. Sa compréhension de l'autre s'étiole rapidement pour se dissoudre dans des teintes de gris hachurées. Il comprend dans une terreur trouble et, le plus souvent, silencieuse, qu'il n'est plus le sujet d'une forme universalisable.

Ajoutons un dernier point pour conclure. Dans le livre *Les relations Québec-Chine à l'heure de la Révolution tranquille*, Yuxi Liu montre avec une érudition admirable que la Chine a souvent constitué, à partir des années 1960, un fantasme sur lequel maints nationalistes québécois, devenus *amis de la Chine*, ont projeté leur espoir d'indépendance et de libération économique. « La Chine, écrit-elle, attire l'attention de militants indépendantistes québécois, pour qui la révolution d'indépendance nationale chinoise constitue l'élément le plus inspirant » (Liu, 2022 : 13). L'image de la Chine que l'on retrouvait autrefois chez les missionnaires catholiques disparaît dans les années 1960 pour faire place à l'image d'un peuple qui se lève et qui clame haut et fort son désir d'autonomie. Le projet maoïste a de fortes résonances chez certains Québécois au point qu'il donne naissance à de véritables liens infra-étatiques entre la Chine et le Québec sur près de deux décennies. Une connaissance de plus en plus précise des conséquences de la révolution culturelle de même que la mort du Grand Timonier, suivie des réformes économiques de Deng Xiaoping vont considérablement refroidir l'enthousiasme à l'égard de l'empire du Milieu de sorte que la référence à la Chine, dans l'imaginaire québécois, va peu à peu s'effacer et retourner en dormance (*Ibid.* : 17).

En relatant dans une bande dessinée son séjour de travail à Shenzhen, Delisle participe au façonnement d'une nouvelle image de la Chine, désormais très différente de celle qui avait cours au moment de la Révolution tranquille. La Chine semble être revenue en force dans l'imaginaire québécois au XXI^e siècle, pour ne pas dire dans l'imaginaire planétaire. On peut penser à titre d'exemple à *Sweet, Sweet China* (2007) de Felicia Mihali, aux écrits plus intimistes, comme *Étincelle* (2016) de Michèle Plomer, au livre de Jean-Louis Roy, *Shanghai 2040* (2021) et, évidemment, à l'œuvre de Ying Chen. L'image de la Chine demeure plurielle, et il semble encore trop tôt pour savoir si certains aspects de ce nouveau bloc géopolitique finiront par s'imposer avec le temps. En mettant en place une esthétique qui souligne l'opacité culturelle, Delisle nous invite, à sa manière, à réfléchir à la nature d'une altérité radicale, ce qui implique en dernière instance la construction d'un imaginaire plus fragmenté, moins cohérent, peut-être aussi un peu plus mystérieux, un imaginaire qui trouble en quelque sorte, car il appelle à reconnaître une part d'incompréhensible et à faire le deuil de l'homogénéité.

Bibliographie

- BACH, Jonathan (2017a). « Shenzhen: From Exception to Rule », dans Mary Ann O'Donnell, Winnie Wong et Jonathan Bach (dir.), *Learning from Shenzhen: China's Post-Mao Experiment from Special Zone to Model City*, Chicago, University of Chicago Press, p. 23-39.
- BACH, Jonathan (2017b). « "They Come in Peasants and Leave Citizens": Urban Villages and the Making of Shenzhen », dans Mary Ann O'Donnell, Winnie Wong et Jonathan Bach (dir.), *Learning from Shenzhen: China's Post-Mao Experiment from Special Zone to Model City*, Chicago, University of Chicago Press, p. 138-171.
- BLOOM, Michelle E. (2015). « Constructing Guy Delisle's *Shenzhen* and Deng Xiaoping's Shenzhen: Graphic Novel and Urban Space », *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, vol. 8, n° 1, [En ligne], [<https://imagetextjournal.com/constructing-guy-delisles-shenzhen-and-deng-xiaopings-shenzhen-graphic-novel-and-urban-space/>] (consulté le 13 août 2023).
- BROOK, Timothy (2019). *Le léopard de Kubilai Khan : une histoire mondiale de la Chine*, traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, Payot.
- CARACO, Benjamin (2016). « Genèse et structure du discours critique de Jean-Christophe Menu », *Belphegor*, vol. 14, p. 1-30, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/belphegor.811>] (consulté le 13 août 2023).
- DELISLE, Guy ([2000] 2019). *Shenzhen*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- DU, Juan (2020). *The Shenzhen Experiment: The Story of China's Instant City*, Cambridge, Harvard University Press.
- GUIHEUX, Gilles (2018). *La République populaire de Chine : histoire générale de la Chine 1949 à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres.
- HERGÉ (1946). *Les Aventures de Tintin : le Lotus bleu*, Paris, Casterman.
- HU, Richard (2021). *The Shenzhen Phenomenon: From Fishing Village to Global Knowledge City*, Londres, Routledge.
- KOČAK, Kenan (2014). « Interview with Guy Delisle », *European Comic Art*, vol. 7, n° 2, [En ligne], [<https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/7/2/eca070205.xml>] (consulté le 13 août 2023).
- LIU, Yuxi (2022). *Les relations Québec-Chine à l'heure de la Révolution tranquille*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- MARCOUX, Gabrielle (2015). *Guy Delisle*, sur le site *The Canadian Encyclopedia*, 22 mai, [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/guy-delisle>] (consulté le 13 août 2023).
- MIHALI, Felicia (2007). *Sweet, Sweet China*, Montréal, Éditions XYZ.
- MIKKONEN, Kai (2008). « Presenting Minds in Graphic Narrative », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n° 2 (juin), p. 301-321.

- PLOMER, Michèle (2016). *Étincelle*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles.
- ROY, Jean-Louis (2021). *Shanghai 2040*, Montréal, Libre Expression.
- SAID, Edward W. ([1978] 2005). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.
- YAN, Mo ([1995] 2005). *Le maître a de plus en plus d'humour*, traduit du chinois par Noël Dutrait, Paris, Point.
- YIWEI, Xue (2017). *Les gens de Shenzhen*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles.
- ZHANG-KE, Jia (2000). *Zhantai [Platform]*, Artcam International, 154 min.

Notice biobibliographique

François-Emmanuel BOUCHER est professeur titulaire au département de langue française, littérature et culture du Collège militaire royal du Canada. Il a, entre autres, publié *Le trumpisme : contribution à l'analyse rhétorique du discours national-populiste* (Presses de l'Université Laval), *La conjuration du Tertiaire : une lecture de Philippe Muray* (Presses de l'Université Laval) et *Les révélations humaines* (Peter Lang). Avec Johanne Bénard *et al.*, il vient de publier *Relire Voyage au bout de la nuit* (Les Presses de l'Université de Montréal). Avec Sylvain David et Maxime Prévost, il a aussi publié *L'invention de la rock star : les Rolling Stones dans l'imaginaire social* (Presses de l'Université Laval), *Mythologies du superhéros* (Presses de l'Université de Liège) et *Les téléseries : l'historicité des communautés imaginaires* (Éditions Nota bene). Depuis 2015, il dirige, avec Maxime Prévost, aux Presses de l'Université Laval, la collection « Littérature et imaginaire contemporain ».

Deux autrices franco-québécoises : itinéraires croisés de Julie Delporte et de Mirion Malle

Maël Rannou

Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines /
Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines

Résumé : Cet article aborde les œuvres de Julie Delporte et de Mirion Malle, deux bédéistes franco-québécoises. Les portraits dressés dans cette étude portent attention à leurs parcours et à leurs œuvres afin d'en examiner le rapport revendiqué ou perçu à l'identité québécoise. Pour ce faire, en sus de l'analyse des œuvres et de divers articles et entretiens évoquant les artistes, deux entretiens longs ont été réalisés avec les autrices pour mettre l'accent sur la réception de leurs œuvres et leur propre ressenti devant celle-ci.

Abstract: *This article discusses the works of Julie Delporte and Mirion Malle, two Franco-Quebec comic artists. The portraits drawn up as part of this study pay attention to their journeys and their works in order to question their claimed or perceived relationship to Quebecois identity. To do this, in addition to the analysis of the works and various articles and interviews discussing the artists, two long interviews were carried out for this research with the authors to put the emphasis on external receptions of their work and their affective perception of these receptions.*

La bande dessinée québécoise a la particularité d'évoluer entre deux sphères d'influence, aussi bien nourrie de la culture de presse et de la bande dessinée états-unienne que de celle dite franco-belge, une influence qui a pu être étouffante (Viau, 2021; Rannou, 2021). Dans ce schéma, comme dans toute la culture canadienne, il n'est guère surprenant de voir des auteurs québécois nés ailleurs et, notamment, en France. Chose intéressante toutefois, ce modèle est régulièrement celui de la circulation et non de l'installation définitive. Cette tension traverse l'histoire de la bande dessinée québécoise et continue de se faire sentir à une époque où la mondialisation favorise le transport et les échanges transnationaux. Cette tension amène en parallèle son lot de questions identitaires et réinterroge leur pertinence : si le fait de considérer une personne ayant toujours publié au Québec comme une autrice québécoise n'engendre guère de débat, et ce, même si elle est née dans un autre territoire, la question se pose autrement si elle a commencé sa carrière ailleurs.

Cette distinction se ressent de manière assez évidente chez deux autrices contemporaines qui ont toutes deux migré et publié au Québec, et dont le travail résonne sur de multiples points : Julie Delporte et Mirion Malle. Cet article propose de dresser leurs portraits et d'envisager leurs parcours et leurs œuvres afin d'en examiner le rapport revendiqué ou perçu

à l'identité québécoise. Il ne s'agit pas tant de donner un brevet de québécoisité aux autrices, ce que nous n'avons pas à faire, que de comparer des trajectoires proches, de clarifier leurs visions de cette question et de souligner sa place dans leurs œuvres. Pour ce faire, en sus de l'analyse des œuvres et de divers articles et entretiens évoquant les artistes, deux entretiens longs ont été réalisés avec les autrices, afin d'ajouter leur propre ressenti à la réception de leurs œuvres et de pouvoir leur proposer des analyses déjà réalisées¹.

Afin de brosser ces portraits, nous allons d'abord revenir sur différents exemples d'autrices et d'auteurs de bande dessinée français ayant circulé au Québec, puis nous reviendrons séparément sur les deux parcours des autrices, avant de comparer et d'analyser cette question identitaire, revendiquée comme contenue plus inconsciemment dans leurs travaux.

Des autrices qui vont et viennent

Dès les débuts de la bande dessinée québécoise, les liens avec la France sont présents. Un auteur comme Théophile Busnel (1882-1908), émigré breton qui ne passe que quelques années au Québec avant son retour et son décès prématuré dans ses terres natales, en est la première incarnation notable (Danaux, 2018). Repreneur d'une des premières séries québécoises de bandes dessinées, *Les aventures de Timothée*, créée par Albéric Bourgeois, il est ainsi un des auteurs de bande dessinée locale les plus lus de la première ère de la bande dessinée québécoise (BDQ), tout en venant d'ailleurs. Si les cas de francophones lus au Québec ne sont pas rares, dans son cas sa carrière se fait uniquement au Québec, et ce, même dans les deux derniers mois de sa vie où il réside en Bretagne, depuis laquelle il expédie ses planches pour la presse québécoise. Dans le cas de Busnel, l'espoir est de revenir vivre au Québec, où il a laissé sa femme et un enfant, mais la tuberculose l'emporte alors qu'il est en convalescence.

Après ce premier cas, la bande dessinée québécoise vit une grande crise face aux apports états-uniens et européens et peu de séries locales réussissent à émerger, même si la presse quotidienne ou des congrégations religieuses publient quelques auteurs vivant au Québec. C'est d'ailleurs dans la presse catholique qu'émergera la seule figure de Française émigrée au Québec qui fera carrière dans la bande dessinée avant les années 1990. Formée à l'Académie Julian, Odette Fumet-Vincent (1911-1995) commence sa carrière en France, où elle illustre notamment à partir de 1934 *La miche de pain*, le catéchisme le plus diffusé à l'époque (Lepage, 2000 : 612). Après son mariage à Paris avec le Québécois Rodolphe Vincent (1905-1989) en 1937, le couple fuit la France après l'invasion de Paris en 1940 et s'installe au Québec. Ils produisent ensemble des centaines d'illustrations et d'ouvrages, pour les éditions Vincent, qu'ils ont créées, ou pour Fides, éditeur catholique majeur au Québec. Contrairement à Busnel, Odette Fumet-Vincent ne se réinstalle jamais en France, même après le décès de son mari (Rannou, 2024a : 58-59), et après son émigration, ses publications sont d'ailleurs quasi uniquement québécoises. C'est aussi chez Fides qu'émerge un des plus importants créateurs de BDQ d'après-guerre : alors que la bande dessinée locale semble moribonde, la maison d'édition lance le mensuel (puis bimensuel) *Hérauts* à partir de 1944. Corporation d'obédience

¹ L'entretien avec Julie Delporte a eu lieu à Montréal le 30 août 2022 et la version définitive, à la suite de plusieurs échanges de courriels, a été établie en juillet 2023. L'entretien avec Mirion Malle a eu lieu en visioconférence le 8 août 2023 et a été finalisé par courriel en octobre de la même année. Les propos prêtés aux autrices qui ne sont pas directement tirés d'une autre référence le sont de ces entretiens.

conservatrice et catholique visant à publier et à diffuser la bonne parole dans des journaux et des ouvrages, Fides veut toucher la jeunesse et gagner la bataille culturelle face à la bande dessinée états-unienne (Michon, 1998). Le premier numéro est tiré à un million d'exemplaires et est quasi uniquement composé de traductions de *Timeless Topix*, magazine publié par la Catechetical Guild Educational Society, ancrée dans la bande dessinée édifiante et de propagande, à grand renfort d'hagiographies et d'histoires morales. En 1957, le magazine, qui dépasse les soixante-dix mille exemplaires, s'ouvre à la création en bande dessinée (Viau, 2021). Les récits y sont toujours moraux, mais moins directement religieux, et une version pour les plus petits est même créée de 1958 à 1961. Un auteur incarne particulièrement ce moment, en publiant des centaines de pages en moins de dix ans : Maurice Petitdidier (1918-2008). Auteur quasi exclusif des éditions Fides, il est désigné par le site spécialisé Lambiek comme « *one of the most prolific French-Canadian comic artists of the 1950s* » (« un des dessinateurs de bande dessinée canadienne-française les plus prolifiques des années 1950 » [Lambiek, 2023]). Né en Épinal (France), il étudie l'art et devient décorateur avant d'émigrer au Québec en 1951. Rapidement recruté par Fides, il alterne des séries réalistes et des séries humoristiques, dans la tradition franco-belge d'un Jijé ou d'un Uderzo, et crée les personnages de Fanchon et de Jean-Lou, qui incarnent *Le Petit Héraut*. En parallèle, il travaille pour d'autres journaux catholiques, comme *François*. Il repart en France au début des années 1960, ce qui met fin à sa collaboration avec le magazine, qui se tourne d'ailleurs vers la traduction de séries importées. Une fois en France, Petitdidier ne publie plus de bandes dessinées, une rupture étonnante qui fait de lui un auteur spécifiquement québécois, bien que français. Contrairement à Busnel, il mène une longue vie puisqu'il meurt en 2008, après avoir développé une petite carrière de peintre et être revenu au Québec en touriste, notamment au festival de la bande dessinée de Québec, qui salue sa contribution en nommant le prix du meilleur album francophone étranger en son honneur en 2003.

D'autres cas d'auteurs qui circulent entre la France et le Québec peuvent être évoqués. Ainsi du Français Robert Lavaill (1928-1983), qui va dessiner en 1971 les deux premiers tomes de *L'histoire du Québec*, scénarisés par Léandre Bergeron (Éditions québécoises). Adaptation d'un essai du même nom, cette vision critique du récit national est prévue en quatre ou cinq volumes et connaît un vrai succès de librairie, se classant en première place du palmarès des ventes de la province pendant trois semaines (Lemay, 2016). L'auteur travaille aussi pour des syndicats québécois, illustre des affiches politiques, mais il quitte le Québec pour la France en 1972 et n'y apparaît qu'épisodiquement, notamment dans le magazine communiste pour enfants *Pif Gadget* (Rannou et Lemay, 2022). Encore une fois un auteur important de la BD québécoise venu de France abandonne sa terre d'accueil et ne fait pas une carrière particulièrement remarquée une fois de retour dans son pays natal.

La mondialisation n'a évidemment pas rendu ces circulations moins fréquentes, mais dans les cas suivants, contrairement aux exemples précédemment cités, il y a une pérennité plus grande. Plusieurs ouvrages récents montrent la force des collaborations transnationales. Ainsi de la série *Wild West* du Français Thierry Gloris et du Québécois Jacques Lamontagne publiée par le Belge Dupuis depuis 2020, du travail du Franco-Canadien Mikaël publié chez le Français Dargaud, ou de l'album multiprimé *La bombe*, publié en 2020 par Glénat, dessiné par le Québécois Yves Rodier et scénarisé par le Belge Alcante et le Français Laurent-Frédéric Bollée. Il est notable que bien qu'il existe une antenne Glénat au Québec, c'est par la maison mère française que le titre a été publié, ce qui ne l'a pas empêché de recevoir le Prix de la critique

de l'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD) au Québec. Une incarnation, et peut-être des précurseurs, de cette circulation est le duo formé de Jean-Louis Tripp (1958 -...) et de Régis Loisel (1951 -...), qui a créé la série *Magasin général*, publiée chez Casterman à partir de 2006. Tripp s'installe au Québec en 2003, comme professeur invité à l'Université du Québec en Outaouais, et partage l'atelier montréalais de Loisel, Grand Prix de la ville d'Angoulême 2003², qui réside au Québec depuis plusieurs années et ne retournera en France qu'en 2019. Ensemble, les deux Français publient une série à succès présentant le Québec rural du début du xx^e siècle en utilisant un langage se voulant typique du joual québécois, avec l'aide linguistique de Jimmy Beaulieu. Le fait que la première grande série de bande dessinée québécoise à succès soit l'œuvre de Français jouant avec le folklore a pu être critiqué, Anna Giaufret parlant même de « polémique Magasin général » (2011), mais outre sa bonne facture, elle illustre la complexité de ces circulations. Dans une terre d'immigration, qu'est-ce qu'un Québécois? Sujet d'autant plus complexe qu'il ne se limite pas à une question administrative : il n'y a pas de nationalité québécoise officielle, et les deux auteurs ont obtenu la nationalité canadienne...

Ces derniers exemples sont intéressants et ont pour lien le fait que les auteurs sont à la fois des créateurs de bande dessinée grand public et des hommes, à l'exception de M^{me} Vincent-Fumet. En me penchant sur ces circulations, j'ai souhaité observer des profils différents, à la fois plus jeunes, féminins et actifs dans une autre sphère de la bande dessinée. Les figures de Julie Delporte et de Mirion Malle, qui ont à la fois des croisements thématiques et de parcours, se sont alors imposées. Les deux autrices illustrent pleinement cette bande dessinée québécoise des années 2010 et, notamment, la force d'une alliance entre une inscription du Québec dans l'œuvre et un dialogue constant des deux côtés de l'océan.

Julie Delporte : naître comme autrice au Québec

Née en 1983 en France, Julie Delporte arrive au Québec en 2005 pour ses études en journalisme, puis en cinéma. C'est pourtant à la bande dessinée qu'elle s'intéresse le plus : elle anime l'émission *Dans ta bulle!* à la radio étudiante CHOQ-FM, écrit sur la bande dessinée (Du9, *Comix Club*, etc.), soutient un mémoire en cinéma dont le sujet est la bande dessinée et s'investit fortement dans le milieu montréalais, en même temps qu'elle se met de plus en plus à dessiner. Proche du groupe des éditions Colosse, qui gravite autour des ateliers de bande dessinée du Cégep du Vieux-Montréal, où elle suit les cours de Jimmy Beaulieu et de David Turgeon, elle y publie son premier fanzine, *Encore ça*, en 2008. Dans cette œuvre autobiographique au dessin « naïf » (Delporte, [2014] 2020 : 65), elle évoque un trauma d'enfance et pose déjà un sujet libérateur pour la suite de son travail, qu'il s'agisse du thème ou de la technique graphique au crayon. La même année, elle cofonde la Maison de la bande dessinée de Montréal, un atelier qui existera plusieurs années et qui accueillera des auteurs internationaux aux côtés de Québécois, puis coorganise les 48 h de la bande dessinée de Montréal.

De critique et d'organisatrice de la scène, elle s'affirme de plus en plus au fil du temps comme une autrice à part entière. Son *Journal*, autobiographie de rupture d'abord publiée en ligne, puis chez l'éditeur canadien anglophone Koyama Press en 2013, paraît en France l'année

² Il s'agit d'une des plus grandes récompenses internationales pour un auteur de bande dessinée.

suivante chez L'Agrume. Il sera épuisé, puis réédité chez l'éditeur québécois Pow Pow en 2020. C'est aussi en 2013 qu'elle sort *Je suis un raton laveur*, récit jeunesse publié chez La courte échelle. Si elle a alors publié plusieurs fanzines et effectué une résidence d'artiste au Vermont, autre sujet central du *Journal*, ces deux publications à compte d'éditeurs confèrent une légitimité de dessinatrice à quelqu'un qui ne vient pas du dessin et qui exprime régulièrement dans son œuvre sa difficulté à se sentir en droit de travailler dans ce domaine. L'affirmation de son statut d'autrice ne concerne pas uniquement le milieu de la bande dessinée, tout le *Journal* raconte sa difficulté à se percevoir comme une dessinatrice face à un compagnon dont elle admire le talent et qui l'étouffe. La publication régulière du *Journal* permet un autre tournant salvateur : celui de l'usage du crayon de couleur, une constante de l'œuvre à venir, *a minima* celle en bande dessinée³. Cette découverte accompagne la résidence d'artiste et la rupture, autant d'événements qui semblent faire naître Delporte comme autrice.

Si l'autrice a toujours dessiné, elle se décrit surtout comme une enfant qui écrivait et explorait des pratiques artistiques : « En fait, tous les arts m'intéressaient. On avait une petite caméra vidéo à la maison par exemple, et très vite je l'ai prise pour faire des choses. J'ai toujours été très interdisciplinaire, mais plutôt douée avec le langage. Je rêvais davantage d'être écrivaine que dessinatrice. » (Entretien avec Julie Delporte, 2022) Elle va pourtant petit à petit être perçue comme une dessinatrice importante de sa génération, autrice complète certes, mais avec un style graphique aisément reconnaissable (Rannou, 2023). Ce dessin s'associe à un goût du récit de soi, même si sa deuxième bande dessinée est une fiction⁴, et à une inscription de plus en plus claire dans le champ des sciences sociales. Dans un des rares articles universitaires écrits au sujet de Delporte, Amélie Ducharme pointe d'ailleurs assez bien ce tournant ainsi que l'interdisciplinarité constante de l'œuvre, même si elle ne s'attarde pas beaucoup sur le dessin :

La narratrice de Delporte appréhende les objets familiers avec curiosité, les élevant même au-dessus des mots et des dessins, qu'elle considère fragiles, éphémères. Ce faisant, elle choisit d'envisager la création littéraire comme une pratique artisanale, imparfaite, qui se doit d'être à la fois réconfortante et utile. Il semble que Delporte ne souhaite plus voir en la littérature une forme d'art hors d'atteinte, mais bien un travail tout aussi beau que bénéfique et ouvert sur le monde. [...]

Si l'engouement contemporain pour les études culturelles et interdisciplinaires informe la présence de procédés graphiques et de réflexions sur le genre chez Delporte, c'est aussi que les dessins de l'autrice s'allient à son raisonnement pour créer un art pédagogique, qui « *fait savoir* » (Ducharme, 2023).

Delporte construit en effet une œuvre de plus en plus féministe, puis ouvertement queer, avec *Moi aussi je voulais l'emporter* (2017) puis *Corps vivante* (2022), qui permet de tracer depuis le journal l'évolution de sa pensée intime et politique. Cela va de pair avec une évolution graphique, le dernier titre s'éloignant des codes habituels de la bande dessinée. Elle y présente des suites de dessins, sans texte, puis les textes rebondissent parfois de manière surprenante, sans forcément qu'il y ait de lien net avec les dessins, une pratique qu'elle assume.

³ Un recueil de poésie illustré de gravures, comme *Décroissance sexuelle* (Delporte, 2020), est en noir et blanc, mais la technique est tout autre.

⁴ *Je vois des antennes partout* (2015) est cependant écrit au *je* et sous la forme d'un journal, ce qui peut brouiller les pistes.

Elle explique :

Corps vivante, c'est vraiment des dessins que je commence sans savoir où ils vont. Il y a un truc méditatif. [...] Pour cet album, j'ai écrit le texte et fait les dessins séparément, mais sur une même période. Souvent, je travaillais le texte le matin, pendant deux-trois heures. Et si j'avais de l'énergie, je dessinais l'après-midi. Mais je ne savais pas forcément quel dessin irait avec quel texte (Loire, 2023).

Très libre dans son approche créatrice, Delporte a obtenu plusieurs succès d'estime, mais aussi auprès du public, *Moi aussi je voulais l'emporter* étant considéré comme une des bonnes ventes de l'éditeur pour ce type d'ouvrages (Rannou, 2023). Bien défendu par son autrice, qui n'hésite pas à participer à des tournées en librairie et à des festivals quand paraissent ses ouvrages, il a obtenu un bel accueil des deux côtés de l'Atlantique et fait de Delporte une des voix importantes de la bande dessinée contemporaine québécoise. Différents signaux peuvent consacrer cette place, tels que la présence assidue de l'autrice au Festival de la bande dessinée de Montréal (attestée au moins dix fois depuis 2012⁵), la sélection à plusieurs prix réservés aux auteurs et autrices du Québec (Bédély, Bédé Causa, Grand Prix du livre de Montréal, etc.) ou l'invitation, en janvier 2023, à participer à une table ronde sur « Une certaine bande dessinée québécoise » au Festival international d'Angoulême, en compagnie de figures tutélaires, comme Julie Doucet (alors présidente), Obom, Siris et Marc Tessier. Elle y incarne alors la voix de la jeune génération québécoise post-2000 face à des auteurs et à des autrices ayant amorcé leur carrière dans la seconde moitié des années 1980. Une belle évolution pour celle qui, en 2005, était une Française expatriée ne s'imaginant pas vraiment en droit de se penser dessinatrice.

Mirion Malle : une transformation québécoise

Le parcours de Mirion Malle présente un certain nombre de points communs avec celui de Julie Delporte, mais en diffère à plusieurs égards. Née en 1992, elle se fait elle aussi connaître par son blogue et publie également ses premiers titres vers 2013-2015, mais elle est évidemment nettement plus jeune à la parution. C'est avec son site *Commando culotte*, qui décrypte la culture populaire sous un angle féministe, qu'elle obtient son premier succès. Drôles et didactiques, les planches sont publiées en album alors qu'elle est encore étudiante, passant de Paris à Bruxelles. Ce transfert géographique s'accompagne d'ailleurs d'un transfert artistique puisqu'elle passe du théâtre, qu'elle étudiait alors, à des études à plein temps sur la bande dessinée. Mirion Malle n'a pas d'attache québécoise, mais affirme avoir été marquée, à l'adolescence, par la découverte de cette francophonie inconnue d'elle lors d'un spectacle de Wajdi Mouawad. Si elle n'est plus une grande admiratrice de ce dramaturge, celui-ci a forgé son premier contact avec le Québec. Mirion Malle visite une première fois le Québec grâce à une bourse artistique accordée par la Belgique francophone, puis y retourne pour réaliser des ateliers lors d'un colloque féministe à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 2015. Elle profite alors de l'occasion pour rester tout l'été et réfléchir à un plan pour s'y établir : ce sera en s'inscrivant à la maîtrise en études de genre dont la deuxième année peut se faire au Québec. À partir de là, elle cherche

⁵ Festival de la bande dessinée de Montréal [site Web] ([s. d.]). [<https://www.fbdm-mcaf.ca/univers-bd/repertoire-des-bedeistes/bedeiste/44/julie-delporte/>] (consulté le 22 octobre 2024).

à rester sur le territoire, notamment en étudiant le cinéma, un autre point commun avec Delporte, même si, comme elle, elle ne fera jamais carrière dans ce domaine (Entretien avec Mirion Malle, 2023).

Elle s'installe donc au Québec en 2016 et commence à produire sur la scène locale, notamment grâce à des liens tissés lors de ses séjours précédents. On la retrouve au programme du Festival de la bande dessinée de Montréal de 2017 à 2022 et elle donne des entrevues à la presse québécoise. Pendant cette période, son œuvre se « québécoise » nettement, même si ses éditeurs restent tous français jusqu'en 2020, la grande majorité de ses livres étant publiés par le Montreuillois La ville brûle. En 2018, elle autoédite une partie de *C'est comme ça que je disparaïs*, un récit sur la dépression qui est pleinement ancré dans un décor montréalais et en épouse le vocabulaire. Le titre est sélectionné au Bédélys indépendant, qui récompense la meilleure bande dessinée en langue française autoéditée ou autodistribuée au Québec. Il n'est pas question de nationalité, mais cette sélection est un important signe d'acceptation comme autrice québécoise.

Lorsque le récit complet paraît en album chez La ville brûle, une édition sort parallèlement chez Pow Pow, uniquement pour le Québec, une stratégie qui a déjà pu être observée dans le cas des coéditions des œuvres de Guy Delisle ou de celles de Jimmy Beaulieu (Rannou, 2022). Après *C'est comme ça que je disparaïs*, *Adieu triste amour*, deuxième longue fiction solo de Mirion Malle, bénéficie aussi d'une double édition, une manière pour l'autrice, outre de pouvoir conserver ses droits sur un territoire où elle vit et crée, de travailler avec un éditeur québécois et de s'installer dans cet écosystème sans se limiter au public français. Dans un entretien, elle explique clairement les différentes raisons qui la poussent à adopter cette stratégie pour une partie de ses publications :

Je vis ici et j'ai autour de moi plein d'amies et de connaissances qui sont du milieu de la bande dessinée et qui travaillent pour Pow Pow. Je parlais d'Iris, elle publie là-bas, je suis colocataire de Sophie Bédard, c'est une de leurs autrices phares, j'aime aussi beaucoup ce que font Catherine Ocelot ou Julie Delporte... Quand on aime la bande dessinée québécoise contemporaine, forcément on tombe sur Pow Pow et sur Luc [Bossé], qui est quelqu'un de vraiment très agréable et avec qui travailler est un bonheur. Donc, forcément, quand je voyais tout ça, j'avais envie de publier chez lui.

Il y a aussi des raisons économiques. Je trouvais étrange que mes livres soient importés dans le pays où j'habite et soient donc plus chers pour les gens de mon environnement. Et même pour moi, quand il y a des ventes dans des pays étrangers, il y a moins d'argent souvent, là j'ai gardé par contrat mes droits pour le Québec, ça me permet et d'avoir des livres moins chers et de les voir mieux défendus sur le territoire. Après je ne fais pas ça pour tous les livres, il y a eu le premier et *Adieu triste amour*, ils sont vraiment parus presque en même temps dans les deux pays, mais je ne garde pas forcément les droits pour mes albums jeunesse qui ne seraient pas publiés par Pow Pow, par exemple. Je trouve ça important pour ces raisons, aussi parce que j'ai envie d'être publiée là où sont publiées mes amies, d'être dans cet ensemble, ça me plaît (Entretien avec Mirion Malle, 2023).

Les raisons évoquées sont donc autant économiques qu'affectives et symboliques. À la différence de Julie Delporte, qui a publié principalement au Québec et y a, *a minima*, toujours créé ses bandes dessinées, Malle a dû composer, en raison du succès qu'elle avait connu, avec

un public et un écosystème éditorial déjà constitués. Elle a ainsi dû apprivoiser une identité à la fois nouvelle et plus visible, dont la trace se perçoit nettement dans son travail, et qui la mène à la décision de donner deux éditions francophones à ses ouvrages. Ce transfert est d'autant plus fort que les albums de Pow Pow sont malgré tout différents des albums français. La question est marginale, mais quelques textes sont modifiés, alors même que les récits de Malle se passent à Montréal et sont en français québécois, mais un français québécois qui doit être compris par des Français et qui est donc validé avant publication par son editrice. Au Québec, certains textes sont ainsi modifiés, laissant imaginer de nouvelles corrections, voire le rétablissement d'une volonté originale. Il s'agit en tout cas d'une intéressante négociation avec la québécity, qui mérite d'être étudiée.



Figure 1 – Comparatif entre la version française et québécoise de la page 36 d'*Adieu triste amour* (la différence du bord droit de la deuxième page est uniquement liée à des questions de scan).

En annexe de cet article, j'ai relevé les corrections que j'ai pu repérer dans les deux éditions d'*Adieu triste amour*. On y voit qu'elles sont assez peu nombreuses et principalement liées aux scènes de colère (« larguer/laisser », « gueule/yeule »). Deux scènes semblent cependant exemplaires de ces échanges parfois contrariés et sont intéressantes à explorer plus avant. Si *Adieu triste amour* est une fiction, le personnage semble bien inspiré de la vie de Malle – c'est

une autrice de BD française émigrée à Montréal –, et il y a une différence linguistique notable entre elle et ses relations françaises, croisées dans un festival ou rencontrées en visioconférence, et ses relations québécoises. Le décalage de l'expatriée qui a « pris » certaines expressions est décrit quand ses amis se moquent d'elle alors qu'elle dit : « “Full nice” haha, oh la la, excuse-nous, madame Québec, regardez-la parler le langage local! » (Malle, 2022 : 36) « *Full nice* » est donc bien pris comme un exemple d'expressions québécoises. De fait, cela ne se dit pas en France. Pourtant, dans l'édition québécoise, ce qui apparaît comme un anglicisme québécois pour des Français devient « *full fine* », expression en effet moins compréhensible pour un Français, que l'on imagine plus idiomatique pour un Québécois. Quoi qu'il en soit, il y a comme une ironie dans le fait que ce qui représente un québécisme dans la version française de l'album soit corrigé dans l'édition québécoise.

Dans l'autre sens, mais de manière moins fortement symbolique, on observe une correction culturelle quand le personnage de Farah (une Française) parle du « SAMU », traduit dans la version québécoise par « les urgences » (*Ibid.* : 101). On comprend facilement qu'il s'agit ici aussi d'une logique idiomatique – on n'utilise pas le terme « SAMU » au Québec –, mais puisqu'il s'agit de personnages évoluant dans des sphères linguistiques différentes, la conservation de « SAMU » aurait pu être justifiée. Par ailleurs, « urgences » s'utilisant aussi largement en France de manière usuelle, il y a fort à parier que l'autrice, française, a spontanément écrit « SAMU » dans son scénarimage (*storyboard*), chose que l'éditeur français n'aurait évidemment pas corrigé. Dans tous les cas, ce choix a nécessité une retraduction au Québec, alors que le terme « urgences » est une expression plus usitée dans la francophonie occidentale. Ces quelques exemples montrent bien que, si le premier mouvement de corrections est venu des éditeurs français voulant éviter des québécismes jugés trop obscurs pour leur public, les corrections ne se sont pas faites à sens unique puisqu'il a existé une deuxième phase, ce qui a placé le texte de Malle au cœur de cet enjeu biculturel.

Les deux parcours sont donc bien différents de même que les stratégies employées. Il y a cependant différents aspects de la québécité qu'il serait intéressant d'examiner de manière plus approfondie en les comparant.

Des Franco-Québécoises, vraiment?

Il est important de signaler que les autrices, bien qu'elles aient leur style propre, présentent bien des similitudes : elles ont le même éditeur, elles traitent de sujets intimes et leurs récits évoquent, de manières certes très différentes, un éveil au phénomène queer (Rannou, 2024b). Par ailleurs, dans les deux cas, la question de la place des femmes sur la scène de la bande dessinée québécoise semble avoir joué un rôle. Malle l'affirme directement dans un entretien qu'elle a donné à la radio canadienne :

C'est vraiment pas *nice* d'être une fille dans les festivals de BD par exemple. Il y a beaucoup de micro-agressions ou d'agressions tout court, ou de harcèlement [...] ici c'est quand même plus calme, ça ne veut pas dire que le sexisme n'existe pas, mais c'est quand même plus confortable de vivre à Montréal que de vivre en France ou en Belgique (*On dira ce qu'on voudra*, 2019).

De son côté, si Delporte ne l'a pas évoqué aussi directement, il est à noter que les 48 h de la bande dessinée de Montréal étaient quasiment paritaires et que cet aspect a été relevé par Ducharme, qui considère même que l'affirmation québécoise de Delporte peut être rattachée à son genre et à une plus grande place laissée aux femmes au Québec :

Les œuvres féministes autobiographiques de Delporte sont également distribuées en France, pays qui a vu naître et grandir cette artiste, mais elles appartiennent davantage au champ de la bande dessinée québécoise, où « [l]e pourcentage de femmes [...] est apparemment plus élevé que dans le milieu francophone européen, notamment chez les jeunes générations (Giaufré, 2021 : 54) » (Ducharme, 2023).

Si le tableau québécois n'est sans doute pas idyllique à propos de la discrimination de genre, les deux autrices témoignent dans leurs entretiens du fait que la situation, au moins à Montréal, leur apparaît meilleure qu'en France. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'affirmation féministe de Delporte se fait au Québec. Par ailleurs, il est à noter que Delporte ne sépare jamais son travail d'autrice de celui de lectrice, – elle anime d'ailleurs un compte Instagram de lectures diverses –, sujet qu'elle a développé au détour d'une rencontre lors du festival d'Angoulême en 2023, en signalant que Malle était une de ses lectrices (Czornyj-Béhal, 2023).

Au-delà de la simple origine nationale et du statut d'expatriées, les deux autrices partagent donc beaucoup de points communs. La québécité qui caractérise leurs œuvres n'est pas pour autant vraiment équivalente et cela peut s'observer dans le contenu même, du point de vue de la réception et d'un point de vue strictement administratif.

Le contenu des œuvres est ainsi nettement québécois. Au sujet du vocabulaire respectivement employé, les deux autrices indiquent ne pas chercher particulièrement à utiliser le français québécois, mais simplement à écrire des dialogues dans la langue qu'elles parlent et entendent. L'étude des œuvres montre, de manière peut-être paradoxale, un vocabulaire québécois beaucoup plus marqué chez Malle que chez Delporte, bien qu'elle ait émigré beaucoup plus tard. Plusieurs raisons l'expliquent, outre une approche tout simplement personnelle de la langue, qui reste une question intime. La raison centrale est sans doute la différence que l'on remarque dans les procédés narratifs : Delporte est quasiment toujours sur le mode du récit continu à la première personne, elle a assez peu recours aux codes classiques de la bulle et opte pour des découpages très libres, alors que Malle utilise une forme plus classique et, pour ses deux titres, propose des fictions dans lesquelles le dialogue est une composante régulière. Or, c'est dans les dialogues, qui simulent l'oralité, que les spécificités langagières sont les plus fortes. Par ailleurs, nous avons vu que dans son deuxième album, Malle joue sur les différences de langue entre Québécois et Européens par l'intermédiaire de ses personnages, tout en ayant une approche plus active et diversifiée selon les figures représentées. Interrogée à ce sujet, elle développe :

Après c'est juste que je parle d'où je suis, de l'endroit où j'habite, je dessine le Québec parce que je suis au Québec, ce serait *weird* de faire parler les gens comme des Parisiens. Je ne suis pas dans l'excès non plus, mon personnage de Française émigrée à Montréal, elle n'a pas autant d'expressions qu'une Québécoise qui a grandi là, sinon là aussi ce serait bizarre. J'y fais attention comme ça, mais c'est assez naturel, je ne cherche surtout pas à « faire québécois » ou le folklore, c'est juste naturel (Entretien avec Mirion Malle, 2023).

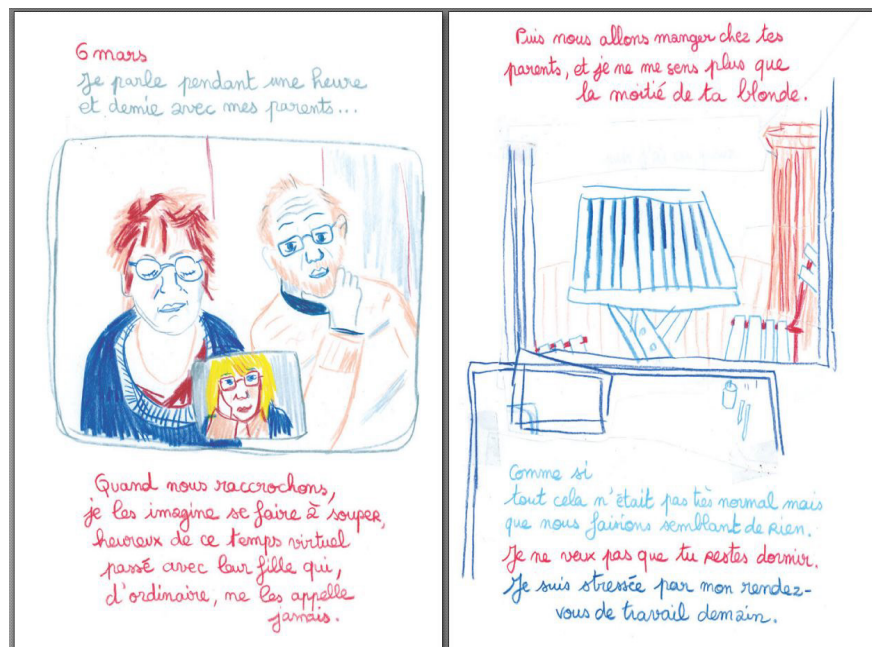


Figure 2 – Pages 47 et 48 du *Journal* de Julie Delporte.

La représentation de ce personnage émigré est riche, puisqu'elle constitue une sorte de médiane entre deux postures : inscrire un français québécois très visible ou tenter un pseudo-français universel. Delporte n'a pas ce souci, dans la mesure où elle parle pour elle et donc dans son vocabulaire. À la lecture, il n'a pas semblé que le français québécois prenait de plus en plus de place dans ses livres, mais il est cependant notable qu'il n'a jamais été caché, même dans le premier titre, sorti en France. Ainsi, certaines pages du *Journal* laissent déjà glisser quelques termes typiques : « souper », qui peut-être techniquement utilisé en France mais reste rare, « blonde » pour « compagne » (Delporte, [2014] 2020 : 47-48), etc. Il n'y a pas d'effet particulièrement performatif, mais le Québec est naturellement présent chez une autrice qui parle de son quotidien sur ce territoire. C'est une des traces les plus notables malgré tout, car les récits de Delporte tiennent finalement très peu compte du décor, bien qu'ils soient profondément ancrés dans le réel. En témoignent les choix graphiques de Delporte, qui sont souvent centralisés sur le zoom plutôt que sur le plan large, et beaucoup de ses récits s'inscrivent dans une géographie très vaste : *Journal* se passe au Québec et dans le Vermont, voire à Berlin, *Moi aussi je voulais l'emporter* mêle des souvenirs d'enfance en France, une résidence en Finlande, sa vie à Montréal, un court séjour à New York et en Grèce, alors que *Corps vivante* abandonne quasiment toute inscription territoriale, même si les plantes représentées lors de promenades sont sans doute caractéristiques d'un territoire, mais cela n'est pas perceptible en général, à moins d'être un botaniste. Des lieux sont évoqués dans son *Journal*, très ponctuellement une rue, mais le décor est en général très peu présent. C'est aussi le cas de ses autres livres, et il est d'ailleurs frappant de constater combien les bâtiments d'Helsinki sont dessinés quand ceux du Québec sont quasiment absents de *Moi aussi je voulais l'emporter* : on relève juste un dessin

aux pages 63 et 64, un autre à la page 71. Il n'y a sans doute pas d'acte délibéré dans ce choix, mais il est intrigant de voir combien d'autres décors apparaissent, parfois liés à des lectures et non à des visites : Tchernobyl en lisant Alexievitch, les plages de Saint-Malo en lisant *Mannix* (Delporte, 2017 : 67, 84). Plus qu'une volonté précise, c'est une démarche artistique générale qui s'attache beaucoup à l'évocation, marquée par les voyages, et qui se recentre au fil des albums sur du plus petit. Malle de son côté, plus classique, dessine des rues, des maisons et des décors reconnaissables depuis Montréal et consacre le chapitre 2 d'*Adieu triste amour* à une ville perdue en Gaspésie, ce qui a une réelle importance dans le récit. Le personnage détaille en effet ses pérégrinations en bus pour traverser le Québec, marquant les étapes et les hésitations de sa fuite (Malle, 2022 : 156). Si les raisons en sont sans doute bien liées aux pratiques artistiques, il ressort de cette analyse que la québécoité est bien plus marquée chez Malle que chez Delporte.

La réception est aussi un angle à envisager. Interrogée, Delporte ne perçoit pas vraiment de différence entre les territoires, mais note qu'une autrice populaire du catalogue de Pow Pow, comme Sophie Bédard, ne semble pas avoir le même accueil du public européen⁶. À l'occasion de sa rencontre au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême de 2023, l'autrice est revenue en particulier sur la réception de *Corps vivante* expliquant que « l'écriture inclusive et épiciène avance bien au Québec, à l'inverse de la France, où on sent une résistance, même si [elle] ne perçoit aucune différence marquée entre les réceptions de son œuvre en Amérique du Nord et en Europe. » (Czornyj-Béhal, 2023) Cette impression d'être des deux côtés de l'océan sans ressentir une grande différence, si ce n'est sur la question de l'écriture inclusive, n'est pas nécessairement corroborée par l'éditeur. Celui-ci nous a confirmé que les livres de Delporte avaient reçu un accueil particulièrement bon en France, mais nous n'avons pas le résultat des ventes pour le confirmer. De par ses liens avec la France, Delporte y effectue sans doute des déplacements plus réguliers que d'autres auteurs et autrices du catalogue de Pow Pow, mais si son dernier ouvrage y a bien obtenu une petite couverture de presse, rien ne montre qu'il a suscité une « passion » particulière.

Pour sa part, Malle est perçue autrement, ses publications ayant connu du succès en France bien avant son émigration. Quoique ses récits soient indubitablement québécois et qu'elle vive à Montréal, elle est généralement vue comme une Française. Interrogée sur son public, elle indique que la majorité de ses ventes se fait en France, et il apparaît que même dans son activité de tatoueuse, la plupart de ses clients sont des Français profitant d'un déplacement à Montréal. Dans l'entretien radiophonique déjà évoqué, la journaliste souligne qu'elle « fait un tabac au Québec comme en France » (*On dira ce qu'on voudra*, 2019), mais le marché reste indubitablement plus resserré au Québec. Le fait de travailler avec un éditeur québécois pour ce marché accentue la québécoité, mais paradoxalement le fait de ne pas être publiée par Pow Pow hors Québec l'empêche d'être reconnue en tant que Québécoise. Les deux autrices semblent donc tiraillées entre la France et le Québec : l'une se sent vraiment reconnue comme une actrice de la bande dessinée québécoise, tout en étant lue et reçue en France, l'autre a un public qui sait qu'elle vit au Québec, tout en étant majoritairement lue et suivie sur les réseaux sociaux en France.

⁶ En tout cas pour ce qui est de ses titres chez Pow Pow, notamment la série *Glorieux printemps*. Elle a en effet publié depuis l'entretien une bande dessinée jeunesse en France, sélectionnée au festival d'Angoulême et qui a été bien reçue dans la presse (Sophie Bédard, *Félix et la maison qui marchait la nuit*, Montreuil, La ville brûle, 2022).

Enfin, en l'absence de nationalité officielle, comment se mesure le fait d'être québécois ou non sur le plan administratif? Ce vaste débat a des conséquences concrètes pour ce qui est de certaines sélections et bourses, car on a vu que les deux autrices ont pu être finalistes à des prix québécois. Delporte considère que la vraie distinction entre sa vie d'autrice québécoise et celle d'une autrice du marché français est liée à un argument finalement très économique et rationnel :

Je suis vraiment une autrice qui a toujours vécu dans la création au Québec, dans un petit marché où même quand on vend assez bien, c'est quasiment impossible de vivre de la BD alternative, du coup on y vit principalement de bourses de création. J'ai l'impression que quelqu'un, avec une production publiée en France et une carrière qui y a débuté, vit bien plus de publications et de droits d'auteurs que de subventions... c'est peut-être là qu'est la différence la plus marquée à vrai dire (Entretien avec Julie Delporte, 2022).

Cet axe, pour pragmatique qu'il soit, creuse une ligne intéressante. D'un côté, des auteurs et des autrices vont d'abord vivre de bourses, de l'autre, de ventes. Si, en réalité, certains d'entre eux, en France, n'arrivent pas non plus à vivre de leurs ventes et qu'il existe des bourses du Centre national du livre pour les aider, il est aussi vrai que la taille du marché québécois exige un soutien encore plus fort de la part des pouvoirs publics pour permettre l'émergence d'auteurs et d'autrices, ce qui se double d'une visée identitaire et politique⁷. Cependant, pour avoir accès à ces bourses, on doit posséder la nationalité canadienne, que Delporte a acquise il y a quelques années, ou la résidence permanente, sans distinction quand ce statut est obtenu. Malle n'a reçu ce sésame qu'en 2021, ce qui lui « a permis de faire pour la première fois de la BD à temps plein et de ne pas prendre de contrat alimentaire » (Entretien avec Mirion Malle, 2023). Malgré tout, elle témoigne de la difficulté à obtenir la nationalité canadienne, ce qui l'a beaucoup affectée. Cet aspect administratif pèse, dans le cas d'une autrice vivant au Québec, produisant des bandes dessinées portant sur le Québec, publiée par un éditeur québécois... L'impossibilité d'obtenir cette nationalité a entraîné de réelles conséquences puisque l'autrice, qui parle de « période de désamour » (*Ibid.*), a annoncé sur les réseaux sociaux sa volonté de se réinstaller en France à l'automne 2023, projet désormais réalisé. Une des incarnations de la bande dessinée québécoise de ces dernières années s'est donc retrouvée à devoir quitter le Québec pour une question de statut. Il reste qu'elle aura pu vivre d'une bourse de la province, un signe d'acceptation. Les injonctions semblent contradictoires.

Conclusion

La rédaction de cet article concorde donc avec le moment où l'une des autrices s'est résolue à faire le deuil de l'identité québécoise qui a tant compté pour elle, et souligne un fait paradoxal. Si la terre d'émigration qu'est le Québec a connu nombre de Français qui n'y ont fait qu'un passage tout en marquant les arts québécois, on peut espérer que cette contribution continue d'être liée au Québec et puisse, à terme, marquer un pont plutôt qu'une rupture douloureuse.

⁷ Notons cependant que si la majorité des auteurs et des autrices que j'ai pu interroger au cours de mon travail de doctorat soulignent l'importance d'un soutien gouvernemental dans leur carrière et que la défense du français est régulièrement érigée en priorité politique par le gouvernement québécois prônant le nationalisme culturel, le Conseil des arts et des lettres du Québec a vu son enveloppe diminuer en 2024. Le financement de la culture est donc bien frappé par les mêmes coupes que le reste des politiques publiques (Lalonde, 2024).

Malle aurait donc une identité québécoise contrariée, mais pourtant bien présente dans son œuvre. Elle rappelle que, comme pour Delporte, son travail s'est bien inscrit dans le récit de la bande dessinée québécoise dès les premières pages publiées sur ce territoire.

Ces deux parcours incarnent ainsi parfaitement toutes les complexités et les tensions inhérentes à l'identité québécoise, qui a la particularité d'être construite d'abord sur une identification et des circulations plus ou moins volontaires, que l'on peut rejoindre sans serment. Si différents points de leurs œuvres, que nous avons mis en lumière (décors, langue) et une inscription institutionnelle (festival, présence médiatique, éditeurs, bourses), semblent en faire d'incontestables Québécoises, les deux autrices se gardent cependant de s'attribuer ce statut. Cette réserve représente d'ailleurs un dernier point commun, une tension face à laquelle la réponse diffère légèrement. Ainsi, en entretien, elles tracent deux voies particulièrement riches pour poursuivre cette réflexion : Delporte, en effet, se sent avant tout « montréalaise », alors que Malle considère *a minima* que, à défaut de l'être elle-même pour l'administration, sa bande dessinée est québécoise.

Bibliographie

Sources orales

Entretien de l'auteur avec Julie Delporte, Montréal, 30 août 2022 (version définitive de juillet 2023).

Entretien de l'auteur avec Mirion Malle, Zoom, 8 août 2023 (version définitive d'octobre 2023).

Corpus

DELPORTE, Julie (2008). *Encore ça*, Montréal, Colosse.

DELPORTE, Julie ([2014] 2020). *Journal*, Montréal, Éditions Pow Pow.

DELPORTE, Julie (2015). *Je vois des antennes partout*, Montréal, Éditions Pow Pow.

DELPORTE, Julie (2017). *Moi aussi je voulais l'emporter*, Montréal, Éditions Pow Pow.

DELPORTE, Julie (2020). *Décroissance sexuelle*, Montréal, L'Oie de Cravan.

DELPORTE, Julie (2022). *Corps vivante*, Montréal, Éditions Pow Pow.

MALLE, Mirion (2020). *C'est comme ça que je disparaïs*, Montreuil, La ville brûle; Montréal, Éditions Pow Pow.

MALLE, Mirion (2022). *Adieu triste amour*, Montreuil, La ville brûle; Montréal, Éditions Pow Pow.

Ouvrages cités

CZORNYJ-BÉHAL, Natacha (2023). « Un corps à soi. E », *En vrac*, [En ligne], [<https://maelrannou.fr/envrac/?p=604>] (consulté le 22 octobre 2024).

- DANAUX, Stéphanie (2018). « Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec : interactions artistiques avec Albéric Bourgeois », *Voix et Images*, vol. 43, n° 2 (hiver), p. 15-32, [En ligne], [<https://doi.org/10.7202/1045062ar>] (consulté le 22 octobre 2024).
- DUCHARME, Amélie (2023). « Valoriser ce “petit sac de femmes inspirantes” : réécriture intime et illustrée de l’histoire littéraire chez Delporte », *Fémur*, n° 7, [En ligne], [<https://revuefemur.com/index.php/valoriser-ce-petit-sac-de-femmes-inspirantes-reecriture-intime-et-illustree-de-lhistoire-litteraire-chez-delporte>] (consulté le 22 octobre 2024).
- GIAUFRET, Anna (2011). « La BD québécoise : “Magasin général”, la langue entre imaginaire et représentation », *Publifarum*, n° 14, [En ligne], [<http://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1508>] (consulté le 22 octobre 2024).
- GIAUFRET, Anna (2021). *Montréal dans les bulles : représentations de l’espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. « Les voies du français ».
- LALONDE, Catherine (2024). « Le Conseil des arts et des lettres du Québec ne dispose que de 160 millions », *Le Devoir*, 18 mars, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/809215/budget-quebec-calq-ne-dispose-160-millions>] (consulté le 12 mai 2024).
- LAMBIK (2023). *Maurice Petitdidier*, sur le site *Lambiek*, 3 septembre, [https://www.lambiek.net/artists/p/petitdidier_maurice.htm] (consulté le 12 mai 2024).
- LEMAY, Sylvain (2016). *Du Chiendent dans le Printemps : une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire.
- LEPAGE, Françoise (2000). *Histoire de la littérature pour la jeunesse : Québec et francophonies du Canada*, Orléans (Ont.), Éditions David.
- LOIRE, Mathilde (2023). « Julie Delporte : “Je ne voulais pas d’un livre de coming-out” », 26 avril, sur le site *BoDoï*, [<https://www.bodoi.info/julie-delporte-je-ne-voulais-pas-dun-livre-de-coming-out>] (consulté le 22 octobre 2024).
- MICHON, Jacques (1998). *Fides – La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Éditions Fides.
- ON DIRA CE QU’ON VOUDRA (2019). « Mirion Malle, la superbédéiste féministe qui joue dans les grandes ligues », sur le site de *Radio Canada*, 29 mai, [<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/119696/mirion-malle-marion-mille-bedeiste-ligue-des-super-feministes>] (consulté le 22 octobre 2024).
- RANNOU, Maël (2021). « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l’Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes = Canadian Studies*, n° 90, p. 113-139.
- RANNOU, Maël (2022). « Jimmy Beaulieu : un livre, quatre titres », *En vrac*, [En ligne], [<https://maelrannou.fr/envrac/?p=368>] (consulté le 12 mai 2024).
- RANNOU, Maël (2023). « Pow Pow, portrait d’un éditeur quadricéphale », *Revue française d’histoire du livre*, n° 143 (janvier), p. 71-82.

- RANNOU, Maël (2024a). « D'Yvette Lapointe à Zviane, les femmes dans la création de bande dessinée au Québec », dans Marys Renné Hertiman et Camille de Singly (dir.), *Construire un matrimoine de la BD : créations, mobilisations et transmissions des femmes dans le neuvième art, en Europe et en Amérique*, Dijon, Les presses du réel/ArTeC, p. 54-75, coll. « La grande collection ».
- RANNOU, Maël (2024b). « Delporte et Malle, deux regards queers en évolution », *Inverses. Littératures, Arts & Homosexualités*, n° 23-24 (octobre), p. 51-65.
- RANNOU, Maël, et Sylvain LEMAY (2022). « Pif Gadget au Québec », *Strenae*, n° 20-21, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/strenae/9439>] (consulté le 12 mai 2024).
- VIAU, Michel (2021). *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : *Les pionniers de la bulle, des origines à 1968*, Montréal, Station T.

Notice biobibliographique

Maël RANNOU est conservateur territorial des bibliothèques, directeur des bibliothèques de Caen et doctorant en sciences de l'information et de la communication au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines à l'Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines. Il a codirigé le dossier « La bande dessinée vagabonde : échanges, transferts, circulations », avec Philippe Rioux dans la revue *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*. En 2022, il a coécrit *Les bibliothèques de proximité*, avec Stéphanie Khoury (Presses universitaires Blaise-Pascal) et publié *Pif Gadget et le communisme* (PLG). Ses articles sont parus dans les revues *Bulletin des bibliothèques de France*, *Comicalités*, *Le Temps des médias*, *Strenae* ou *Sociétés & Représentations*.

Annexe

**Différences entre l'édition française et l'édition québécoise
d'*Adieu triste amour*, de Mirion Malle**

Page	Édition française	Édition québécoise
Page 34, case 3	« perso »	« personnage »
Page 36	« Full nice »	« full fine » (deux cases)
Page 40	« autant »	« de même » (l'aspect de la typographie semble plutôt indiquer une correction dans la version française).
Page 53	« pourrait pas »	« peut-tu »
Page 88	« pas cool »	« pas fin »
Page 101	« le SAMU »	« les urgences »
Page 104	« c'est pas »	« ce n'est pas » (une Française parle)
Page 104	« il ne sera jamais absout »	« il ne sera jamais absout » (orth.)
Page 111	« c'est un peu craignos »	« ça craint un peu »
Page 113	« tu te fais larguer »	« tu te fais laisser »
Page 126	« j'en ai littéralement rien à foutre de toi »	« j'en ai littéralement rien à crisser de toi »
Page 127	« Ta gueule mon gars »	« Ta yeule mon gars »
Page 127	« je t'ai dit dix fois de te caser »	« je t'ai dit dix fois de foutre le camp »
Page 150	« le larguer »	« le laisser »
Page 162	« larguée »	« laissée »

Les procédés humoristiques les plus fréquemment utilisés par Jacques Goldstyn dans la série *Van l'inventeur*

Rachel DeRoy-Ringuette
Université du Québec à Trois-Rivières

Résumé : Parmi les créateurs qui visent un jeune lectorat et qui pratiquent l'humour en bande dessinée, nous avons choisi d'étudier le cas de Jacques Goldstyn. Au sein de son univers foisonnant, nous limitons notre propos à sa série *Van l'inventeur*. Nous avons choisi cette série parce qu'elle couvre deux décennies et que ses cinq tomes présentent une certaine uniformité. Notre objectif est de dégager les procédés humoristiques les plus fréquents dans la série de bandes dessinées *Van l'inventeur* de Jacques Goldstyn. Afin d'atteindre cet objectif, nous estimons pertinent de broser un portrait sommaire de l'auteur-illustrateur pour mieux comprendre son univers humoristique. Ensuite, nous survolons le concept des attrait du livre (Saricks, 2005; 2009), car les procédés humoristiques utiles à notre propos y sont directement liés. Puis nous présentons notre méthodologie, qui comprend une grille de différents procédés humoristiques (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021) afin de dresser un portrait quantitatif de leur utilisation. Enfin, nous exposons nos résultats après l'analyse des planches de la série *Van l'inventeur*.

Abstract: Among the creators who target a young readership and who practice humor in comics, we have chosen to study the case of Jacques Goldstyn. Through his abundant universe, we limit our remarks to his *Van l'inventeur* series. We chose this series because it covers two decades and because its five volumes present a certain uniformity. Our objective for this article is to identify the most frequent humorous devices in the *Van l'inventeur* comic series by Jacques Goldstyn. In order to achieve this objective, we consider it relevant to paint a portrait of the author-illustrator to better understand his humorous universe. Then, we overview the concept of the attractions of the book (Saricks 2005; 2009), because the humorous devices useful to our subject are directly linked to it. Then, we present our methodology where a grid of different humorous processes (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette and Dupin de Saint-André, 2021) is used in order to draw up a quantitative portrait of their use. Our results regarding the boards of the *Van l'inventeur* series are then presented.

Au Québec, la publication de bandes dessinées pour un jeune lectorat est minoritaire par rapport aux autres types de livres qui leur sont dédiés, comme les albums¹ ou les romans. À titre d'exemple, dans la revue *Lurelu*², pour les dix numéros publiés entre le printemps-été 2020 et le printemps-été 2023, 63 bandes dessinées ont été recensées

¹ L'album est parfois nommé par certains « livre illustré ».

² Une revue culturelle qui se consacre exclusivement aux livres jeunesse québécois et franco-canadiens (par des critiques, des entrevues, des dossiers, etc.).

dans la rubrique « M'as-tu vu? M'as-tu lu? », qui répertorie les critiques de livres jeunesse (albums, romans, documentaires, bandes dessinées, etc.). En comparaison, entre les numéros de printemps-été 2022 et de printemps-été 2023, donc quatre numéros, ce sont 151 albums et 153 romans qui ont fait l'objet de critiques. Ces simples chiffres permettent de dégager un portrait sommaire de la production éditoriale de la bande dessinée pour la jeunesse au Québec par rapport aux autres types de livres destinés à ce lectorat. Bien que les bandes dessinées soient peu nombreuses, il demeure pertinent de s'y intéresser, surtout que certaines d'entre elles sont très populaires, que ce soit la série *Les Nombriels*, qui connaît un succès international (Bornais, 2010), ou les titres de la série *L'agent Jean*, qui ont fracassé les palmarès de ventes de 2016 (Gladel, 2017). Ces deux séries, comme d'autres d'ailleurs, sont humoristiques. Sans que ce soit évidemment le cas de l'ensemble des bandes dessinées jeunesse québécoises, nous constatons qu'elles sont tout de même nombreuses à adopter ce ton. Parmi les créateurs qui visent un jeune lectorat et qui pratiquent l'humour en bande dessinée, nous avons choisi d'étudier le cas de Jacques Goldstyn. Au sein de son univers foisonnant, nous limitons notre propos à sa série *Van l'inventeur*. Nous avons choisi cette série parce qu'elle couvre deux décennies et que ses cinq tomes présentent une certaine uniformité. Notre objectif est de dégager les procédés humoristiques les plus fréquents dans la série de bandes dessinées *Van l'inventeur* de Jacques Goldstyn. Afin d'atteindre cet objectif, nous estimons pertinent de brosser un portrait sommaire de l'auteur-illustrateur pour mieux comprendre son univers humoristique. Ensuite, nous survolons le concept des attrait du livre (Saricks, 2005; 2009), car les procédés humoristiques utiles à notre propos y sont directement liés. Puis, nous présentons notre méthodologie, qui comporte une grille de différents procédés humoristiques (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021) afin de dresser un portrait quantitatif de leur utilisation. Puis nous exposons nos résultats après l'analyse des planches de la série *Van l'inventeur*. Enfin, nous concluons cet article en évoquant les limites et les adaptations souhaitables de notre approche pour d'éventuelles suites à cette étude.

Qui est Jacques Goldstyn?

Jacques Goldstyn fait partie du paysage de la bande dessinée et de la caricature québécoises depuis une quarantaine d'années. Sa première collaboration aux diverses publications scientifiques « Les débrouillards », créées par Félix Maltais, remonte à 1981 avec le livre d'expériences *Le petit débrouillard* (LaSalle, 2015). La série *Van l'inventeur*, au cœur de cet article, est tirée des planches initialement publiées dans un magazine jeunesse consacré aux sciences, *Les Débrouillards*. Dans les onze numéros publiés annuellement, il y a des reportages, des articles de vulgarisation scientifique, des jeux, des expériences à reproduire à la maison et des bandes dessinées. Parmi ces dernières, deux séries mettent en scène le personnage de Van et sa bande de copains. La première, s'intitulant simplement *Les Débrouillards*, se présente généralement sur deux planches et traite de sujets technoscientifiques, souvent d'actualité, et la seconde, qui s'intitule *Van l'inventeur*, se centre plus précisément sur les inventions créées par le personnage éponyme. Dans les deux cas, les publications initiales sont réunies à l'intérieur de recueils publiés chez Bayard. Pour ce qui est de la série qui nous intéresse dans cet article, *Van l'inventeur*, cela se produit environ tous les quatre ans, car chaque tome réunit une quarantaine d'histoires.

Si Goldstyn est souvent associé à un jeune lectorat, il ne faut pas négliger son passage au magazine *Croc*, de 1985 à 1995³. Ses contributions à ce magazine peuvent être utiles pour comprendre son univers humoristique. Dans un entretien paru dans le livre *Les années Croc : l'histoire du magazine qu'on riait*, il indique :

Je rêvais de faire du dessin politique à la limite du controversé [...] je me suis fait plaisir avec Toto, en abordant mes thèmes de prédilection – guerre, religion, politique [...] J'avais pensé faire de ce personnage un petit débrouillard contraint de vivre en zone de guerre [...] je correspondais avec des journalistes en poste dans ces pays d'Europe de l'Est. Ils répondaient à mes questions et me racontaient des histoires invraisemblables, dont celle d'un jeune garçon à qui un photographe avait demandé de tenir dans ses mains une kalachnikov pour en tirer un cliché fabriqué de toute pièce. J'ai évidemment repris cette histoire dans *Toto le Bosniaque* (Leduc et Viau, 2013 : 312-313).

Cet extrait d'entrevue permet de constater que dans ce magazine humoristique, notamment avec son personnage de Toto le Bosniaque, il pratique surtout la satire et l'humour noir : « Sans aucun doute la BD à l'humour le plus noir du magazine » (*Ibid.* : 380). D'ailleurs, outre la prédilection de Goldstyn pour ces types d'humour, nous pourrions avancer que *Croc* a été un incubateur des thèmes qui sont encore chers à l'auteur-illustrateur dans ses albums jeunesse, pour plusieurs récompensés par différents prix littéraires, où il traite de guerre (*Jules et Jim, frères d'armes*), de religion (*Le petit tabarnak* et *Les étoiles*) et de politique (*Le prisonnier sans frontière* et *Azadah*). Enfin, soulignons que Goldstyn est également caricaturiste pour divers médias, dont *The Gazette*, sous le pseudonyme de Boris, ce qui « lui permet de mettre une distance entre ces dessins-là et sa contribution auprès des jeunes » (LaSalle, 2015 : 23). Sans raviver une controverse récente qui a fait polémique, mentionnons entre autres sa caricature lors du centième anniversaire de naissance de René Lévesque. Le journaliste Nicolas Bourcier en a fait un article :

La caricature, publiée alors que le Québec souligne l'héritage du fondateur du Parti québécois, montre une vieille dame en balade avec son chien vêtu d'un drapeau canadien qui urine sur une affiche célébrant le centième anniversaire de René Lévesque. « En tant que caricaturiste, je me suis dit que, dans tout ce concert d'éloges et de bonheur, il y avait peut-être une personne qui ne serait pas d'accord avec ça. J'ai trouvé cette vieille madame sortie d'un autre âge, avec son espèce de petit roquet qui fait pipi sur l'affiche, et qui est en fait le grain de sable dans les rouages », a expliqué l'artiste. Il ajoute que le choix du personnage de la vieille Anglaise de chez Eaton est important dans le contexte, lui qui n'a pas choisi d'incarner son message à travers un jeune et un berger allemand, par exemple. « J'ai dessiné cette espèce de fossile, de personnage d'un autre âge : la vieille dame un peu perdue avec un âge canonique. C'est tout simplement cela, la caricature, ce n'est pas un manque de respect pour René Lévesque. [...] Il faut comprendre le contexte » [explique-t-il] (Bourcier, 2022).

Cet extrait montre que le travail de caricaturiste de Goldstyn repose sur l'exploitation humoristique des personnages, ici un stéréotype qui résonne chez les Québécois francophones, « la vieille Anglaise de chez Eaton ». Outre le personnage, le livre présente d'autres attraits, au sens de Saricks (2005; 2009), comme le cadre, le rythme, le style, etc. Nous les décrivons sommairement.

³ *Croc* était un magazine d'humour satirique destiné aux adultes et aux adolescents, plutôt qu'aux enfants.

Comment définir les attraits du livre?

Avant de traiter des procédés humoristiques utiles à nos analyses des bandes dessinées, il convient de préciser ce qui est entendu par « attraits du livre », car les procédés humoristiques y sont liés. Issu du domaine de la bibliothéconomie, le concept d'attraits du livre (traduction d'*appeal factor*) est attribué à Joyce Saricks (*Ibid.*). Cette dernière les a conceptualisés à la suite de nombreuses entrevues réalisées dans des bibliothèques publiques. En bref, il s'agit des éléments présents dans une œuvre et qui sont susceptibles de séduire, en fonction des goûts de chacun. Saricks (*Ibid.*) déploie six attraits du livre : le registre, l'intrigue, le rythme, le personnage, le cadre et le style. Les attraits touchent donc à la fois la forme (p. ex. le style du texte) et le contenu (p. ex. le cadre où l'action se déroule) et laissent supposer que, au-delà du sujet du livre ou du classique genre littéraire, le lectorat est plutôt touché et intéressé par des attraits variés. À titre d'exemple, une personne préfère-t-elle les livres qui contiennent de longues descriptions de lieux? Une autre est-elle attirée par des livres aux personnages archétypaux, ou encore séduite par des textes où les figures de style abondent? En somme, si les attraits du livre tels que proposés par Saricks (*Ibid.*) avaient pour fonction initiale d'être utilisés pour proposer des romans selon les goûts du lectorat, ils sont maintenant précieux pour l'analyse d'œuvres et le soutien à l'enseignement de l'appréciation littéraire en contexte scolaire (Montésinos-Gelet, 2021).

Pour élargir le concept à d'autres livres que les romans, des chercheuses (p. ex. DeRoy-Ringuette, 2022; Montésinos-Gelet, 2017; 2018) se sont intéressées aux attraits du livre, mais pour les albums jeunesse, donc en considérant le texte et les illustrations. Voici de brèves définitions de chacun des attraits du livre adaptées aux albums jeunesse :

Le *registre* « [...] concerne le ton de l'album, l'émotion dominante » (DeRoy-Ringuette, 2022 : 368), puisque « les registres s'inscrivent dans l'ordre général des affects » (Viala, 2010 : 661).

L'*intrigue* « [...] repose sur une séquence de situations mises en scène soit dans le but de poser, puis de résoudre un problème (récit de résolution), soit dans celui de révéler des caractéristiques d'un personnage (récit de révélation) » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 188). Pour les récits de résolution, avec la tension narrative de l'intrigue qui crée le suspense, le lecteur s'investit (Baroni, 2007). Dans le cas des récits de révélation, la tension narrative est moins présente.

Le *rythme* concerne « deux aspects : la vitesse de lecture souhaitée par le lecteur et le temps du récit » (DeRoy-Ringuette, 2022 : 94). Certains procédés permettent de jouer sur le temps, comme la répétition ou l'abondance de descriptions.

Le *personnage* se rapporte aux caractéristiques physiques, psychologiques et comportementales du personnage, soit la « représentation d'une personne dans la fiction » (Bernier et Saint-Jacques, 2010 : 564).

Le *cadre* « concerne le lieu et le temps » (DeRoy-Ringuette, 2022 : 366).

Le *style* « repose sur l'ensemble des caractéristiques qui définissent l'univers littéraire de l'auteur et l'univers pictural de l'illustrateur » (*Ibid.* : 369). Le style est caractérisé par celui du texte, celui de l'illustration et l'alliance des deux (texte et illustration).

Ces définitions sont utiles pour avoir une vue d'ensemble de ce qui est compris dans les attraits du livre, peu importe le type de livre (album, roman, bande dessinée, poésie, etc.). Dans cet article, ce sont les attraits adaptés aux albums humoristiques qui servent de cadre d'analyse. De fait, en utilisant un cadre basé sur les attraits du livre, Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021) proposent une grille d'analyse propre aux albums humoristiques où elles répertorient 47 procédés humoristiques, répartis selon douze variétés de comique touchant aux différents attraits (p. ex. le comique de répétition pour l'attrait du rythme, le comique de caractère et le comique de gestes pour l'attrait des personnages, le comique de mots pour l'attrait du style, etc.) et quatre registres particuliers (absurde, satirique, transgressif et comique). Ces 47 procédés étant denses et nombreux, seulement ceux qui sont utiles au propos de cet article seront définis au fil de l'analyse des résultats. La figure 1 montre le déploiement des procédés en fonction des attraits du livre et des types de comique.

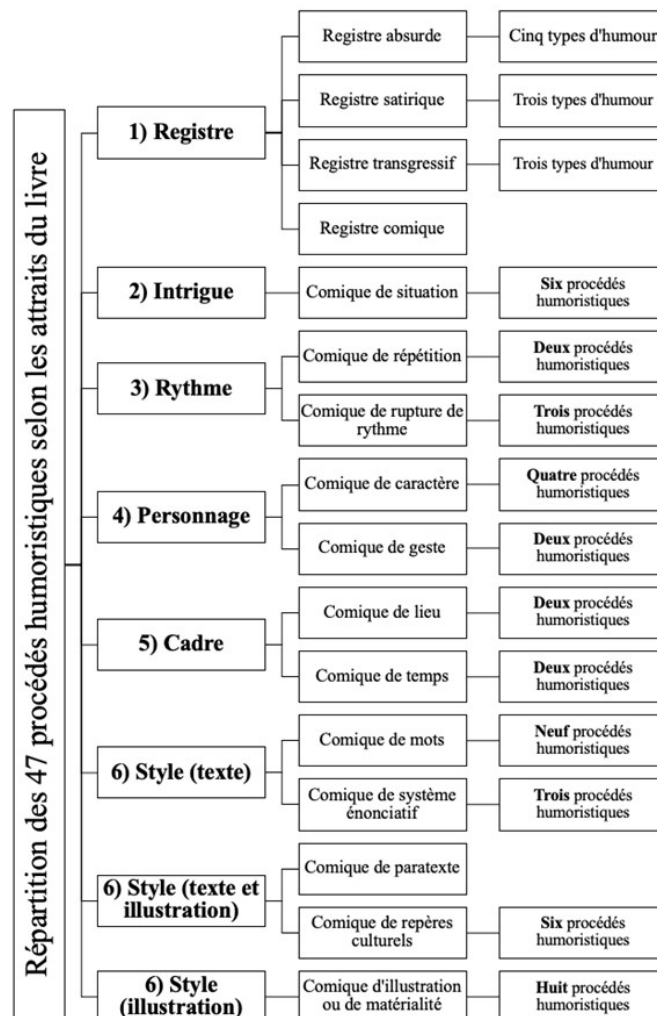


Figure 1 – Répartition des procédés humoristiques selon les attraits du livre, adaptés de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021).

Comment dégager les procédés humoristiques?

Dans cette étude exploratoire qui repose sur une analyse de contenu des bandes dessinées, nous avons utilisé la grille des 47 procédés humoristiques de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021), et ce, même si elle a été originalement créée pour un autre type de livre, l'album jeunesse. Dans notre analyse de contenu, où chaque procédé humoristique correspond à un code, nous avons codé les 218 planches disponibles dans les cinq recueils mettant en vedette le personnage sériel Van : *Van l'inventeur* (2005), *Ça va barder* (2008), *Il m'en faut un!* (2012), *C'est l'invention qui compte* (2017) et *Ça ne s'invente pas!* (2023). C'est donc la totalité des planches de ces cinq tomes qui servent à notre analyse, dont l'objectif est de dégager les procédés humoristiques les plus fréquemment utilisés par Jacques Goldstyn dans la série de bandes dessinées *Van l'inventeur*.

Pour collecter les données, nous avons créé un formulaire sur Google form pour :

- 1) Indiquer le titre de la bande dessinée;
- 2) Inscrire le titre de la planche;
- 3) Cocher les procédés de style (comique de mots) présents dans le titre (choix multiple);
- 4) Cocher les procédés utilisés dans la planche pour chacun des attraites (choix multiple).

La figure 2 rend compte d'extraits de ce formulaire.

Aux 47 procédés humoristiques initialement proposés par Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021) pour les albums jeunesse, seul le procédé « comique de phylactère » a été ajouté dans l'attrait du style, et ce, dans le but de répondre à une caractéristique propre à la bande dessinée. Nous l'abordons plus loin, mais indiquons dès maintenant que d'autres ajustements auraient pu être faits pour mieux servir à l'analyse de bandes dessinées.

Présence de procédés d'INTRIGUE dans la planche ☐ Comique de situation: Situation illogique – Procédé qui consiste à mettre en scène une situation contraire à la logique. ☐ Comique de situation: Situation amusante – Procédé qui consiste à mettre en scène une situation comique. ☐ Comique de situation: Situation cocasse – Procédé qui consiste à mettre en scène une situation dissonante. ☐ Comique de situation: Chute humoristique – Procédé qui consiste à conclure un récit de manière inattendue. ☐ Comique de situation: Quiproquo – Procédé qui consiste à prendre une chose pour une autre. ☐ Comique de situation: Retournement – Procédé qui repose sur un revirement de situation inattendue. ☐ Autre : _____	Présence de procédés de RYTHME dans la planche ☐ Comique de répétition: Accumulation – Procédé qui consiste à accumuler des personnages, des objets ou des situations. ☐ Comique de répétition: Itération – Procédé qui consiste à introduire des énumérations fantaisistes, à reprendre des formules identiques ou à faire revivre des situations similaires aux personnages. ☐ Comique de rupture de rythme: Dilatation – Procédé qui consiste à faire durer longuement une scène. ☐ Comique de rupture de rythme: Ellipse – Procédé qui consiste à omettre de narrer une portion du récit. ☐ Comique de rupture de rythme: Pause narrative – Procédé narratif qui consiste à interrompre momentanément le récit pour faire une digression. Ce procédé peut être utilisé pour produire un effet humoristique lorsque le contraste entre le récit et la digression est notable. ☐ Autre : _____
Présence de procédés de CADRE dans la planche ☐ Comique de lieu: Transposition de lieu – Procédé qui consiste à mettre en scène une situation qui ne se déroule généralement pas dans le décor choisi. ☐ Comique de lieu: Situation ou élément incongru dans le décor – Procédé, présent au sein des illustrations, qui consiste à placer dans l'environnement des éléments étranges ou déplacés, tout comme des situations en arrière-scène portées par des personnages secondaires. ☐ Comique de temps: Anachronisme – Procédé qui consiste à intégrer des éléments provenant d'une autre époque. ☐ Comique de temps: Transposition d'époque – Procédé qui consiste à mettre en scène une histoire qui originellement se déroule à un autre période historique. ☐ Autre : _____	Présence de procédés de PERSONNAGES dans la planche ☐ Comique de caractère: Caricature – Procédé de description satirique qui accentue certains traits comiques d'une personne ou d'une situation. ☐ Comique de caractère: Contre-emploi – Procédé selon lequel un personnage se trouve dans un rôle pour lequel il n'est a priori pas disposé, en raison notamment de son physique, de ses traits de caractère ou encore des rôles qui lui sont traditionnellement réservés. ☐ Comique de caractère: Duo opposé – Procédé qui consiste à présenter deux personnages aux personnalités opposées, souvent l'un représentant la raison et l'autre la fantaisie. ☐ Comique de caractère: Excentricité – Procédé qui consiste à mettre en scène un personnage à la personnalité excentrique. ☐ Comique de gestes: Attitude, comportement et mimique – Procédé qui consiste à jouer avec les attitudes, les comportements et les mimiques des personnages. ☐ Comique de gestes: Recours aux vêtements et aux accessoires – Procédé qui consiste à ajouter des vêtements ou des accessoires comiques aux personnages.

Figure 2 – Extraits du formulaire utilisé pour le codage des procédés humoristiques liés aux attrait du livre, avec les définitions de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021).

Le recours au logiciel en ligne et en libre accès facilite la collecte de données, mais impose aussi certaines limites. Par exemple, même s'il est possible d'énumérer les différents procédés par attrait utilisé dans une planche, le logiciel ne permet pas de noter combien de fois chaque procédé est utilisé. Pour donner un exemple, la planche *Compact compost* (Goldstyn, 2012 : 32) contient une seule fois le code « calembour », mais on retrouve le procédé deux fois à l'intérieur de la planche. Nous avons cette information car, en plus du formulaire, nous avons eu recours à un codage manuel avec des papillons adhésifs afin de conserver des traces plus fines des procédés, ce qui sert quelques analyses supplémentaires ici, mais qui pourrait surtout faire l'objet d'analyses secondaires dans une autre étude.

Enfin, nous avons analysé tant la planche que les cases, puisqu'elles forment un tout, car comme le rappelle Groensteen (1999), la solidarité iconique, où une relation s'établit entre les images, est à la base du concept de bande dessinée. Dans notre cas, toujours en référence à Groensteen (*Ibid.*), nous utilisons 1) l'hypercadre (planche) pour l'analyse de deux attrait : registre et intrigue; 2) le cadre (vignette) pour l'analyse de quatre attrait : rythme, personnage, cadre et style. Dans cette étude, nous préférons la notion d'hypercadre à celle de multcadre, car en ce qui a trait au multcadre simple, l'action des aventures de Van ne se divise pas en *strip* ou en demi-planche, mais uniquement en planche (hypercadre), et par rapport au multcadre feuilleté, les aventures contenues dans les planches ne sont pas reliées entre elles dans l'ensemble du livre, si ce n'est par la récurrence du personnage qui propose des inventions diverses.

Quels sont les résultats?

Nous présentons d'abord les résultats concernant les procédés humoristiques relevés dans les titres des planches de bandes dessinées. Ensuite, nous analysons les 218 planches pour chacun des traits précédemment définis : registre, intrigue, rythme, personnages, cadre, style. Rappelons que chacun des 47 procédés humoristiques correspond à un code et que les procédés humoristiques s'intègrent dans l'un ou l'autre des traits du livre (voir la figure 1).

Les procédés dans les titres des planches

En commençant par les 218 titres des planches réunies dans les cinq livres analysés, 242 codes ont été attribués, et ce, pour les neuf procédés relatifs au style de texte⁴. De fait, comme certains titres présentent plus d'un procédé, certains ont deux ($n=18$) ou trois ($n=3$) codes. Cependant, la majorité des cas ($n=197$) contient un seul procédé de style.

Le jeu de sonorité est le procédé le plus présent dans les titres : 63 fois, dont 54 fois seul. Une analyse plus fine des 54 titres composés uniquement de jeux de sonorité permet de constater que le bédéiste utilise l'assonance ($n=10$), comme *Minou a du visou* (Goldstyn, 2023 : 7) et l'allitération ($n=9$), comme *Bévues, bourdes et bisous* (*Ibid.* : 47), ou les deux à la fois ($n=3$), comme *Sortie pour souris* (*Ibid.* : 28). De plus, 32 planches présentent l'utilisation de l'homéotéleute, donc la répétition de syllabes complètes, et ce, selon différentes formes, comme voyelle [œ] + consonne [r] dans *Tracteur secoueur* (Goldstyn, 2005 : 20) ou consonne [t] + voyelle [i] + consonne [k] dans *Tactique moustique* (Goldstyn, 2012 : 24)⁵ ainsi que d'autres combinaisons.

Le deuxième procédé le plus fréquent dans les titres des planches de la série *Van l'inventeur* est le double sens, et ce, pour 53 titres, dont sept qui ont un autre procédé accolé. Le double sens « consiste à jouer sur la polysémie d'un mot » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 192), mais, dans le cas présent, nous avons ajouté que le mot peut se retrouver dans un groupe de mots, comme dans une expression idiomatique. Ce choix a une incidence sur les résultats, car nous avons réservé le code « usage ou transformation d'expression idiomatique⁶ » uniquement à la transformation des expressions. Pour clarifier, voici un exemple de titre où un mot présente un double sens et un autre où le double sens se trouve dans une expression. Des précisions quant au contenu permettent de comprendre le double sens des planches.

- *Stade expérimental* (Goldstyn, 2005 : 31) : le mot **stade** est utilisé en cooccurrence avec *expérimental* pour rendre compte du processus de conception de l'expérience. Il est aussi

⁴ Les neuf procédés du comique de mots sont : le calembour, le double sens, l'emprunt plurilingue, le jeu de sonorité, le néologisme, la prononciation, le choix et la variation du registre de langue, la transgression des normes linguistiques et l'usage ou la transformation d'expression idiomatique ou de proverbe (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021).

⁵ Pour bien constater les phonèmes présents dans les assonances et les allitérations ainsi que les syllabes phoniques, voici les mots en alphabet phonétique international, tels que présentés dans le dictionnaire en ligne *La langue française* : minou [minu], visou [visu], bévues [bevy], bourdes [burd], bisous [bizu], sortie [sɔrti], souris [suri], tracteur [traktœr], secoueur [soekwœr], tactique [taktik], moustique [mustik].

⁶ Ce procédé consiste à « utiliser ou à transformer une expression idiomatique ou un proverbe » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 192).

utilisé parce que l'essai de l'invention a lieu sur la tour du **Stade** olympique de Montréal. La polysémie du mot *stade* est au cœur du procédé humoristique, car le mot est utilisé en référence à une étape dans le processus de réalisation de l'expérience et à un lieu physique où des sports sont pratiqués.

- *L'affaire est dans le sac* (*Ibid.* : 16) : l'usage de l'expression non transformée sert à indiquer que la situation est réglée grâce à l'invention de Van, mais comme cette invention est également un sac, il y a un double sens. Se côtoient alors le figuré, par l'expression, et le tangible, par l'objet.

Le calembour est le troisième procédé que l'on rencontre le plus fréquemment avec 42 occurrences, dont huit qui comportent une combinaison de procédés. Le calembour est un « jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens » (Dupriez, 2019 : 104). Voici deux exemples de calembours tirés du cinquième tome :

- *Retour par minou* (Goldstyn, 2023 : 17) : retour parmi nous (l'invention permet à un chat de revenir à la maison de manière indépendante).

- *Ambiance défaite* (*Ibid.* : 21) : ambiance des Fêtes (l'invention, qui tourne mal, sert à évoquer la période de Noël).

Pour un exemple de combinaison, toujours dans le cinquième tome, prenons *La motarde lui monte au nez* (*Ibid.* : 4), qui est à la fois un calembour et une transformation de l'expression idiomatique « la moutarde lui monte au nez ». Dans ce cas-ci, l'invention sert à aider une petite fille fâchée qui se fait ridiculiser avec son vélo (à qui la moutarde monte donc au nez). Van lui confectionne un vélo qui ressemble à une moto, faisant de la fillette une motarde. Pour poursuivre, dans le cas de la transformation d'expression idiomatique, le code est attribué lorsqu'il est possible de reconnaître une expression, sans qu'elle soit dans sa forme originale. *L'abominable bonhomme des neiges* (Goldstyn, 2008 : 40) pour « l'abominable homme des neiges », ou *Hélico presto* (Goldstyn, 2023 : 8) pour *illico presto* en sont des exemples parmi les quinze occurrences où ce procédé est utilisé.

Les néologismes ($n=13$) aident quant à eux à saisir l'essence de l'invention, comme le *Hisse pantalon* (Goldstyn, 2012 : 15), qui est un mécanisme permettant de remonter son pantalon efficacement. Parmi les neuf procédés de style relevant du comique de mots proposés par Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021), trois sont faiblement présents : le choix d'un registre de langue plus familier ($n=7$) ; l'emprunt plurilingue ($n=2$) ; la transgression des normes linguistiques ($n=2$).

Pour conclure cette section sur les titres, indiquons que certains d'entre eux ont été codés par un procédé qui n'appartient pas au comique de mots : le comique de repères culturels. Ce dernier fait référence aux « procédés humoristiques [qui] visent à intégrer dans le texte ou les illustrations des repères culturels d'ordre varié pour créer un effet comique » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 195)⁷. Dans ses titres, comme repère culturel littéraire, Goldstyn utilise l'intertextualité ($n=7$) et il recourt à d'autres clins d'œil culturels variés ($n=8$), soit un procédé « qui consiste à intégrer dans le texte [...] un référent culturel (historique, géographique, sportif, mathématique, musical, scientifique, médiatique ou religieux) » (*Ibid.*). Par exemple, *Désennui pour le rat Spoutine* (Goldstyn, 2023 : 36) est une

⁷ Parmi les six procédés du comique de repères culturels se trouvent entre autres l'intertextualité et les clins d'œil culturels (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021).

référence à un repère historique, car il s'agit d'un clin d'œil au mystique Grigori Raspoutine; *Allez, chauffé, Marcel!* (Goldstyn, 2012 : 3) fait référence à un repère musical, à savoir la chanson *Vesoul* de Jacques Brel; *Pousse mais pousse égal* (Goldstyn, 2017 : 28) est un clin d'œil médiatique, car il fait référence au film du même titre réalisé par Denis Héroux. Ce dernier exemple pourrait aussi être codé comme une utilisation d'un registre populaire et régional.

Enfin, 28 titres ont simplement le code « autres », car ils ne répondent pas aux neuf procédés de comique de mots initialement ciblés ni à un comique de repères culturels. Il serait pertinent de mener une analyse secondaire de ces 28 titres pour faire émerger de nouveaux procédés à ajouter à ceux de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021), comme l'utilisation de l'oxymore, puisque deux planches codées « autres » ont une précision à cet effet.

Les registres humoristiques dominants dans les planches

L'analyse des gags contenus dans les 218 planches permet de constater que la majorité oscille entre le registre comique ($n=128$) ou le registre de l'absurde ($n=56$)⁸, et ce, en recourant à divers procédés humoristiques liés aux différents attrait. Pour le registre comique, il s'agit simplement de celui « qui vise à faire rire » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 184), ou « tout ce qui est cause de rire » (Canova-Green, 2010 : 134). Pour le registre de l'absurde, c'est celui qui « repose sur des situations qui ne respectent pas toujours les règles de la logique » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 182). Il n'est pas surprenant que l'usage du registre absurde soit fréquent, puisque les inventions du personnage de Van se basent sur le fait que les règles de la logique ne sont pas respectées.

Comme cela sera abordé plus loin, il arrive que certaines cases ou certaines paroles des personnages relèvent d'autres registres que celui ciblé dans la planche, mais nous estimons qu'il est plus pertinent d'analyser la planche comme unité, car l'ensemble de l'action s'y déroule, en accord avec le principe de solidarité iconique (Groensteen, 1999). Dans cette section de l'article, plutôt que de traiter des 218 planches, nous limitons notre analyse aux 34 planches qui ne relèvent ni du registre comique ni du registre absurde⁹. Ainsi, de ces 34 planches, 24 appartiennent au registre transgressif « qui joue avec les tabous et les interdits » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 182) et dix se classent dans le registre satirique qui « vise à se moquer de quelqu'un ou de quelque chose » (*Ibid.*). Pour le registre transgressif, les types d'humour se détaillent comme suit : humour noir ($n=10$), humour scatologique ($n=10$), humour irrévérencieux ($n=4$). Pour le registre satirique, les types d'humour sont : moqueur ($n=8$), parodique ($n=1$) et ironique ($n=1$). Le tableau 1 reprend un exemple de planche par type d'humour.

⁸ Il est à noter qu'ici, la définition de l'absurde n'est pas celle souvent admise en littérature ou en philosophie où l'existence humaine et la quête de sens sont au cœur du concept (Aubert, 2010).

⁹ Des 218 planches analysées, 128 sont comiques, 56 sont absurdes, il reste 34 planches associées d'autres registres.

Tableau 1 : Des exemples représentant les types d'humour pour les planches de registres transgressif et satirique dans la série *Van l'inventeur*

Titre de la planche et référence	Type d'humour (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 183)	Explication
Registre transgressif		
<i>Abri pour sans-abri</i> (Goldstyn, 2008 : 45)	Humour noir : il « consiste à aborder des thèmes dramatiques de manière humoristique ».	L'invention de Van est en lien avec le thème de l'itinérance.
<i>Cacarburant</i> (Goldstyn, 2005 : 40)	Humour scatologique : il « consiste à jouer avec les tabous associés aux excréments ou aux autres fluides corporels ».	L'invention de Van permet de changer les excréments humains en combustible pour voiture.
<i>Créer des bêtises</i> (Goldstyn, 2012 : 6)	Humour irrévérencieux : il « consiste à jouer avec une large variété de tabous ou d'interdits ».	L'invention de Van sert à générer des insultes.
Registre satirique		
<i>Patinez et lavez</i> (Goldstyn, 2012 : 12)	Humour parodique : il « consiste à imiter quelque chose dans une intention moqueuse ou simplement comique ».	L'invention de Van est présentée comme une infopub (public, superlatifs, offre promotionnelle).
<i>Embouteillage au décollage</i> (Goldstyn, 2017 : 29)	Humour moqueur : il « consiste à se moquer de quelqu'un ou de quelque chose ».	L'invention de Van, qui vise à réduire les embouteillages, est populaire, malgré son prix élevé, ce qui cause des embouteillages à la sortie d'une école fréquentée par des jeunes de milieux aisés.
<i>L'essence du recyclage</i> (Goldstyn, 2008 : 22)	Humour ironique : il « consiste à se moquer en disant le contraire de ce que l'on veut faire entendre ou à présenter comme vraie une proposition manifestement fausse afin de faire ressortir son absurdité ».	L'invention de Van consiste à récupérer du plastique (geste favorable pour l'environnement) afin d'en extraire du pétrole pour son véhicule (geste néfaste pour l'environnement).

L'attrait de l'intrigue

Au regard de l'intrigue, la chute et le revirement sont les procédés les plus présents. Cela est plutôt logique, car selon Harry Morgan (2003), la spatio-topie fonctionne selon le principe où le gag doit être raconté en une planche. En effet, rappelons qu'avant d'être réunies en recueils, les aventures de Van sont publiées dans un magazine selon la présentation d'une planche, un gag. En bande dessinée, il est fréquent qu'une planche puisse entraîner une chute ou préparer le suspense pour la prochaine page (Peeters, 2003), possibilité non exploitée ici, puisque les histoires sont indépendantes, que les événements ne sont pas liés et que seuls les personnages sont récurrents. Par conséquent, pour conclure une intrigue comique en une planche, recourir à la chute ou au revirement est efficace, et c'est certainement la raison pour laquelle ces procédés sont majoritaires.

Parfois, en lien avec le procédé de la chute « qui consiste à conclure un récit de manière inattendue » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 189), certaines planches présentent ce qui peut être désigné comme une « case fantôme » (Peeters, 2003 : 38), soit une case qui doit être inférée par la personne qui lit pour saisir la chute. C'est le cas d'*Aquarium autonome* où, pour éviter que son poisson rouge soit attrapé par son chat dans un aquarium classique, Van en invente un inspiré des boules pour les hamsters. Le poisson essaie l'invention et à la dernière case, Van dit : « Et puis, aucun danger. Tant qu'il reste dans la cour... Jaws peut s'éclater en paix! » (Goldstyn, 2008 : 11). La chute n'est pas illustrée et l'action cesse avant le moment fatidique, c'est-à-dire que l'illustration montre le poisson rouge dans sa sphère de verre, hors de la cour, dans la rue où un véhicule pour paver de l'asphalte se dirige sur lui. Il ne reste qu'à inférer la suite dans la case fantôme pour comprendre que la boule de verre éclatera, le double sens des paroles de Van prenant alors toute sa signification.

Pour ce qui est du revirement, nous avons attribué ce code lorsque l'invention de Van se retourne contre lui, plutôt que contre un autre personnage, comme dans l'exemple précédent. Ce procédé « repose sur un revirement de situation inattendue » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 189). *Halloween pas mal pétée* en est un exemple, car au sujet de son invention, Van dit : « Ça va me permettre de ramasser 3 fois plus de bonbons » (Goldstyn, 2008 : 15). Toutefois, lorsque le costume éclate et que les bonbons récoltés par Van se retrouvent sur le sol, ce sont les amis de Van qui disent : « C'est vrai que ça rapporte pas mal plus de bonbons » (*Ibid.*). L'issue de l'histoire est une situation où l'invention se retourne contre l'inventeur, selon le principe de l'arroseur arrosé.

En somme, nous avons préféré ne pas quantifier les différents procédés ayant trait à l'intrigue, car nous reconnaissons la proximité entre la chute et le revirement, où pour le premier procédé, un personnage quelconque est concerné et pour le second, c'est le personnage de Van qui est touché.

L'attrait du rythme

Grâce à la grille utilisée, nous avons répertorié, de manière assez mineure, deux procédés de rythme avec une intention humoristique : l'accumulation et l'itération. Les deux procédés font partie du comique de répétition qui, en bref, vise à accumuler ou à faire revivre des situations. L'accumulation se manifeste dans huit des 218 planches et, en les observant, il est possible de faire émerger trois visées humoristiques : rendre compte des différentes possibilités qu'offre une seule invention, montrer son utilisation répétée, décliner l'invention selon divers formats pour la reprendre à d'autres fins. Il y a donc là figure de style d'amplification qui contribue à l'humour. Le principal but de l'itération, présente dans quatre des 218 planches, est de réutiliser l'invention dans un contexte similaire. Seule exception : *Retour à la case départ* (*Ibid.* : 21) où la situation initiale est reprise parce que l'invention est une machine à retourner dans le temps.

Dans cette analyse, nous n'avons pas considéré le rythme en lien avec la disposition des cases, car cet aspect est absent de notre outil de collecte de données initialement conçu pour les albums jeunesse. Dans une version adaptée de la grille de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021), il serait judicieux d'ajouter les diverses utilisations de la planche, conventionnelle (gaufrier), décorative, rhétorique et productrice (Peeters, 2003), si elles

servent à faire rire ou à appuyer le comique. Cela aiderait certainement à mieux définir le rythme en considérant les particularités des bandes dessinées par rapport aux albums jeunesse. Cependant, nous avons remarqué que si Goldstyn fait une utilisation rhétorique de la planche, puisque « la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite, l'ensemble de la mise en pages [est] au service d'un récit préalable dont elle a pour fonction d'accentuer les effets » (*Ibid.* : 61), cette composition ne semble pas être utilisée pour des raisons purement comiques.

L'attrait du personnage

Concernant les personnages, comme il s'agit d'une série, ils sont pour la plupart récurrents. C'est le cas de Van, mais également de ses camarades et de quelques autres personnages limitrophes. En lien avec les quatre procédés humoristiques relatifs au comique de caractère¹⁰, c'est le procédé de la caricature qui est le plus amplement présent. De fait, Goldstyn utilise des stéréotypes littéraires et, plus particulièrement, des stéréotypes d'*inventio* « qui sont des idées et des représentations "collant" à des personnages, des lieux, des actions ou des objets » (Dufays, 2001 : 19). Ce genre de stéréotype aide le lectorat à avoir directement accès au gag, car la psychologie des personnages, alliée à leurs caractéristiques physiques illustrées, est facile à se représenter. Cependant, malgré leurs traits caricaturaux, les personnages ont un fonds d'authenticité. Perron rapporte que

Jacques Goldstyn a créé pour *Les Débrouillards* cinq personnages inspirés de son entourage : Caroline la granola devenue végane, Robert le joueur de hockey, Mathieu le patentoux qui aime l'argent, Simon l'artiste et Kim la passionnée de plein air. Quelques années plus tard, Van, l'inventeur d'origine vietnamienne, et Nadia, la sportive et artistique Haïtienne, ont rejoint la bande [...], [ainsi que] Catherine, la scientifique engagée dans les causes humanitaires (2022).

Par conséquent, avec cette variété de personnages caricaturaux aux accents de vérité, presque tous les lecteurs peuvent s'identifier à eux, un attribut essentiel des êtres de papier (Bernier et Saint-Jacques, 2010). Aux personnages humains s'ajoute la grenouille Beppo, qui est en quelque sorte l'*alter ego* de Goldstyn, puisqu'il mentionne en entrevue : « Beppo, c'est un peu moi [...]. Il ajoute son grain de sel à tout; il est souvent irrévérencieux, mais il dit parfois des vérités » (LaSalle, 2015).

Enfin, outre le noyau de personnages récurrents, quelques archétypes reviennent parfois ponctuer les planches : les intimidateurs, les automobilistes furieux, comme dans « Tasse-toé avec ton bicycle! » (Goldstyn, 2017 : 17), les *baby-boomers* râleurs et réactionnaires, notamment présents dans « Peuh! Encore une invention pour les fainéants! » (Goldstyn, 2012 : 11), ou encore les bourgeois qui promènent leur chihuahua. Le comique de geste, soit le « procédé qui consiste à jouer avec les attitudes, les comportements et les mimiques des personnages » (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021 : 188), est aussi exploité à plusieurs reprises par des illustrations de gestes exagérés pour montrer la surprise, la douleur, la peur, etc. Cependant, même si l'exagération du geste participe pleinement au

¹⁰ Les quatre procédés relatifs au comique de caractère sont : la caricature, le contre-emploi, le duo opposé, l'excentricité (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021).

ressort humoristique, nous estimons, à la suite de Scott McCloud (2007), que ce procédé relève surtout du code visuel commun en bande dessinée humoristique. Nous ne le traitons pas plus amplement.

L'attrait du cadre

Concernant le cadre, le procédé le plus utilisé par le créateur de *Van l'inventeur* est la présence d'un élément incongru dans le décor. Cela se manifeste plus particulièrement dans les noms de commerces ou de lieux publics en arrière-plan ($n=21$). Parmi ceux-ci, « Korkidu » revient à douze reprises : « “Korkidu”, c'est devenu une manie, je le mets partout », s'amuse l'illustrateur. « Ce que ça signifie! “Merde de chien noir”, un juron breton! » (Allard, 2020). Cela nous amène à préciser que si le registre scatologique n'est dominant que dans dix planches de la série *Van l'inventeur*, certains procédés parsemés y font allusion dans des cases particulières, dont cet exemple. Outre Korkidu, Goldstyn recourt à différents procédés du comique de mots pour l'affichage en arrière-plan. Par exemple, il transforme des marques de pilules sur les panneaux publicitaires dans la planche *Robert avale la pilule* où *Viagra*, *Prozac* et *Valium* sont détournés en « Biagra, Brozac et Balium » (Goldstyn, 2005 : 42). L'humour irrévérencieux tient ici au choix des médicaments parodiés, tous en lien avec des maux de notre société, qui peuvent être perçus comme tabous (dysfonction érectile, dépression, anxiété). Pour conclure, soulignons simplement que dans tous les tomes, des jeux de mots obéissant à divers procédés parsèment le décor, ce qui non seulement apporte une touche d'incongruité, mais qui nuance aussi parfois le registre principal.

L'attrait du style : le texte

Concernant le style du texte, Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021) le divisent selon le comique de mots et le comique de système énonciatif (voir la figure 1). Pour le comique de mots, les neuf procédés sont présents dans les 218 planches analysées, dans des proportions variables : calembour ($n=39$), double sens ($n=39$), usage d'expression ($n=31$), sonorité ($n=10$), transgression des normes linguistiques ($n=8$), variation ou choix de registre ($n=8$), prononciation ($n=6$), néologisme ($n=5$) et emprunt plurilingue ($n=4$). Ces résultats représentent le nombre de planches contenant au moins une fois le procédé et non le nombre d'occurrences, et ce, pour les raisons méthodologiques précédemment évoquées.

Si ces résultats donnent un aperçu général, leur principale limite est de ne pas pouvoir montrer efficacement des paroles qui pourraient avoir deux codes, et ce, en raison du formulaire utilisé (voir la partie méthodologique). Prenons, par exemple, la phrase « Il me tanne avec son méthane » (Goldstyn, 2023 : 38), qui est codée comme un calembour dans cette étude, mais qui pourrait aussi être associée à un jeu de sonorité avec une autre manière de colliger les différents procédés.

Toujours en lien avec le style du texte, mais cette fois concernant le comique de système énonciatif¹¹, le commentaire est présent en abondance, car c'est justement le rôle de la grenouille

¹¹ Selon Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021), le comique de système énonciatif comprend deux procédés : 1) l'adoption d'un point de vue inhabituel ou biaisé; 2) le commentaire ou la métanarration.

Beppo. Ce personnage un peu insolent, « derrière lequel le bédéiste aime bien se cacher » (Perron, 2022), commente les actions des autres personnages, de manière métanarrative, comme si Goldstyn donnait son avis. La grenouille est présente dans 216 des 218 planches analysées et, parmi celles-ci, il n'y en a que neuf où elle ne parle pas, mais s'exprime par des gestes apportant une touche humoristique. De manière générale, la grenouille permet à l'auteur-illustrateur de faire passer certains messages ou des jeux de mots pour contribuer au comique de la situation mise en scène dans la planche. En entrevue, Goldstyn mentionne ceci :

Ce que les gens aiment de Beppo dans *Les Débrouillards*, surtout les parents, c'est qu'elle [la grenouille] peut se permettre de dire n'importe quoi. C'est une espèce d'électron libre, qui fait des commentaires sur la politique, la société, la consommation, l'environnement, et qui se révolte contre les injustices (Roy, 2019).

À elle seule, la grenouille Beppo utilise tous les procédés relatifs au comique de mots, mais selon des fréquences variées. Comme nous l'avons précédemment expliqué, notre manière de coder ne permet pas de chiffrer les procédés utilisés par Beppo par rapport à ceux qui se trouvent dans la planche et qui sont utilisés par d'autres personnages. Parfois, Beppo ne fait que commenter l'action, car aucun des personnages ne semble y prêter attention, comme lorsqu'il dit aux personnages qui cherchent à acheter des chocolats de Pâques : « Le chocolat de la Saint-Valentin est en solde » (Goldstyn, 2017 : 7). Ce commentaire participe au comique, même à l'ironie de la situation où, selon la période de l'année et la forme du chocolat recherchée, son prix varie. De fait, la situation est ironique dans la mesure où le lecteur doit comprendre certains ressorts du système capitaliste pour saisir l'effet comique du commentaire, car « [l]a capacité à comprendre l'ironie repose [...] sur la connaissance des valeurs auxquelles une communauté donnée se réfère » (Schoentjes, 2010 : 396). Mais dans tous les cas, qu'ils soient ironiques ou non, les commentaires de la grenouille contribuent à l'humour de la planche dans son ensemble. Régulièrement, son seul commentaire est : « Il m'en faut un! ». Comme les lecteurs savent que c'est une phrase récurrente, cette phrase qui est *a priori* banale devient un procédé humoristique propre à la grenouille. Pour décrire Beppo, Goldstyn dit en entrevue : « Il est curieux, farceur, tout sauf politiquement correct, il est un consommateur impulsif. C'est à lui qu'on doit un *leitmotiv* que connaissent bien les lecteurs des *Débrouillards* : "Il m'en faut un!" » (Sauvé, 2020). D'ailleurs, ce simple commentaire pourrait encore une fois être vu comme une manifestation de l'ironie par rapport à notre mode de vie occidental, car il est question de surconsommation et, par extension, encore une fois du système capitaliste.

Pour conclure sur les commentaires de Beppo, signalons qu'ils sont souvent porteurs de repères culturels variés. Par exemple, dans *C'est l'invention qui compte*, pipe à la bouche, il dit : « L'enfer, c'est les autres » (Goldstyn, 2017 : 17), en référence à Jean-Paul Sartre; ou encore dans une autre aventure, il chante l'extrait suivant : « Quand on partait sur les chemins à bicyclette » (*Ibid.* : 43) d'Yves Montand. Ces deux exemples montrent bien que les commentaires, qui sont liés aux actions en cours dans l'histoire racontée dans la planche, font référence à des repères qui sont sûrement inconnus des jeunes lecteurs, mais qui contribuent d'une part à leur rehaussement culturel et d'autre part au comique qui se dégage de la planche.

L'attrait du style : le texte et l'illustration

Concernant le comique de repères culturels, à l'instar de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021), nous le classons dans le style qui combine le texte et les illustrations. À l'intérieur des 218 planches, nous avons relevé 16 liens intertextuels (qui font référence à des œuvres littéraires), trois liens intericoniques (qui font référence à une œuvre d'art ou à une illustration célèbre), quatre liens autoréférentiels (où le créateur fait référence à ses propres œuvres) et 54 clins d'œil culturels, par exemple l'évocation de chansons de répertoires variés, d'Yves Montand aux Black Eyed Peas. Comme « le comique est historiquement daté et socialement diversifié » (Canova-Green, 2010 : 135), le fait que Goldstyn utilise des repères culturels variés peut établir des ponts entre les différentes générations qui lisent ses œuvres.

Rappelons que notre méthode ne permet ni de constater s'il y a plus d'un repère par planche ni de les classer en fonction de leur type. Une analyse secondaire serait nécessaire pour les départir plus finement. Pour ce qui est des références intertextuelles, nous les avons observées de manière individuelle et nous avons relevé que treize d'entre elles renvoient à des bandes dessinées, en texte ou en image, et que l'univers de *Tintin* est le plus présent avec neuf des treize clins d'œil intertextuels. Il est nécessaire de préciser que le nombre de ces clins d'œil peut être discuté, dans la mesure où il peut y avoir d'autres repères que nous n'avons pas su déceler, la reconnaissance des repères culturels variant en fonction du bagage de connaissances de chacun.

Toujours concernant le style qui allie le texte et l'illustration, le comique de phylactère est un cas particulier, car il représente des mots en idéogrammes. Il s'agit d'un procédé que nous avons ajouté à la grille utilisée et ce n'est pas la forme des phylactères qui a été observée, mais bien son contenu (mots en idéogrammes, donc texte et illustration), soit généralement la représentation d'insultes ou de mécontentement par des symboles « mis au point pour transcrire ce qui ne peut pas se mettre en mots » (McCloud, 2007 : 142), que ce soit des spirales, des explosions ou des têtes de mort. Bref, ces symboles représentent des mots et servent à exprimer la frustration des personnages. Dans ce cas-ci, ces idéogrammes ont probablement été utilisés pour ne pas choquer, puisque les livres s'adressent à un jeune public, à l'instar de ce qu'avancait déjà Toussaint il y a près de 50 ans quant aux « signes cabalistiques [qui] fonctionnent souvent comme une sorte d'autocensure » (1976 : 89). Ainsi, leur présence dans près du tiers des planches ($n=64$), malgré le public visé, montre encore une fois le côté irrévérencieux de Goldstyn, et ce, même quand le registre de la planche n'est pas de ce type. Notons que le juron « tabarnak » se trouve parfois dissimulé parmi les idéogrammes, avec quelques lettres seulement qui permettent de le reconnaître, sans qu'il soit entièrement écrit, donc aussi dans une forme d'autocensure.

L'attrait du style : l'illustration

Concernant le style d'illustration, parmi les huit procédés du comique d'illustration, retenons l'usage ludique de la typographie (Montésinos-Gelet, DeRoy-Ringuette et Dupin de Saint-André, 2021), qui est considérée selon des aspects micro, comme la taille, ou des aspects macro, comme la spatialisation. Ces particularités de la typographie s'allient au fait que le « lettrage (à la main ou typographié) traité "graphiquement" et au service de l'histoire,

fonctionne comme une extension de l'image elle-même » (Eisner, 2019 : 10). Dans le cas qui nous occupe, Goldstyn fait effectivement usage de typographies changeantes, selon la grosseur ou l'épaisseur des lettres (donc selon des aspects micro), mais sans que cela soit fait en fonction de visées humoristiques. Un autre exemple de l'usage de la typographie en fonction d'aspect micro, et dans une perspective ludique, c'est celui où une écriture différente accompagnée de notes de musique, qui sert à montrer que Beppo chante *À bicyclette* d'Yves Montand (Goldstyn, 2017). Il n'y a pas de propriété humoristique, car c'est simplement pour montrer qu'il chante, contrairement à d'autres bandes dessinées où les notes pourraient être tordues pour indiquer que le personnage fausse contribuant ainsi à l'humour de la scène.

Enfin, pour les huit autres procédés relevant du style d'illustration, une difficulté s'est imposée lors de l'analyse : l'inadéquation de la plupart d'entre eux lorsqu'ils sont appliqués à la bande dessinée. En effet, si les procédés humoristiques proposés par Montésinos-Gelet et ses collaboratrices (2021) fonctionnent pour l'album, ils sont difficilement transférables aux bandes dessinées. Par conséquent, les résultats obtenus ne reflètent pas les possibilités d'une étude dont la grille serait initialement conçue pour les bandes dessinées. Cependant, les illustrations contribuent à l'analyse des autres attraits du livre, comme cela a été traité précédemment.

Comment améliorer la collecte de données?

Au terme de cette analyse, malgré sa pertinence pour dégager certains procédés, nous constatons que notre outil de collecte pourrait être encore amélioré, tant sur le plan concret (logiciel utilisé) que sur le plan conceptuel (grille d'analyse des procédés). Comme nous avons déjà traité des écueils du logiciel, nous nous attardons ici aux procédés qui pourraient avantageusement venir enrichir la grille de Montésinos-Gelet et de ses collaboratrices (2021) pour le neuvième art. En référence à McCloud (2007), il serait pertinent d'intégrer à l'attrait du rythme les six types d'enchaînement entre deux cases et vérifier s'ils peuvent être utiles pour analyser l'humour. Toujours en référence à McCloud (*Ibid.*), certains aspects relatifs au son et au mouvement seraient aussi pertinents à ajouter, à condition qu'ils contribuent à l'humour de l'œuvre. D'autres aspects propres aux codes de la bande dessinée (p. ex. la forme des phylactères, les traits, les onomatopées) et qui n'ont pas été considérés ici, en raison de la grille initialement conçue pour un autre type de livre, pourraient peut-être servir afin d'évaluer leur effet sur le plan humoristique. Enfin, une analyse secondaire qualitative permettrait de mieux saisir et de mieux cerner certains résultats présentés de manière quantitative.

Conclusion

Au regard de notre objectif qui est de dégager les principaux procédés humoristiques, malgré les limites déjà exposées, nous pouvons affirmer que dans sa série *Van l'inventeur*, Goldstyn affectionne particulièrement le comique de mots, que ce soit dans les titres de ses planches, dans les paroles des personnages ou dans l'affichage en arrière-plan; qu'il recourt régulièrement au comique du système énonciatif, par les commentaires de Beppo; qu'il s'autorise quelques incursions en lien avec les registres transgressifs à l'intérieur de planches simplement comiques; qu'il use de la caricature pour ses personnages; qu'il parsème ses planches et ses cases de repères

culturels variés. En plus de ces constats quant aux procédés, nous remarquons que l'humour de Goldstyn s'adresse à la fois aux enfants, son public cible, mais aussi aux adultes, lesquels ont généralement la charge de faire la médiation entre le livre et le jeune, que ce soit par un achat, un conseil ou un accompagnement dans la lecture. De fait, certaines blagues de Goldstyn en lien avec des repères culturels seront comprises uniquement par les adultes, parents, bibliothécaires ou enseignants¹², ce qui crée une connivence avec son public indirect. Dès lors, ces adultes peuvent saisir l'occasion de contribuer au rehaussement culturel des jeunes en discutant de ces références. Outre les références culturelles comme celles-ci, certains jeux de mots visent aussi un double lectorat, tout comme certains des commentaires de la grenouille Beppo sur des questions d'actualité, des travers de la société ou d'autres sujets moins ancrés dans les préoccupations des jeunes. Par ces différents procédés humoristiques, Goldstyn peut alors contribuer à stimuler les échanges intergénérationnels.

Bibliographie

- ALLARD, Marie (2020). « L'œuvre remarquable tricotée par Jacques Goldstyn », *La Presse*, 16 novembre, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-11-16/l-oeuvre-remarquable-tricotee-par-jacques-goldstyn.php>] (consulté le 25 juillet 2023).
- AUBERT, Nathalie (2010). « Absurde », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 1-2, coll. « Quadrige ».
- BARONI, Raphaël (2007). *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- BERNIER, Marc-André, et Denis SAINT-JACQUES (2010). « Personnage », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 564-565, coll. « Quadrige ».
- BORNAIS, Marie-France (2010). « Un couple centré sur ses nombrils », *Journal de Québec*, 4 avril, [En ligne], [<https://www.journaldequebec.com/2010/04/04/un-couple-centre-sur-ses-nombrils>] (consulté le 25 juillet 2023).
- BOURCIER, Nicolas (2022). « Caricature controversée de Montreal Gazette : “Ce n'est pas un manque de respect” », sur le site *Radio-Canada*, 31 août, [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1909526/rene-levesques-boris-chien-urine-affiche#:~:text=Jacques%20Goldstyn%20r%C3%A9pond%20par%20la%20n%C3%A9gative.&text=J'ai%20dessin%C3%A9%20pendant%20une,%C3%A0%20peu%20pr%C3%A8s%20aucune%20r%C3%A9action>] (consulté le 25 juillet 2023).
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2010). « Comique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 134-136, coll. « Quadrige ».

¹² Voir les exemples des allusions à Yves Montand ou à Jean-Paul Sartre. D'autres exemples ne sont pas traités dans l'article, mais certaines références exigent une connaissance de l'Histoire, comme lorsque Beppo se place devant une invention de Van (une souffleuse à neige) et que sa position ressemble à celle de l'homme de Tiananmen devant les tanks, une référence à la célèbre photographie de Jeff Widener (Goldstyn, 2005).

- DEROY-RINGUETTE, Rachel (2022). *Évaluation de la collection d'albums provenant d'une didacthèque en fonction des besoins liés à la didactique du français des étudiants au BEPEP : une recherche de développement*, thèse de doctorat (sciences de l'éducation), Montréal, Université de Montréal.
- DUFAYS, Jean-Louis (2001). « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges linguistiques* (mars), p. 19-30.
- DUPRIEZ, Bernard (2019). *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18.
- EISNER, Will (2019). *Les clés de la bande dessinée : intégrale*, Paris, Delcourt.
- GLADEL, Cécile (2017). « L'agent Jean, le "bulldozer" des ventes de livres au Québec », sur le site *Radio-Canada*, 9 avril [https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1027154/agent-jean-palmares-ventes-livres-quebec-gaspard-2016] (consulté le 25 juillet 2023).
- GOLDSTYN, Jacques (2005). *Van l'inventeur*, Montréal, Bayard Canada.
- GOLDSTYN, Jacques (2008). *Ça va barder*, Montréal, Bayard Canada.
- GOLDSTYN, Jacques (2012). *Il m'en faut un!*, Montréal, Bayard Canada.
- GOLDSTYN, Jacques (2017). *C'est l'invention qui compte*, Montréal, Bayard Canada.
- GOLDSTYN, Jacques (2023). *Ça ne s'invente pas!*, Montréal, Bayard Canada.
- GROENSTEEN, Thierry (1999). *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- LASALLE, Martin (2015). « Jacques Goldstyn : géologue des mines... de crayons », *Les Diplômés*, n° 428, p. 22-23.
- LEDUC, Jean-Dominique, et Michel VIAU (2013). *Les années Croc : l'histoire du magazine qu'on riait*, Montréal, Québec Amérique.
- MCCLOUD, Scott (2007). *L'art invisible*, Paris, Delcourt.
- MONTESINOS-GELET, Isabelle (2017). « Analyser la littérature jeunesse : les attrait du livre », *Le Pollen*, n° 22, p. 220-226.
- MONTESINOS-GELET, Isabelle (2018). « Les illustrations au sein de l'album : réflexions inspirées par l'univers de Stéphane Poulin », dans Isabelle Montésinos-Gelet (dir.), *Pleins feux sur l'album*, Montréal, Université de Montréal – CDFDF, p. 7-12.
- MONTESINOS-GELET, Isabelle (2021). « Les attrait des récits de révélation », *Le Pollen*, n° 36, p. 37-93.
- MONTESINOS-GELET, Isabelle, Rachel DERoy-RINGUETTE et Marie DUPIN DE SAINT-ANDRÉ (2021). « Des procédés humoristiques au cœur des albums », *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures*, vol. 13, n° 1 (été), p. 178-204.
- MORGAN, Harry (2003). *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2.
- PEETERS, Benoît (2003). *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts ».

- PERRON, Alexandra (2022). « Entrevue : Jacques Goldstyn, bédéiste des Débrouillards », *Les Débrouillards*, 6 juillet, [En ligne], [<https://www.lesdebrouillards.com/parents/entrevue-jacques-goldstyn-debrouillards/>] (consulté le 25 juillet 2023).
- ROY, Marie-Josée R. (2019). « Jacques Goldstyn : le créateur de Beppo la grenouille dessine encore », *Le Journal de Montréal*, 26 novembre, [En ligne], [<https://www.journaldemontreal.com/2019/11/26/jacques-goldstyn-le-createur-de-beppo-la-grenouille-dessine-encore>] (consulté le 25 juillet 2023).
- SARICKS, Joyce (2005). *Readers' Advisory Service in the Public Library*, 3^e éd., Chicago, American Library Association.
- SARICKS, Joyce (2009). *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, 2^e éd., Chicago, American Library Association.
- SAUVÉ, Mathieu-Robert (2020). « Jacques Goldstyn, l'homme derrière Beppo », *UdeM Nouvelles*, 21 octobre, [En ligne], [<https://nouvelles.umontreal.ca/article/2020/10/21/jacques-goldstyn-l-homme-derriere-beppo/>] (consulté le 25 juillet 2023).
- SCHOENTJES, Pierre (2010). « Ironie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 395-396, coll. « Quadrige ».
- TOUSSAINT, Bernard (1976). « Idéographie et bande dessinée », *Communications*, n° 24, p. 81-93.
- VIALA, Alain (2010). « Registres », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, p. 660-662, coll. « Quadrige ».

Notice biobibliographique

Rachel DERoy-RINGUETTE est professeure au Département des sciences de l'éducation de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Ses articles sont, entre autres, parus dans *Formation et profession*, *Canadian Journal for New Scholars in Education* = *Revue canadienne des jeunes chercheurs et chercheurs en éducation*, *Le français d'aujourd'hui*. Ses travaux portent sur la didactique de la lecture au primaire, la didactique de l'écriture au primaire, la littérature jeunesse, l'intégration des disciplines scolaires par la littérature jeunesse, la bibliothéconomie et les didachthèques.

***PLANCHES*, une revue de BD québécoise : entre dynamisme et précarité, 2014-2024**

Chris Reyns-Chikuma¹
Université de l'Alberta

Résumé : Mon but, dans cet article, est de présenter et analyser la revue *PLANCHES*, créée par Sandra Vilder et Émilie Dagenais en 2014. Dans la première partie, je donnerai quelques repères chronologiques qui ont jalonné l'histoire de cette revue, tout en situant son projet à la fois dans l'histoire de la bande dessinée québécoise (BDQ) et dans le marché francophone mondialisé des revues de bandes dessinées (dominé par celui de l'Europe francophone). Dans la deuxième partie, je ferai une étude systématique des dix-huit numéros de manière quantitative et qualitative pour révéler à la fois les structures, les idées et les tendances esthétiques de la revue, à l'aide de quelques tableaux sur la représentation des genres (*gender*) et des groupes culturels, linguistiques et ethniques et d'une analyse des catégories de BD (BD de reportage, BD humoristique, etc.). Je pourrai alors conclure mon texte en abordant la ligne éditoriale de *PLANCHES* et les raisons possibles de son succès et de sa précarité.

Abstract: *My goal in this article is to present and analyse PLANCHES, a journal created by Sandra Vilder and Émilie Dagenais in 2014. I will give some chronological benchmarks of the life of this journal while situating its project both in the history of Quebecois comics (BDQ) and in the globalized French-speaking comic book magazine market (dominated by that of French-speaking Europe). I will then make a systematic study of the 18 issues in a quantitative and qualitative manner to reveal the structures, ideas, and aesthetic trends of the journal using some tables on the representation of genres (gender), as well as cultural, linguistic, and ethnic groups, without forgetting to add an analysis of genre-categories (comic-reports, comic-humor, etc.). I will finally be able to conclude on the editorial line of PLANCHES and on the possible reasons for its success and its precariousness.*

En 2014, deux jeunes femmes, Sandra Vilder et Émilie Dagenais, décident de créer une revue sur la bande dessinée (BD) québécoise. Elle s'appellera *PLANCHES*, terme renvoyant d'une part à la BD et d'autre part au travail manuel et artisanal que sont encore, le plus souvent, le dessin et la revue elle-même². Ce deuxième sens « manuel » est renforcé par le symbole du marteau

¹ Cet article est dédié à Elise.

² Cet article doit beaucoup aux conversations formelles (entretiens dirigés), à d'autres plus informelles et à des échanges de courriels que j'ai eus tant avec des collaborateurs de la revue *PLANCHES* : Martin Morin, Mathieu Li-Goyette, François Samson-Dunlop, Saturnome (Francis Lemelin), qu'avec d'autres acteurs de l'édition de BD au Québec, notamment Luc Bossé. Selon les dires des quelques personnes interrogées, la majorité des artistes ayant participé à la revue travaillent encore avec les outils traditionnels (crayon, etc.) et seulement occasionnellement avec une tablette, mais j'utilise aussi le mot « artisanal », par opposition à une organisation industrielle, dans le sens où le créateur par exemple ne fait pas partie d'un « studio » comme salarié ou pigiste

présent sur la couverture dès le premier numéro et dans leur fascicule « Comment crée-t-on une revue de bande dessinée? » publié au sommet de leur aventure revuistique à l'automne 2015, qui comportait des titres de chapitres, comme « artisans, matière première, et clouage³ ». Ces titres, sous-titres, symboles et commentaires affirment donc une certaine philosophie du travail, basée davantage sur l'artisanat, la collaboration et la bonne volonté, plutôt que sur une organisation industrielle. Le succès de cette revue est rapide et indéniable, même si dès avant la pandémie de COVID-19 (à la fin de 2019), elle connaît des difficultés. Au moment où j'écris ces lignes, elle vient de faire paraître un nouveau numéro (hors-série) en septembre 2023 et annonce le numéro dix-huit pour janvier 2024. Elle a donc publié en moyenne deux numéros par an et devrait fêter ses dix ans l'année prochaine, ce qui est une très belle longévité pour une revue culturelle québécoise en général et une revue de BD contemporaine en particulier.



Figure 1 – Couverture du numéro un de la revue *PLANCHES* (2014). Image reproduite avec l'aimable permission de l'éditeur, Martin Morin.

(voir par exemple, Brienza et Johnston, 2016 : 8).

³ Cette idée est aussi confirmée dans un entretien (Mignault, 2019).

Mon but, dans cet article, est de présenter cette revue comme une étude de cas. Dans la première partie, je donnerai quelques repères chronologiques qui ont jalonné l'histoire de cette revue, tout en situant son projet à la fois dans l'histoire de la bande dessinée québécoise (BDQ) et dans le marché francophone mondialisé des revues de bandes dessinées (dominé par celui de l'Europe francophone). Dans la deuxième partie, je ferai une étude systématique des dix-huit numéros de manière quantitative et qualitative pour révéler à la fois les structures, les idées et les tendances esthétiques de la revue, à l'aide de quelques tableaux sur la représentation des genres (*gender*) et des groupes culturels, linguistiques et ethniques et d'une analyse des catégories de BD (BD de reportage, BD humoristique, etc.). Je pourrai alors conclure mon texte en abordant la ligne éditoriale de *PLANCHES* et les raisons possibles de son succès et de sa précarité.

L'histoire de la revue *PLANCHES*

La BD au Québec est un sujet aujourd'hui bien étudié⁴. Comme Jacques Samson l'a montré, la BDQ connaît un mouvement cyclique constant de morts et de renaissances (1997)⁵. Cette situation touche plus encore les revues de BD au Québec, malgré un enthousiasme certain du milieu et du public québécois pour le neuvième art. La raison principale de cette précarité est sans doute leur viabilité. Avec huit millions de francophones, le marché québécois est très petit. Il est donc difficile de survivre financièrement en ne reposant plus que sur les ventes et sur l'aide publique puisque les autres ressources financières possibles, principalement la publicité, ont massivement migré vers d'autres médias. Même si les revues de BD sur le marché franco-européen ont aussi fortement décliné à partir des années 1980, certaines ont résisté (comme *Spirou*) et d'autres sont apparues dans les années 2010 et semblent bien établies aujourd'hui en 2024⁶. C'est le cas de *La Revue dessinée*, qui se vend aussi au Québec et qui a certainement inspiré la création de *PLANCHES*⁷.

C'est dans ce contexte québécois et transnational que le numéro zéro (inaugural) de *PLANCHES* est sorti au printemps 2014, uniquement en ligne. Après une campagne de sociofinancement réussie, le premier numéro paraît en octobre de la même année sur papier, tandis qu'une présence minimale en ligne soit maintenue jusqu'à aujourd'hui⁸.

La revue est originale par de nombreux aspects. Premièrement, les deux cofondatrices ne sont ni des spécialistes de l'édition, ni des gestionnaires, ni des artistes, alors que pour de nombreuses autres revues de BD, les fondateurs correspondaient au moins à l'un de ces trois critères. Deuxièmement, passionnées de culture asiatique et de manga, elles ont voulu créer une revue qui promouvait la BD québécoise, séparée de presque toute influence manga

⁴ La BDQ a fait l'objet d'études universitaires dès les années 1970 jusqu'à aujourd'hui : Bell et Viau (1999), Carpentier (1975), Giaufret (2021), Lemay (1999), Langlois (1970), Mayeux (2008), Sohet (2011), Viau (2008, 2014, 2020), et les publications plus récentes du groupe de recherche *Au-delà des deux solitudes* (<https://beyondthe2solitudes.wordpress.com/>).

⁵ Cette première analyse de Samson est confirmée par les études de Lemay (1999) et de Viau (2008).

⁶ Fondée en 2013, *La Revue dessinée* connaît un succès indéniable. Elle s'est vendue à plus de 10 000 exemplaires pour certains numéros (Péquignot, 2017), compte 7500 abonnés (Woitier, 2018) et après la création de *TOPO*, une version pour adolescents, en 2016, elle continue son expansion grâce, par exemple, à une édition italienne (Malinverno, 2022).

⁷ Les personnes interrogées confirment cette hypothèse.

⁸ La présence en ligne est réduite à des informations de base sur la revue et donne accès à l'achat des numéros en PDF.

(Reynolds-Chikuma, 2021). Troisièmement, fait plutôt rare pour une revue de BD, elle n'est pas du tout liée à une maison d'édition et ne cherche pas à publier d'albums⁹. Quatrièmement, la revue est éclectique et ouverte à certaines nouvelles idées, esthétiques ou politiques. Ces deux derniers mots sont entendus au sens large. Par exemple, elle répond par des mesures concrètes à ses engagements sociaux : écologique (elle est imprimée sur du papier recyclable) et « politique » (la parité entre hommes et femmes est respectée et on compte même une proportion de collaboratrices supérieure à la moyenne dans le monde de la BD). Enfin, ancrée dans la sphère de l'économie sociale, *PLANCHES* est un organisme à but non lucratif qui a pour but de promouvoir la création en BDQ, ce qui n'avait plus été fait par une revue depuis les années 1970, période que Sylvain Lemay (2016) décrit comme le Printemps de la BDQ.

Le financement

La revue est d'abord fondée par deux « inconnues » dans le milieu de la BDQ. Elles-mêmes l'ont avoué dans diverses entrevues : elles ne connaissaient rien ou presque à la BDQ. On pourrait donc parler d'un certain amateurisme, que l'on retrouvera tout au long de l'histoire de la revue¹⁰. Dans un premier temps, ce manque d'expérience ne les a pas empêchées non seulement d'obtenir du financement, mais aussi de recevoir des prix (concours d'entrepreneuriat¹¹) et de publier plusieurs numéros de qualité à un rythme soutenu pendant deux ans. Il faut noter que, comme c'est souvent le cas au Québec pour les entreprises culturelles, la revue pourra compter sur le soutien financier de divers organismes publics, comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le Conseil des arts de Montréal (CAM) et le Conseil des arts du Canada (CAC), mais aussi la Ville de Montréal, dans ce cas après quelques numéros, mais dans des proportions variables chaque année¹². Cependant, il faut se rappeler que cette aide n'est pas renouvelée automatiquement. Ainsi, ce n'est qu'à partir du numéro sept que la revue reçoit le soutien nécessaire des quatre organismes publics, comme l'indique l'inscription des logos sur la deuxième de couverture de chaque numéro.

De plus, Vilder et Dagenais font preuve d'audace en faisant par exemple des demandes auprès d'organismes privés, ce qui, dans un cercle vertueux, est aussi très bien perçu par les comités des organismes publics. Enfin, ne pouvant recevoir cette aide publique dès le début, elles ont aussi organisé une campagne de sociofinancement très réussie. Du côté de la gestion, c'est donc extrêmement positif, au point que très tôt, toutes deux abandonnent leur travail régulier pour se consacrer entièrement à la revue. En effet, grâce à ces diverses sources de financement, elles peuvent se payer un salaire minimum et dans un sens, cela apporte une plus grande stabilité à l'équipe rédactionnelle et donc aussi à la revue.

Par ailleurs, le fait qu'elles doivent dépenser les subventions dans un certain délai pour ne pas les perdre pousse leur ambition jusqu'à publier quatre numéros par an. Ce rythme

⁹ Pour ne donner que quelques exemples, *Ah! Nana* était liée aux Humanoïdes associés, *Spirou* à Dupuis, *Tintin* à Lombard, *Pilote* à Dargaud, etc.

¹⁰ J'entends le mot selon la définition donnée par Wikipédia : « Un amateur est une personne qui se livre à une activité en dehors de son cadre professionnel, généralement sans rémunération, et dont la motivation ressort essentiellement de la passion » (2024; voir aussi Flichy, 2010).

¹¹ La revue a reçu le prix deux fois; la première en 2015, remis par la Corporation de développement économique communautaire de Rosemont – La Petite-Patrie.

¹² Contrairement à la coutume, la revue ne nomme pas ces organismes subventionnaires sur son site Web (mai 2023).

de publication est évidemment très exigeant et fait que le bénévolat (du CA aux tâches plus manuelles) est encore nécessaire, en plus des postes précaires et temporaires, comme les stagiaires.

Il faut aussi noter que cette relative stabilité pendant les premières années d'existence de la revue est aussi le résultat de l'institutionnalisation et de la légitimation, lentes mais continues, de la BD en général et de la BDQ en particulier depuis au moins 50 ans, en contraste avec l'instabilité du marché québécois. Celles-ci sont visibles dans plusieurs aspects, qui vont de l'aide publique au succès des festivals de BD et aux émissions de radio et de télé qui sont consacrées au neuvième art, et ont un effet certain sur le maintien d'un public fidèle qui achète des revues, comme *PLANCHES*.

Cette légitimation est confirmée par le bon accueil que *PLANCHES* reçoit d'autres médias québécois, comme la radio et la presse, qui eux-mêmes consacrent depuis longtemps déjà des émissions et des articles à la BD (dont la BDQ). Ainsi, Fabien Deglise, dans *Le Devoir*, écrit :

Une nouvelle revue sur la bande dessinée au Québec? Oui. Et avec une ligne claire. Forcément. En lançant *PLANCHES*, un duo de jeunes amateurs de bande dessinée souhaite mettre au monde, dans les prochaines semaines, un trimestriel pour stimuler la création d'histoires en case au Québec, mais également pour porter un regard critique et analytique sur un monde de la bulle en pleine effervescence. Plusieurs figures ascendantes de la bédé d'ici vont être de l'aventure, dont Zviane, Luc Bossé, Michel Hellman, Iris et Francis Desharnais. Pour ne citer qu'eux (Deglise, 2014).

Cet accueil positif contribue à la légitimité de l'entreprise, qui est encore renforcée par la présence de « figures ascendantes ». Deglise continue en citant les grandes revues qui ont précédé *PLANCHES* : « Dans la foulée des *Titanic*, de *L'Illustré*, *L'Écran* ou encore *Croc*, qui ont fait les beaux jours de la bédé [q]uébécoise ... » (Deglise, 2014). Elle se vend bien pour une revue de BD puisque le tirage est de 1000 exemplaires (Boyce, 2014) et qu'elle a 220 abonnés la première année (« La fabrique de *Planches* », 2015). L'intérêt du public ou d'un certain public spécialisé est là, la BDQ étant dans une nouvelle phase d'épanouissement, comme dans la plupart des cultures puisque l'essor de la BD est mondial depuis 20 ans, notamment en raison du succès que connaissent le roman graphique, les bandes dessinées de superhéros et les mangas. Si dans des entretiens, des membres de l'équipe ont reconnu avoir envisagé l'inclusion de publicités, sauf dans quelques très rares cas (par exemple dans le premier numéro, l'annonce de la librairie Planète BD¹³), il semble que cette solution ne se soit pas concrétisée. Les revenus sont donc très limités et la revue dépend essentiellement des ventes dans un marché restreint et de l'aide publique, elle aussi limitée et toujours fragile.

La revue publie quatre numéros la première année : automne 2014, hiver 2015, printemps 2015, été 2015. En 2015, elle s'est vendue à environ 1200 exemplaires. Un exemplaire coûtait 20 dollars et comptait 72 pages. Une rapide estimation permet de calculer les « bénéfices » possibles : 1200 exemplaires x 20 dollars = 24 000 dollars. On sait que la rémunération d'environ 15 auteurs pour chaque numéro et une moyenne de 50 planches par numéro s'élèvent à 3000 dollars puisque chaque planche est payée 60 dollars. Si l'on déduit les frais (environ 10 000 dollars pour un numéro), il reste une marge suffisante pour les salaires

¹³ Certaines publicités sont en effet gratuites, résultat d'un accord de soutien mutuel avec d'autres revues (voir la « pub » pour *LQ [Lettres québécoises]* dans *PLANCHES*, n° 15, p. 60), ou des institutions culturelles, comme le Festival de la bande dessinée de Montréal.

réguliers (35 heures/semaine) des deux fondatrices (qui travaillent cependant probablement 70 à 80 heures par semaine)¹⁴. Confiantes et riches de bonnes subventions et de bonnes ventes, en 2016, les éditrices vont faire passer la revue de 72 à 108 pages, soit 30 % de plus, tout en gardant le même prix de vente (19,95 dollars).

La sociabilité

Si les deux fondatrices sont rémunérées à temps plein et que les artistes le sont à la planche, certains autres collaborateurs de l'équipe sont bénévoles¹⁵. Conséquemment, dès le début, l'équipe est instable, comme on le constate en jetant un coup d'œil sur la liste des collaborateurs des premiers numéros, même si un noyau dur d'artistes et de bénévoles réguliers demeure. Par exemple, la maquette de Vincent Giard, responsable de *La mauvaise tête* (maison d'édition de 2012 à 2019), est dès le début hautement professionnelle¹⁶. L'un des facteurs essentiels de cette réussite est, comme l'expliquent divers chercheurs, la « sociabilité » et même la solidarité du milieu de la BD (Giaufret, 2016). Le lieu, ici la ville de Montréal, où se concentrent énormément d'activités culturelles et de centres de production culturelle (par exemple, la grande majorité des maisons d'édition), y compris bédéistique, crée une émulation semblable à celle qui existe à Paris et dont bénéficient les bédéistes de l'Association¹⁷. Si la majorité des vingt artistes les plus actifs de *PLANCHES* ont une trentaine d'années, alors que la moyenne de la génération de l'Association est de 50 ans et plus, on retrouve des caractéristiques similaires entre les deux groupes : école ou cours d'art pour la majorité, ateliers, fanzines, revues et artistes vivant dans la même ville. Giaufret montre par exemple comment les artistes ont créé une Maison de la BD où ils se retrouvent pour diverses activités bédéistiques (2021 : 21-55). Dans de tels réseaux, un facteur entraîne l'autre. Par exemple, la production de fanzines, individuel ou collectif, implique la fréquentation des festivals où on pourra les vendre. Beaucoup de ces festivals relativement nouveaux distribuent aussi des prix. Les prix sont décernés par des jurés, qui sont eux-mêmes artistes ou libraires ou bibliothécaires, et ainsi de suite dans un cercle vertueux. De même, « [l]es revues et collections d'éditeurs déjà installés forment également des espaces symboliques de constitution d'un collectif » (Caraco, 2017 : par. 30) et « [e]nfin, les locaux successifs de la maison d'édition constituent un espace physique de rencontre entre

¹⁴ Ces chiffres sont calculés par l'auteur de l'article sur la base de divers entretiens avec des membres de la revue, dans ce cas Martin Morin.

¹⁵ Voir les remerciements à la dernière page (juste avant la 3^e de couverture), qui soulignent le caractère partiellement bénévole de l'entreprise, comme la dernière phrase le laisse entendre : « Enfin, merci à toutes celles et ceux qui ont passé tant de temps pour amener *PLANCHES* à exister ».

¹⁶ Voir Jean-Dominic Leduc, 2012 (<https://www.journaldemontreal.com/2012/03/17/la-mauvaise-tete/>) et Dominic Tardif 2019 (<https://www.ledevoir.com/lire/556410/une-nouvelle-adresse-pour-la-bande-dessinee-quebecoise>).

¹⁷ Ainsi, Benjamin Caraco écrit : « À l'exception de quelques auteurs comme François Ayroles (originaire de Paris), Vincent Vanoli ou Guy Delisle, la résidence continuelle ou des passages prolongés à Paris sont la norme pour les auteurs de L'Association. Cette proximité géographique permet d'entretenir des liens amicaux, de partager un atelier, de nouer des collaborations, mais également d'assister à des vernissages d'expositions, à des lancements d'albums dans des libraires et de participer aux réunions organisées par L'Association pour les membres du comité éditorial. Habiter à Paris permet de contacter plus facilement rédactions et éditeurs pour obtenir des contrats, mais également d'être plus aisément sollicités par les médias » (2017 : par. 37). Ces remarques sont parfaitement applicables à Montréal.

auteurs (et salariés) » (*Ibid.* : par. 34). Ainsi, ce que Caraco écrit à propos de l'Association est au moins partiellement applicable au milieu de la BD de Montréal :

La cartographie des lieux de sociabilités d'un groupe d'auteurs comme celui de L'Association révèle l'importance particulière des écoles d'art, des entreprises d'autoédition puis des ateliers qui constituent autant d'espaces où se développent des échanges entre pairs. Ces derniers prennent diverses formes qu'il s'agisse du partage d'un lieu de travail, de l'échange de conseils techniques, d'émulation, voire de collaboration entre des auteurs s'étant presque tous exprimés au moins une fois en tant qu'auteurs complets. À travers les lieux de sociabilité, c'est également la transmission du savoir-faire et les façons de créer qui évoluent : de l'atelier vécu sur le mode de l'apprentissage maître-élève à l'atelier vécu sur le mode de la collaboration entre pairs, en ligne droite de l'enseignement reçu en école. Cette collaboration entre égaux est d'autant plus marquée chez des auteurs qui ont témoigné d'un souci d'autonomisation en fondant leur propre maison d'édition, inspiré[s] en cela par [la] logique du « *Do It Yourself* » qui caractérise la musique punk dans les années quatre-vingts (Caraco, 2017 : par. 39).

Enfin, comme l'ont montré Giaufret (2021) et le numéro spécial de Andy Brown sur la BDQ (2017), la musique semble aussi jouer un rôle important. Brown relève à quel point Montréal (et en particulier, ce quartier qu'est le Mile End) a été au tournant des années 2000 un lieu de rencontre entre artistes du Québec, du Canada anglais et plus largement, d'Amérique du Nord et même de musiciens venant d'Europe, comme l'artiste français multidisciplinaire (musique, dessin, etc.) Jérôme Minière (Carpentier et Moser, 2019), et ce, tant dans le monde de la bande dessinée (notamment autour de Drawn & Quarterly) que dans celui de la musique populaire indépendante. *PLANCHES* ira dans ce sens lorsque l'équipe proposera des listes de « pièces musicales » (voir *PLANCHES*, n° 12 : 2). La revue essaiera aussi d'établir des ponts avec la poésie (« La poésie de Sophie Bienvenu en BD », *PLANCHES*, n° 14). Tout cela active ou crée aussi d'autres réseaux, et donc plus de visibilité et de ventes.

L'essoufflement

Cependant, à la fin de la deuxième année, un essoufflement se fait sentir. Ainsi, Dagenais quitte la revue en septembre 2016, exténuée¹⁸. Avec ce départ, la BDQ renoue avec un problème récurrent, celui du court terme (Samson, 2015). Ce problème, qui est sans doute plus large et plus profond, touche aussi la BDQ et les revues en général. Comme il arrive souvent dans ce genre d'organisme culturel de type associatif (association sans but lucratif, basée en plus ou moins grande partie sur le bénévolat), les changements de collaborateurs sont nombreux. De surcroît, à la revue *PLANCHES*, on a ajouté de nouvelles fonctions, comme directrice, rédacteur en chef, etc., et de nouvelles structures, dont un comité éditorial, un conseil d'administration et un comité consultatif.

D'autre part, certains projets qui auraient pu apporter plus de revenus semblent avoir échoué ou n'ont pas pu se réaliser pleinement faute de temps et de personnel. Ainsi, le site Web, pourtant crucial aujourd'hui, au moins comme soutien, reste inexploité. On y trouve

¹⁸ Je n'ai pas pu rencontrer les fondatrices, et ces commentaires sont inspirés des entretiens avec les autres membres de la revue que j'ai pu interroger.

seulement la page de présentation générale et l'offre de vente des numéros en PDF. De même, la publicité est quasi absente et sauf au tout début, on ne mentionne plus d'édition anglaise. Ces trois éléments avaient été cités comme des pistes à suivre dans l'entretien qu'accordait Boyce en 2014.

Après 2016 et le départ d'Émilie Dagenais, Sandra Vilder poursuit son travail avec Martin Morin, qui devient le nouveau pilier de la revue. Ils sont aussi très efficaces puisque la revue fait à nouveau paraître quatre numéros en 2017. Morin a l'avantage d'être membre du comité du Festival de la bande dessinée de Montréal depuis 2015, ce qui fait de lui un acteur important dans le milieu de la BDQ. En effet, même si le festival ne dure que deux ou trois jours, il fonctionne non seulement en collaboration avec les artistes, mais aussi avec les éditeurs, les libraires, les bibliothécaires et les universitaires (Desrochers, 2022). Mais apparemment, ce n'est plus suffisant. Comme c'était le cas pour les deux fondatrices, Morin avoue qu'il ne connaissait rien à la BD (Arseneau, 2020). Il faut donc recommencer à quasiment zéro. Et de plus la compétition continue.

La tentation du sauveur : la France

Avant de connaître ces difficultés, Vilder voulait distribuer la revue en France. Cette volonté n'est pas sans conséquence, car elle exige l'adhésion d'un autre public, franco-européen. Or, contrairement à d'autres membres de la revue, Vilder ne semblait pas consciente de cette nouvelle exigence ni ne semblait vouloir la considérer. Cette volonté de Vilder renvoie à un problème plus général, celui du rapport de dépendance de la culture québécoise à la France. Si dans les années 1960, la culture québécoise est devenue plus autonome, y compris dans le domaine de la BD, l'influence française est restée prégnante. L'indépendance totale est d'ailleurs impossible et non souhaitable, ne serait-ce que parce que le marché québécois est trop petit pour subsister seul¹⁹. Dès le début de la revue, un parti pris francocentriste existe. Rappelons que Vilder est française, nouvelle au Québec et qu'elle ne connaît presque rien à la culture québécoise (elle habite au Québec depuis quelques années seulement) et, particulièrement, à la BDQ. Cela rend son travail à la revue *PLANCHES* d'autant plus remarquable, mais aussi plus problématique. Ainsi, la première couverture est confiée à un Français, Sylvain Cabot (qui, il est vrai, habite au Québec depuis 2013)²⁰. Celle du mini-numéro spécial de 2015 est aussi l'œuvre d'un Français, Vincent Longhi (qui, de plus, vit en France; voir p. 14 de ce numéro spécial). Plus tard, la couverture du numéro de décembre 2018 sera de Aude Mermilliod, née à Lyon et vivant en France et qui venait de publier avec succès *Les reflets changeants* chez Le Lombard en août 2017. Enfin, à la fin de 2016, Vilder engage la Française Coralie Muller comme assistante (celle-ci la remplacera plus tard).

Comme on le verra, sans explorer d'abord de possibles solutions internes, lorsque la revue rencontre des difficultés, Vilder veut aller chercher des appuis du côté français de deux manières : en distribuant la revue là-bas et en acceptant davantage d'auteurs français ou franco-européens (belges, suisses). Rien n'est dit sur les auteurs du Maghreb, de l'Afrique, même

¹⁹ Voir Lefort-Favreau, 2021.

²⁰ Est-ce un hasard si cette couverture montre un jeu de « cache-cache » (appelé « la cachette » au Québec), avec l'arbre de « Cabot » qui cache la forêt (c'est-à-dire l'influence française)? Voir la figure 1.

si une alliance avec d'autres cultures francophones marginal[isé]es aurait pu être un moyen de contourner partiellement Paris (Reyns-Chikuma, 2016). La revue envoie des représentants en France, entre autres au festival d'Angoulême en 2017, mais sans succès, car entre autres la compétition avec des revues déjà bien installées là-bas, comme *La Revue dessinée*, est rude. Tout cela provoque inévitablement des tensions à la revue puisque la majorité des collaborateurs veulent qu'elle reste fidèle à la ligne éditoriale qui avait été présentée dans le premier numéro et à son sous-titre : « revue de bande dessinée d'auteurs québécois ». Or ce sous-titre avait disparu dans la nouvelle version de septembre 2016, qui comptait 36 pages supplémentaires, après le départ de Dagenais.

En décembre 2018, après la parution du seul numéro de l'année, Vilder à son tour quitte la revue pour retourner en France. En 2019, Morin est presque seul, aidé au début par Muller engagée comme stagiaire. La revue publie deux numéros en 2019, le second juste avant la pandémie de COVID-19.

La COVID-19 frappe à la fin de 2019

Ce numéro d'automne 2019 précède de peu la pandémie de COVID-19, qui affecte la revue comme elle a affecté toutes les activités humaines à des degrés divers. *PLANCHES* ne paraîtra pas à l'hiver 2020. Le numéro suivant sortira seulement à l'hiver 2021, soit deux ans après le numéro seize. Cependant, les difficultés qui avaient précédé la pandémie reviennent au point qu'il faut attendre la fin de l'été 2023 pour que soit publié le numéro suivant. Les ventes par abonnement et au kiosque avaient déjà diminué avant la pandémie, mais celle-ci a aussi transformé les habitudes, y compris celles des lecteurs (Simms, 2021). Cette crise a sans doute aussi, au moins partiellement, brisé l'élan et l'enthousiasme des collaborateurs, des bénévoles et des artistes (par exemple, certains artistes débutants ont dû délaissé la création pour trouver d'autres sources de revenus puisque les revues papier ne publiaient plus, ou moins). Les propositions de planches étaient désormais moins nombreuses et l'équipe éditoriale était épuisée.

Un futur incertain

Après un creux de deux ans, en septembre 2023, un numéro hors série paraît enfin. Les BDQ publiées dans ce numéro sont celles qui avaient fait partie d'un numéro spécial consacré à la BDQ de la revue berlinoise *Strapazin* (qui les avait fait traduire). Pour *PLANCHES*, il s'agit de se donner plus de temps pour boucler le numéro dix-huit, qui selon Morin sortirait en janvier 2024. Mais republier des BDQ déjà parues révèle évidemment qu'en 2023, il est difficile de trouver des œuvres québécoises originales pour le numéro promis depuis un an. Le site Web annonce le contenu de ce nouveau numéro :

RUBRIQUES :

-Relectures par Éric Bouchard : retour sur *Bouées*, de Catherine Lepage;

-Les dessous de la création, par Alexandre Fontaine Rousseau : entrevue avec la bédéiste Julie Doucet, lauréate du Grand Prix du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2022;

-La menuiserie, par Xavier Cadieux et Byanca Bert.

LIBRES :

-Nous proposons la suite et [la] fin du récit de Chloé Germain-Therrien concernant le blocage de rails dans le [n]ord de l'Ontario par des membres de la communauté Wet'suwet'en;

-On retrouvera également en nos pages le retour de bédéistes de grand talent, comme ElDiablo (Glandulus), Iris Boudreau (Les rêves), et Jeik Dion et Julien Bernatchez, qui renvoient à leur manière très spéciale (et pas très douce) les aventures de certains Gaulois bien connus dans Toutatis;

-Le duo [de] Jean-Marc Pacelli et [de] Keith Grachow nous plongent [*sic*] dans un univers riche avec « L'assassin ».

-Et plus encore!

Si cela se confirme, il y a quelques petits changements prometteurs : quelques minorités un peu plus visibles, une suite au lieu d'une histoire autonome (Germain-Therrien), une critique de la BD franco-belge (Toutatis) et Doucet comme bédéiste internationale en vedette. Mais c'est encore très limité.

Le fonctionnement de *PLANCHES*

Que deux jeunes femmes sans expérience aient pu créer et maintenir à un bon niveau une revue de BDQ dans un marché si petit (démographiquement et avec un média spécialisé en compétition avec tant d'autres médias²¹), pendant au moins deux ans, est extraordinaire. Cette réussite a été possible grâce à la collaboration et en dépit d'une âpre compétition.

Collaboration, bénévolat et amateurisme

La difficulté de trouver des sources de revenu (davantage de publicité? Un renouvellement constant des demandes de bourses? Une seconde campagne de sociofinancement?) rend le projet encore plus dépendant du bénévolat et de non-professionnels. *PLANCHES* a commencé comme un passe-temps. C'est seulement après le succès des demandes de financement (entre autres participatif, ici encore bénévole) que les deux créatrices ont abandonné leur travail pour se consacrer entièrement à la revue et sont donc devenues salariées. Cependant, plusieurs autres collaborateurs et collaboratrices n'étaient pas rémunérés. En fait, comme c'est très souvent le cas dans ce genre de revues, de plus ou moins nombreux bénévoles donnent de leur temps. De plus, si Vilder et Dagenais étaient rémunérées, elles travaillaient bien au-delà des heures d'une salariée et sans espoir d'être payées pour les heures supplémentaires ou de voir leur

²¹ La concurrence est féroce tant en ligne qu'avec de nouvelles applications et plateformes. Celles-ci ont l'avantage de fonctionner sans gardiens (*gatekeepers*) ou presque; de plus, elles coûtent moins cher, intéressent de nouveaux publics (dont de nombreux jeunes), et conséquemment attirent aussi de la publicité. Ces nouveaux médias sociaux (TikTok, Instagram, etc.) produisent aussi de nouvelles formes de BD, comme les bandes dessinées en ligne (*webcomics* et *webtoons*) (pour un exemple québécois, voir Sébastien, 2013).

salaires augmenter, comme c'est le cas dans la plupart des entreprises. Vu les salaires limités et la quantité de travail nécessaire, les nouveaux candidats sont peu nombreux, sauf s'ils sont des débutants ou des amateurs (Flichy, 2010). Ce bénévolat est une force puisqu'il apporte de l'enthousiasme qui est bénéfique au groupe et à l'individu (Gagnon *et al.*, 2004)²². Comme l'ont montré Élyse Guay et Rachel Nadon dans *Relire les revues québécoises*, il ressort que la sociabilité (comités, réseaux, collectifs) est le trait le plus distinctif des périodiques. Elles ajoutent : « [...] la revue vit d'un projet collectif » (2021 : 48). Cependant, ce bénévolat est aussi une faiblesse, car il n'implique pas d'obligation légale et n'est pas réglementé autrement que par un code moral nécessairement flou. Il produit l'inattendu : de l'enthousiasme jusqu'à l'excès de travail qui risque de faire craquer le personnel (ce qui est arrivé aux deux fondatrices) à l'individualisme jusqu'à l'excès, rendant la collaboration plus aléatoire et engendrant donc une certaine instabilité.

La compétition au Québec

L'une des raisons du succès de *PLANCHES* est certainement sa nouveauté dans un contexte où il n'existait plus de revues de BD au Québec, alors qu'il y avait toujours des artistes et des passionnés de ce genre. En effet, après la disparition des revues *CROC* en 1995 (Leduc et Viau, 2013; Livernois, 2021) et du bimestriel *Délire* en 2009, la revue mensuelle *Safarir*, « magazine de l'humour illustré » qui avait débuté en 1987 à Québec, rencontre des difficultés et commence à décliner en mars 2013, même si elle est parvenue à survivre épisodiquement jusqu'à aujourd'hui²³.

Cependant, outre la compétition venant de l'extérieur (l'Europe francophone, les *comics* états-uniens et les mangas, qui ont leurs propres festivals, prix et revues), au printemps 2017, Luc Bossé, de la maison d'édition Pow Pow²⁴, crée une revue appelée *La Ligne éditoriale* (voir le tableau 1). Il fera paraître seulement trois numéros (le deuxième à l'automne 2017, le troisième au printemps 2018²⁵), mais la chronologie est intéressante. Même si le projet est différent, il est, au moins partiellement, en compétition avec *PLANCHES*. Dans un marché aussi petit, il est impossible que Bossé n'ait pas été conscient de cette compétition, en particulier au moment où *PLANCHES* commence à connaître des difficultés. Malgré certaines différences, le format est similaire : les dimensions sont quasiment les mêmes à 0,5 cm près et les revues ont une couverture originale. De plus, les auteurs recrutés par *La Ligne éditoriale* ont eux-mêmes publié dans *PLANCHES* (Meags Fitzgerald, Fontaine-Rousseau, Bédard, Zviane, Vigneault, Blonk, Hellman).

La première différence est que cette revue est rattachée à un éditeur clé dans le champ de la BDQ (Rannou, 2022b). De plus, elle est promotionnelle, comme son sous-titre l'annonce : « la revue des éditions Pow Pow ». La deuxième différence est qu'elle est plus mince (36 pages).

²² Bien que le travail empirique sur le terrain reste à faire, en se basant sur les quelques entrevues des collaborateurs, on peut conclure que les bénévoles sont aussi presque tous des passionnés. Dès lors, il serait intéressant d'étudier ces bénévoles non seulement comme le font Gagnon *et al.*, mais sous l'angle des *fan studies* (par exemple en se basant sur les études de Jenkins, voir, en particulier, 2013 : 236-239).

²³ Ces trois revues ne sont pas des revues de BD à proprement parler, mais des revues d'humour publiant quelques BD composées en général de gags courts (une ou deux pages au maximum).

²⁴ Pour plus d'information sur cet éditeur dynamique, voir Rannou, 2022b.

²⁵ Les dates ne sont pas indiquées sur la version papier, mais sont disponibles sur le site de Pow Pow : <https://editionspowpow.com/boutique/la-ligne-editoriale-no-1/>.

Elle est donc beaucoup moins chère à produire d'autant que Bossé semble être le seul à y travailler (ou en tout cas, il n'y a pas d'autres associés ou assistants signalés). Sans collaborateurs ni auteurs à payer puisqu'ils sont tous de l'écurie Pow Pow, le coût de production de *La Ligne éditoriale* est très bas. Elle est donc aussi moins chère à la vente (5 dollars, comparativement à 19,95 dollars pour *PLANCHES*). Elle contient plus de textes et les « histoires » présentées ne sont pas nouvelles puisque ce sont des extraits de BD déjà publiées par Pow Pow, incluant d'ailleurs des BD non québécoises dès le premier numéro, comme celle de Trondheim, un auteur français de renommée internationale.

Au moins pendant l'année 2017, on aurait pu croire que *La Ligne éditoriale* constituerait une possible solution de rechange à *PLANCHES*. Or il n'y avait certainement pas de place pour deux revues de BD au Québec, voire pour trois si on inclut les revues européennes francophones disponibles au Québec souvent distribuées chez des libraires, comme par exemple Monnet et Renaud-Bray, sans compter les revues de mangas. Bossé abandonne la publication de la revue après le printemps 2018 au moment où les collaborateurs de *PLANCHES* travaillent sur le numéro qui paraîtra à la fin de 2018.

Tableau 1 : *La Ligne éditoriale*

Numéro	Pages	Couverture	Couverture intérieure	Éditorial	Auteur.e des BD	Auteur.e des articles
1	36	Zviane	Pub humoristique pour Pow Pow	6 cases de BD par L. Bossé	Thom = 4 p. J. Delporte, 4 p. Hellman, 2 p. M. Fitzgerald, 2 p. Trondheim, 2 p. Findakly, 4 p. Vigneault, 2 p.	Sophie Bédard, Samuel Cantin Fontaine-Rousseau, 4 p. Pubs, 2 p.
2	36	Thom	De même	6 cases par L. Bossé	Desharnais, 4 p. Delporte, 10 p. Blonk, 4 p. Vigneault, 4 p. Hellman, 4 p.	Courrier des lecteurs/trices, 2 p. Pubs, 2 p.
[3]	36	S. Cantin	De même	6 cases par L. Bossé	S. Bédard, 4 p. Zviane, 4 p. Delporte 2 p. Buisson, 4 p. Al Gofa, 4 p. Fontaine-Rousseau 4 p.	Courrier des lecteurs/trices, 2 p. Pubs, 2 p.

Ce tableau présente les 3 numéros de la « revue » *La Ligne éditoriale* de Luc Bossé.

Autres compétitions, externes

Outre les mangas qui attirent un public immense (et encore très peu étudié) pour l'achat d'« albums » comme de revues (soit françaises, comme *AnimeLand*, soit québécoises – voir le site *otakulounge*²⁶),

²⁶ Voir le site : <https://otakulounge.com/category/presse/>.

les revues franco-européennes, comme *XXI*, *La Revue dessinée* et *TOPO*, se vendent aussi au Québec, alors que *PLANCHES* ne parvient pas à percer sur le marché de l'Europe francophone.

Étude systématique

Dans cette section, j'aimerais examiner les tendances générales qui définissent *PLANCHES*. Outre l'instabilité liée au bénévolat et à l'amateurisme, j'en recenserai six : l'insistance sur la BD d'auteur et d'autrice, la quasi absence de BD dite de genre, la brièveté des histoires, la matérialité dont le petit format, la résistance à une politique proactive de recrutement de minorités et la séparation radicale avec le monde des mangas.

L'idéologie de la BD d'auteur et d'autrice

Dès le départ, *PLANCHES* souhaite publier de la « BD d'auteur », comme l'annonce le sous-titre des premiers numéros : « revue de bande dessinée d'auteurs québécois », et non pas par exemple « revue de bande dessinée québécoise ». Le concept d'auteur est hautement valorisé dans les milieux de la création depuis la Renaissance et plus encore, depuis l'émergence du romantisme en Occident. Cependant, dans les années 1960, Roland Barthes (1967) et Michel Foucault (1969) et, dans une perspective plus empirique, Howard Becker mettent davantage l'accent dans le processus de création sur le côté collaboratif d'un réseau d'« agents » plutôt que sur un seul auteur, ce qui est particulièrement vrai dans le domaine de la BD puisqu'il y a souvent deux auteurs, le dessinateur et le scénariste (Groensteen, 2020), et que de nombreuses BD sont produites par une équipe de collaborateurs incluant les encreurs, les coloristes, etc.. Néanmoins, en voulant légitimer la BD, on a utilisé pendant longtemps le monde littéraire comme modèle et adopté le concept d'« auteur » ainsi que d'autres, comme le genre du roman, dans « *graphic novel* » (Beaty, 2012 : 77-85). De plus, comme je l'ai montré dans mon article jusqu'ici, ce concept est aussi à l'opposé du fonctionnement de la revue. Si pour les collaborateurs de *PLANCHES*, 70 % sont des auteurs à part entière²⁷, revendiquer ce statut sert davantage à perpétuer un mythe (Barthes) qu'à rendre compte d'une réalité. Je soutiens que cette conception pourrait aussi nuire au maintien et à l'expansion nécessaire de *PLANCHES*, car elle freine le développement de la BD soit en mettant l'accent sur le créateur seul, soit en éloignant les créateurs de la BD de genre. Or cette BD de genre est plus populaire et donc se vend et se lit davantage. L'idéologie de l'auteur renforce aussi l'individualisme au détriment de la collaboration, pourtant si nécessaire pour que fonctionne la revue. Il n'est donc pas étonnant de constater que, sauf pour quelques-uns d'entre eux, de nombreux contributeurs ne participent qu'à un ou deux numéros. Leur défection est en partie due à cette philosophie de la découverte de nouveaux auteurs annoncée dès le début. Si cette vision est généreuse, elle entraîne aussi une instabilité dans la mesure où tous ces créateurs n'étant pas des auteurs complets (ils sont soit uniquement ou davantage dessinateurs, soit scénaristes), ils ne peuvent pas créer sans collaboration. Et comme ils ne peuvent vivre de leur art, ils doivent trouver d'autres sources de revenu.

Si la revue a essayé de présenter un équilibre entre d'un côté des talents reconnus appartenant à plusieurs générations, comme Obom, Bach, Fontaine-Rousseau, Cathon, Doisneau, Boum,

²⁷ Le calcul est approximatif, car il est compliqué à faire et dépend de divers facteurs. Ainsi, certains auteurs peuvent créer leur propre BD dans un numéro, mais travailler en collaboration dans un autre numéro.

Bédard, Hellman, et de l'autre de jeunes auteurs, ces derniers constituent la grande majorité des participants et ne publieront qu'une seule fois dans la revue, puis disparaîtront (on ne les retrouve que très rarement en ligne). Ainsi, sur plus de 130 auteurs qui ont participé aux dix-sept premiers numéros, à peine un cinquième (~25) sont des talents confirmés, entendu ici comme ayant publié plus de trois BD dans ces numéros et au moins un livre (voir le tableau en annexe). Les autres auteurs ont publié une seule BD et pour quelques-uns, deux pages dans l'un de ces numéros et aucune publication de livre (papier ou numérique, sous forme de blogue par exemple)²⁸.

La BD de genre

Une revue doit-elle promouvoir uniquement ou même principalement de la BD d'auteur? Le débat n'est pas nouveau et a fait rage dans d'autres revues (Dejasse, 2021). Ce n'est pas le cas des revues de reportage, qui marchent bien et ont publié régulièrement jusqu'à aujourd'hui. Mais le problème est plus compliqué dans un petit marché comme celui du Québec où l'intérêt pour la BD d'auteur est par définition limité, ne serait-ce que par le fait qu'elle s'adresse principalement aux adultes et que ceux-ci constituent un public beaucoup plus restreint que le public adolescent qui dispose de plus de temps libre. Benoît Berthou (2016) a étudié la commercialisation de la bande dessinée et bien que ses résultats concernent la France, on peut aisément supposer que les statistiques sont aussi claires pour le Québec.

Il est vrai que la revue essaie de compenser ce désavantage en accueillant des thèmes divers, comme les tables des matières le font bien apparaître : la nourriture, le sexe, l'histoire de l'art et autres chroniques thématiques que l'équipe veut récurrentes, mais qui sont souvent interrompues et reprises plus tard par d'autres auteurs. Ainsi, la chronique « Histoire », d'abord « du Québec » (numéros 2, 3, 4 et 5) disparaît au numéro 6 pour réapparaître au 12, mais en devenant internationale (De Gaulle, révolution russe, Mae West, etc.) et écrite par trois auteurs différents. De même, la chronique « Sexologie » disparaît après le numéro 6. Samson-Dunlop tient la chronique « Sport et société » pendant dix numéros (du sixième au quinzième) et « Sciences », écrite par Saturnome, revient dans 13 numéros sur 18. Elle est interrompue aux numéros 14 et 15 et reprise par Martin pm aux numéros 16 et 17. Il y a aussi des capsules sociopolitiques, par exemple sur les restrictions légales de manifester, et des capsules didactiques pour les enseignants, souvent amateurs de BD. Le ton dominant est l'humour. Mais il reste que les genres qui sont populaires (*fantasy*, science-fiction, policier, etc.) sont délaissés. La revue refuse aussi dès le début les BD pour enfants et même pour adolescents; elles sont pourtant très populaires, même si dans ce cas, il est vrai qu'il serait difficile de publier des BD pour enfants à côté de BD pour adultes.

La brièveté

La brièveté a l'avantage d'offrir un espace d'expression à un maximum de créateurs et de créatrices. Elle permet aussi aux lecteurs et aux lectrices d'acheter un numéro autonome sans être frustrés de ne pas avoir lu le début d'une histoire à suivre. Mais elle peut aussi être un

²⁸ Cette idéologie de l'auteur est aussi visible dans d'autres aspects, comme la rétrospective « Relecture d'une œuvre » d'Éric Bouchard, dans *PLANCHES*.

obstacle à la vente et à la création, car si une histoire à suivre plaît au lecteur, il devra se procurer le numéro précédent ou le numéro suivant pour lire l'histoire au complet. De plus, en limitant les propositions à une BD brève et autonome, la revue s'interdit le feuilleton, type de narration pourtant extrêmement populaire dans les revues de BD (*Tintin*, *Spirou*, la collection « Les Romans "à suivre" », etc.). On peut toutefois penser que ce choix de l'autonomie par le comité de rédaction de la revue est lié à l'idéologie de l'auteur et de l'autrice de l'œuvre unique.

La matérialité et, particulièrement, le petit format

Dans le livre de Guay et de Nadon, Michel Lacroix avance que la recherche devrait cesser de négliger la « matérialité même dans le procès de signification » (2021 : 62) et lutter « contre la conception du texte comme inaltérable unité concrète, dont l'interprétation viendrait déplier la polysémie » (*Ibid.* : 63). Dans sa recension, Jean-Pierre Couture ajoute qu'il faut se référer à tout ce que « la production et la réception des idées [et j'ajouterais des images] implique concrètement (processus éditoriaux, réseaux, formats, diffusion, prix, périodicité, etc.) » (2021 : 666). Une étude de la matérialité de *PLANCHES* révèle des contradictions problématiques. Il est impossible de les traiter toutes ici, mais je veux seulement mentionner le choix du format de poche, en contraste avec de nombreuses autres revues de BD ou d'humour avec BD, québécoises ou européennes. Sans doute est-ce pour des raisons essentiellement économiques (coût de revient du papier et surtout de la poste canadienne, qui, bizarrement, ne favorise pas l'imprimé dans ce cas), et pour maintenir un prix raisonnable, même après avoir augmenté le nombre de pages, que le petit format a été choisi. Cependant, cela se fait aussi au risque d'offrir un format qui est peu en demande dans le domaine francophone après les années 1980, spécialement pour la BD qui se veut d'auteur (Lesage, 2011). De même, si les couvertures sont remarquables et conçues par des artistes de renom, ceux-ci sont uniquement caucasiens, à l'exception d'Obom (voir le tableau des couvertures ci-dessous).

La problématique de la diversité

Parité de genre

Si le public visé est limité au marché québécois, spécialement après des tentatives d'expansion vers l'Europe francophone (principalement la France), il faut alors conserver sa place le mieux possible. *PLANCHES* fait d'abord un excellent travail en intégrant les femmes artistes au projet. Les deux fondatrices, qui ont dirigé la revue de façon remarquable pendant trois ans, ont visiblement exercé une influence féministe forte. Concernant la parité des genres, l'analyse des statistiques sur la participation féminine est claire. Par exemple, les couvertures ont été réalisées systématiquement une fois sur deux par une femme (voir le tableau 2 et le tableau en annexe). Pour les collaborateurs (voir le tableau en annexe), c'est un peu moins vrai, car sur les cent trente participants, une trentaine seulement sont des femmes, même si parmi les artistes qui publient le plus régulièrement, les femmes sont aussi nombreuses. En effet, sur les dix auteurs réguliers, cinq sont des femmes, dont Bach, Bédard, Boum, Cathon et Ainhua, et bien qu'elles soient moins souvent présentes, on trouve des signatures féminines importantes, comme Obom et Delporte. Cela confirme un parti pris en faveur des femmes dans la BDQ,

déjà relevé sur une courte période par Giaufret (2016; 2021). Il faut pourtant insister sur le fait que cette parité est aussi requise dans les demandes de subventions, ce qui montre clairement qu'une politique publique active est efficace.

**Tableau 2 : Les couvertures de *PLANCHES*
(en bleu, le genre féminin; en orange, le pays d'origine)**

	Auteur ou autrice	Origine-résidence-publications
1, automne 2014	Sylvain Cabot	1986, Né à Lyon, vit à Montréal. Un livre en 2019.
2, hiver 2015	Antonin Buisson	1980?, Canada. <i>Le mouchequetaire</i> , 2019.
3, printemps 2015	Bach [Estelle Bachelard]	1988, Beauport-Sainte-Foy (Québec). Plusieurs livres, le premier en 2014.
4, été 2015	Julie Rocheleau	1982, Montréal. Une dizaine de livres, 2010-2022.
5, automne 2015	Richard Suicide	1961, Beaulieu, Québec.
Extra	Vincent Longhi	1990, France.
6, hiver 2016	Cathon	1990, Québec. Montréal depuis 2010.
7, printemps 2016	Michel Falardeau (+ autres noms)	1979, Notre-Dame-du-Lac, Québec. De nombreux livres.
8, numéro double septembre 2016	Iris [Boudreau-Janeau]	1983, Hull, Québec. De nombreux livres.
9, décembre 2016	Jimmy Beaulieu	1974, Île d'Orléans, Québec. De nombreux livres.
10, avril 2017	Obom	1959, Montréal. Une quinzaine de livres, le premier en 1990.
11, juin 2017	François Lapierre	1970, Québec.
12, septembre 2017	Sophie Bédard	1991, Québec. Quatre livres depuis 2012
13, décembre 2017	Guillaume Perreault	1985, Rimouski, Québec. Quatre livres, 2013-2022.
14, décembre 2018	Aude Mermilliod	1986, Lyon, France. Quatre livres, 2017-2022.
15, printemps 2019	Guy Delisle	1966, Québec. Une vingtaine de livres, le premier en 1995.
16, automne 2019	Meags Fitzgerald Anglo	1987, Alberta. Deux livres, 2014 et 2015.
17, hiver 2021	Eid, Jean-Paul	1964, Liban (mère belge), 1967-Québec. Une dizaine de livres
Hors-série, septembre 2023	Iris (2 ^e couverture)	1983, Québec. Une dizaine de livres
18, janvier 2024	Boum	1985, Montréal. Plusieurs livres

Identités minoritaires

Le sujet des minorités au Québec est en général sensible. S'il ne peut évidemment pas du tout être réduit au racisme ou à la xénophobie, il tend à s'ancrer, au moins en partie, à gauche comme au centre dans une idéologie que je qualifierais de « libérale passive ». J'entends par là une attitude qui accepte l'autre, mais qui est réticente à être proactive dans son accueil, par exemple en s'imposant un quota, comme *PLANCHES* semble le faire pour les femmes. Cette réticence se reflète dans l'attitude des personnes qui collaborent à la revue. En effet, on remarque qu'il n'y a presque aucun représentant de minorité ni dans l'équipe de rédaction de la revue ni dans la liste des artistes qui y publient. Pour ce qui est des lecteurs et des lectrices, même si une étude reste à faire, selon les dires des organisateurs et mon observation du public aux événements où on promeut et vend la revue (par exemple, le Festival de la bande dessinée de Montréal), ils sont très majoritairement d'origine caucasienne.

Cette réticence à se rapprocher des minorités était aussi patente dans les entretiens avec plusieurs collaborateurs. Alors que ces derniers reconnaissent qu'ils ont une politique active en matière de genre, qui est à mettre à leur crédit, en particulier quand des études montrent que cette discrimination existe encore (Larivière et Lacroix, 2021), ils sont réticents à appliquer la même politique dans le cas des minorités. De même, jusqu'à tout récemment, la BD autochtone en français n'existait pratiquement pas au Québec. Inviter des auteurs des Premières Nations à collaborer à la revue profiterait aux deux communautés.

L'absence de mangas

Cette résistance est aussi reflétée dans le fait que ces BD s'inscrivent presque toutes, à de très rares exceptions près, dans les deux traditions franco-belges, celles de *Tintin* et de *Spirou*. Les autres traditions, en particulier le manga, sont presque totalement ignorées. Comme l'a montré Reyns-Chikuma et le groupe de recherche « Au-delà des deux solitudes », au Québec se sont créées deux autres solitudes à côté des traditionnelles tendances, anglaise et française. Si la séparation entre ces deux dernières tendances est en train d'être surmontée grâce aux dialogues qui ont été établis dans certains domaines, comme la BD et la musique (Giaufret, 2021), la culture des Premières Nations et la tradition des mangas demeurent isolées. Sur le plan quantitatif, la séparation avec la communauté manga est assez tranchée puisqu'à une ou deux exceptions près (par exemple, Nunumi dans *PLANCHES*, n° 14; une vague influence sur certains, comme Boum et Bédard²⁹), aucune BD de type manga n'est incluse dans la revue. Si *PLANCHES* a réussi à contribuer à relancer et à soutenir la BDQ, elle a probablement aussi joué un rôle au moins involontaire pour renforcer ces solitudes.

Va-t-elle s'ouvrir à ces nouveautés? Les entretiens récents en personne ou en ligne nous font malheureusement en douter. Ainsi, la décision de la revue de publier des bandes dessinées québécoises déjà parues dans la revue *Strapazin*, qui elle-même n'a cessé de publier des numéros non seulement sur la BD de langue allemande, mais sur diverses traditions linguistiques et

²⁹ Voir la notion de sous-culture de Dick Hebdige (2008) et les recherches de Lawrence Eng sur les amateurs de mangas (2012), et la table ronde « La fascination du manga » au Festival de la BD de Montréal de 2023 : <https://www.youtube.com/watch?v=4jjv4OtfMo>.

culturelles et sur des thèmes variés, est en contradiction avec sa propre ligne éditoriale, un fait qui n'est même pas relevé dans le dernier numéro de *PLANCHES*.

Dans sa recension du livre de Guay et de Nadon, Couture écrit : « À l'image de leur objet, les études revuistiques constituent un champ faible, c'est-à-dire une discipline au contour flou dont le corpus est souvent négligé et marginalisé » (2021 : 665). Dans cet article, j'ai essayé de redonner de l'importance à la revue (son rôle et son fonctionnement interne et externe) en présentant l'exemple de *PLANCHES*.

Conclusion

J'ai tenté de montrer d'une part comment fonctionne une revue de BD et comment son fonctionnement est basé sur la collaboration et le réseautage. Des bénévoles, des amateurs et/ou des employés y travaillent bien au-delà de l'horaire hebdomadaire moyen, tout en étant en compétition avec d'autres revues (surtout venant de champs traditionnellement beaucoup plus forts, comme l'Europe francophone et le manga) ainsi que d'autres médias. Dans ces conditions difficiles, on peut considérer la publication de cette revue comme une extraordinaire réussite.

D'autre part, au cours de l'analyse, nous avons pu constater certaines faiblesses qui, si elles ne sont pas au moins discutées, vont rendre son avenir plus difficile encore. La première faiblesse pourrait être le refus de s'associer à un ou mieux à plusieurs éditeurs, même si quand certaines revues parviennent à le faire, c'est dans un marché plus dynamique et pas nécessairement pour une longue période (XXI en France). De même, le refus de la revue de publier des albums pourrait amoindrir l'influence des BD qu'elle fait paraître et plus encore, la présence de la revue sur le marché. L'exemple du livre sur le Montréal cosmopolite (*Rues de Montréal*, 2019), qui renforce l'image de la ville, belle, intéressante et multiculturelle, devrait être suivi³⁰. Enfin, puisque le petit format rencontre peu de succès dans l'univers francophone et que d'autres revues connaissent du succès en choisissant des formats différents (comme *La Revue dessinée*), le format choisi pour *PLANCHES* doit être remis en question, d'autant plus qu'elle se présente comme une revue d'auteurs où le style est un élément clé.

Pour ce qui est de la diversité, on constate un manque de volonté de s'engager concrètement (pas seulement verbalement) à ouvrir la revue aux minorités. Accroître cette participation, c'est aussi potentiellement agrandir le public des lecteurs et des lectrices, y compris les amateurs d'autres traditions, en particulier, celle des mangas. On peut voir à quel point le monde de la BDQ, tout en se disant « libéral » (ouvert), tend à s'enfermer dans un provincialisme monoculturel, en refusant de se rapprocher des minorités (ethniques et culturelles), comme il l'a fait depuis le début pour les femmes. De même, la défense de la BDQ ne doit pas nécessairement se faire en niant la nécessité d'établir des ponts avec d'autres BD produites et lues au Québec, comme les *comics* et les mangas. Non seulement cette ouverture correspond bien à la générosité revendiquée par la majorité des collaborateurs, mais elle bénéficierait à l'enrichissement culturel et financier de la revue, amenant davantage de lecteurs. Contrairement à ce que certains auteurs du livre dirigé par Guay et Nadon affirment, l'hétérogénéité des acteurs de la scène des revues n'est guère visible « tant sur le plan des

³⁰ Cela est vrai, même si, dans ce cas, en dépit de l'intégration de deux « épisodes » multiculturels (par des auteurs venant de minorités visibles), l'ouvrage est dans une certaine mesure nostalgique.

collaborateurs que du lectorat (universitaires renégats et amateurs éclairés) » (2021 : 28). Dans le cas de *PLANCHES*, ils sont en majorité blancs caucasiens.

Enfin, après trois ans de périodicité irrégulière, l'idée de publier quatre numéros par an semble peu réaliste. Tout récemment, dans un entretien, Morin m'a confirmé que la revue ferait désormais paraître trois numéros par an au lieu de quatre. Travailler en collaboration avec d'autres revues qui, comme *PLANCHES* et *Strapazin*, ont un public limité est une bonne chose pour sortir d'un marché trop petit. Sans doute des associations avec des revues francophones et d'autres non francophones permettraient une plus grande consolidation de la « bande dessinée d'auteurs québécois » (sous-titre des premiers numéros de la revue), dans le sens du nouveau slogan paru sur son site, « Revue québécoise de bande dessinée mondialement connue ».

Bibliographie

- ARSENEAU, Elisabeth (2020). « *Mécanique générale* accueille parmi ses rangs Martin Morin », *Les libraires : le bimestriel des librairies indépendantes*, 15 décembre, [En ligne], [<https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/mecanique-generale-accueille-parmi-ses-rangs-martin-morin/>] (consulté le 9 mai 2024).
- BARTHES, Roland (1977). « The Death of the Author », *Image-Music-Text*, traduit par Stephen Heath, Londres, Fontana Press, p. 142-148.
- BEATY, Bart (2007). *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press.
- BEATY, Bart (2012). *Comics Versus Art*, Toronto, University of Toronto Press.
- BEATY, Bart, et Benjamin WOO (2021). « From Mass Medium to Niche Medium: Advertising in American Comic Books, 1934-2014 », *Comicalités*, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/comicalites/6468>] (consulté le 9 mai 2024).
- BECKER, Howard (2008). *Art Worlds*, édition du 25^e anniversaire avec une postface de Alain Pessin, Berkeley, University of California Press.
- BERTHOU, Benoît (2016). *Éditer la bande dessinée*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.
- BERTHIAUME, Jean-Michel (2018). « Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise », *Voix et Images*, vol. 43, n° 2 (hiver), p. 113-124.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*, traduit par Claud DuVerlie *et al.*, New York, Columbia University Press.
- BOYCE, Maryse (2014). « Revue *PLANCHES* : la bande dessinée québécoise à l'honneur! », *BaronMag.com*, 21 octobre, [En ligne], [<https://baronmag.com/2014/10/revue-planches-la-bande-dessinee-quebecoise-a-lhonneur/>] (consulté le 9 mai 2024).
- BRIENZA, Casey (2010). « Producing Comics Culture: A Sociological Approach to the Study of Comics », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 1, n° 2, p. 105-119.
- BRIENZA, Casey, et Paddy JOHNSTON (dir.) (2016). *Cultures of Comics Work*, New York, Palgrave Macmillan.

- BROWN, Andy (dir.) (2017). *BDQ: Essays and Interviews on Quebec Comics*, Wolfville (N.-É.), Conundrum.
- CARACO, Benjamin (2017). « L'influence des espaces de sociabilité sur la création en BD », *CONTEXTES*, n° 19, [En ligne], [https://doi.org/10.4000/contextes.6309] (consulté le 9 mai 2024).
- CARPENTIER, André (dir.) (1975). « La bande dessinée québécoise », *La Barre du jour*, édition spéciale (hiver), p. 46-49.
- CARPENTIER, Alex, et Ursula MOSER (2019). « “La vérité est une espèce menacée” : Jérôme Minière’s Quest for Meaning in an Age of “End Times” Spirituality », *ATEM : Archive für Textmusikforschung* 4.1, [En ligne], [https://atem-journal.com/ATEM/article/view/2019_1.09/2481] (consulté le 5 juin 2024).
- COLLECTIF (2014). *La Pastèque – 15 ans d’édition*, Montréal, La Pastèque.
- COLLECTIF (2015). « La fabrique de *Planches* : comment crée-t-on une revue de bande dessinée? », supplément, Montréal, Revue *PLANCHES*.
- COLLECTIF (2016). *La grande aventure du journal Tintin : 1946-1988*, Bruxelles, Le Lombard.
- COLLECTIF (2019). *Rues de Montréal : histoires urbaines en bande dessinée*, Montréal, Revue *PLANCHES*.
- COUTURE, Jean-Pierre (2021). « Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques* (xx^e-xxi^e siècle), Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2021, 328 p. », *Recherches sociographiques*, vol. 62, n° 3 (septembre-décembre), p. 665-667.
- DAYEZ, Hugues (1997). *Le duel Tintin- Spirou*, Paris, Le Félin.
- DEGLISE, Fabien (2014). « Planches pour la BD québécoise », *Le Devoir*, 8 août, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/lire/415455/planches-pour-la-bde-quebecoise] (consulté le 9 mai 2024).
- DEJASSE, Erwin (2021). « Les *Cahiers de la bande dessinée* “période bruxelloise” : la critique à l’âge ingrat », dans Christian Reyns-Chikuma (dir.), *50 ans d’histoire des éditions Glénat*, Liège, Presses universitaires de Liège, p. 65-100.
- DEMERS, Tristan (2010). *Tintin et le Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise.
- DESROCHERS, Johanne (2022). « Le Festival BD de Montréal : innovant et créatif depuis 2011 », *Publiforum*, vol. 3, n° 2, p. 118-124, [En ligne], [https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/2220/2940] (consulté le 9 mai 2024).
- ENG, Lawrence (2012). *Lawrence Eng’s Anime Fandom Research* [site Web], 16 juin, [https://www.cjas.org/~leng/research.htm#research] (consulté le 22 octobre 2024).
- FALARDEAU, Mira (2000). « La BD française est née au Canada en 1904 », *Communication et langages*, n° 126 (décembre), p. 21-47.
- FESTIVAL BD DE MONTRÉAL (2023). « La fascination du manga », table ronde animée par April Petchsri, [En ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=4jjv4OtfMo], (consulté le 9 mai 2024).
- FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l’amateur : sociologie des passions ordinaires à l’ère numérique*, Paris, Seuil.

- FOUCAULT, Michel ([1969] 1994). « Qu'est-ce qu'un auteur? », Paris, Gallimard, [https://leschroniquesdemarcel.blogspot.com/2020/05/michel-foucault-quest-ce-quun-auteur-pdf.html] (consulté le 9 mai 2024).
- GABILLIET, Jean-Paul (2009). « Comic Art and *bande dessinée*: From the Funnies to Graphic Novels », dans Coral Ann Howells et Eva Marie Kröller (dir.), *The Cambridge History of Canadian Literature*, Vancouver, University of British Columbia Press, p. 460-477.
- GAGNON, Éric, *et al.* (2004). « Donner du sens : trajectoires de bénévoles et communautés morales », *Lien social et Politiques*, n° 51 (printemps), p. 49-57.
- GIAUFRET, Anna (2016). « Les jeunes auteures francophones de bandes dessinées à Montréal : pratiques, réseaux, représentations », *Alternative Francophone* 1.9, [En ligne], [https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/27239] (consulté le 9 mai 2024).
- GIAUFRET, Anna (2021). *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GIGUÈRE, Michel (2022). *Paul : entretiens et commentaires* (entretiens avec Michel Rabagliati), Montréal, La Pastèque.
- GUAY, Élyse, et Rachel NADON (dir.) (2021). « L'étude des revues au Québec : histoire et méthodes », dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e-XXI^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 7-46.
- HEBDIGE, Dick ([1979] 2008). *Sous-culture : le sens du style*, traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte.
- JENKINS, Henry, *et al.* (dir.) (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press.
- LA LIGNE ÉDITORIALE : REVUE DES ÉDITIONS POW POW, n°s 1, 2 et 3, Montréal, Éditions Pow Pow.
- LACROIX, Yves, et Raymond PLANTE (1975). « Le récit et la BD », *La Barre du jour*, « La bande dessinée québécoise », édition spéciale (hiver), p. 229-240.
- LARIVIÈRE, Vincent, et Michel LACROIX (2021). « Parité de genre et genre de parité dans les revues québécoises », dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e-XXI^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 305-317.
- LEDUC, Jean-Dominic (2012). « La Mauvaise tête », *Le Journal de Montréal*, 17 mars, [En ligne], [https://www.journaldemontreal.com/2012/03/17/la-mauvaise-tete] (consulté le 22 octobre 2024).
- LEDUC, Jean-Dominic, et Michel VIAU (2013). *Les années Croc*, Montréal, Québec Amérique.
- LEFORT-FAVREAU, Julien (2021). *Le luxe de l'indépendance : réflexions sur le monde du livre*, Montréal, Lux Éditeur.
- LEMAY, Sylvain (1999). « Les tentatives de constitution d'un champ de la bande dessinée au Québec, 1968-1979 », *Les Cahiers du Cédél*, n° 3, p. 67-76.

- LEMAY, Sylvain (2016). *Du Chiendent dans le Printemps : une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire.
- LESAGE, Sylvain (2011). « L'impossible seconde vie? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités*, [En ligne], [https://journals.openedition.org/comicalites/221] (consulté le 9 mai 2024).
- LESAGE, Sylvain (2021). « Restituer le “sous-vêtement de l’histoire” : Vécu et la BD en miettes », dans Christian Reyns-Chikuma (dir.), *50 ans d’histoire de Glénat*, Liège, Presses universitaires de Liège, p. 101-116.
- LI-GOYETTE, Mathieu (2023). Entretien de Chris Reyns-Chikuma avec l’ancien collaborateur de *PLANCHES*, 26 mai.
- LIVRINOIS, Jonathan (2021). « *Croc* : le passé fait rire, mais... », dans Élyse Guay et Rachel Nadon (dir.), *Relire les revues québécoises : histoire, formes et pratiques (XX^e-XXI^e siècle)*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, p. 245-260.
- MALINVERNO, Federica (2022). « *La Revue dessinée* débarque en Italie », *Actualitté*, 1^{er} juin, [En ligne], [https://actualitte.com/article/106276/edition/la-revue-dessinee-debarque-en-italie] (consulté le 9 mai 2024).
- MELANÇON, Benoit (2022). « Bibliographie », *L’oreille tendue*, [En ligne], [https://oreilletendue.com/2014/06/13/bande-dessinee-quebecoise-reperes-bibliographiques/] (consulté le 9 mai 2024).
- MICHALLAT, Wendy (2018). *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s: “Pilote hebdomadaire” and the Teenager “bande dessinée”*, Leuven, Leuven University Press.
- MIGNAULT, Alexandra (2019). « Les dessous de *PLANCHES* », *Les libraires : le bimestriel des librairies indépendantes*, 3 juin, [En ligne], [https://revue.leslibraires.ca/articles/portrait/lesdessous-de-planches/] (consulté le 9 mai 2024).
- MORIN, Martin (2023). Entretien de Chris Reyns-Chikuma avec l’éditeur en chef de *PLANCHES*, 26 mai.
- PELLEGRIN, Anne (2023). « Nombres », *RCLC/CRCL* [à paraître].
- PEQUIGNOT, Mathieu (2017). « “La Revue dessinée”, un vivier d’auteurs de BD », *La Croix*, 26 septembre, [En ligne], [https://www.la-croix.com/Culture/Revue-dessinee-vivier-dauteurs-BD-2017-09-26-1200879736] (consulté le 9 mai 2024).
- RANNOU, Maël (2021). « Titeuf, la génération Tchô, et Glénat », dans Christian Reyns-Chikuma (dir.), *50 ans d’histoire de Glénat*, Liège, Presses universitaires de Liège, p. 151-162.
- RANNOU, Maël (2022a). « Bande dessinée québécoise : historiographie d’un champ sous double influence », *Sociétés & Représentations*, n° 53, p. 57-80.
- RANNOU, Maël (2022b). « Pow Pow, portrait d’un éditeur quadricéphale », *Revue française d’histoire du livre*, n° 143, p. 71-82.
- REYNS-CHIKUMA, Chris (2016). « Ouvrir une littérature-monde à une BD-monde : quand *Paul à Québec* parodie Tintin à Bruxelles », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 31, n° 1 (printemps), p. 103-119.

- REYNS-CHIKUMA, Chris (2020). « Représentations de l'autre solitude dans une vingtaine de BD et *comics* canadiens dont l'histoire se passe à Montréal », parties 1 et 2, *International Journal of Comic Art*, vol. 22, n° 1, p. 274-345.
- REYNS-CHIKUMA, Chris (2021a). « Au-delà d'une solitude franco-albertaine : les images "comics" et "BD" dans le journal francophone albertain, *La Survivance* (1928-1967), partiellement en contradiction avec son idéologie isolationniste », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 33, n° 1-2, p. 95-139.
- REYNS-CHIKUMA, Chris (2021b). « Beyond the Two Solitudes: Differences in Fluidity in Franco-Canadian BD and Anglo-Canadian Comics Through the Influence of Manga », *Comic Grid*, 11.1, [En ligne], [<https://www.comicsgrid.com/article/id/4041/>] (consulté le 9 mai 2024).
- REYNS-CHIKUMA, Chris (2022a). « Au-delà des deux solitudes : les multiples et complexes circulations transnationales dans le monde des BD et des *comics* au Canada », *IdeAs*, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/ideas/12145>] (consulté le 9 mai 2024).
- REYNS-CHIKUMA, Chris (2022b). « Introduction », *International Journal of Comic Art*, Special Issue, vol. 24, n° 2, p. 4-17.
- REYNS-CHIKUMA, Chris (dir.) (2021). *50 ans d'histoire de Glénat : des marges bédéphiliques au centre économique en passant par une quête du capital symbolique*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- REYNS-CHIKUMA, Chris, et Jean SÉBASTIEN (2019). « Digital Comics in Francophone Countries: Never Too Late to Be Creative », *Perspectives on Digital Comics*, New York, McFarland, p. 178-199.
- RHEAULT, Sylvain (2020). « A Surge in Indigenous Graphic Novels », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 11, n° 5-6, p. 501-521.
- RIOUX, Philippe (2020). « Une amitié nécessaire : entraide et fraternité dans le champ des *comic books* québécois (1984-1995) », *Papers of the Bibliographical Society of Canada = Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, n° 58, p. 37-63.
- SAMSON, Jacques (1997). « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements? », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 282-307.
- SAMSON, Jacques (2015). « La bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements? », dans *Lectures en bande dessinée*, Montréal, Mém9ire, p. 115-141.
- SAOUTER, Catherine (2004). *Le langage visuel : éléments théoriques et méthodologiques pour une analyse des expressions visuelles*, 2^e éd., Montréal, Éditions XYZ.
- SÉBASTIEN, Jean (2022). « Québec Welcomes Manga or Towards a New Thread in the Imagined Community », *International Journal of Comic Art*, vol. 24, n° 2, p. 18-32.
- SCHIFFRIN, André (1999). *L'édition sans éditeurs*, traduit de l'américain par Eric Hazan, Paris, La Fabrique éditions.
- SIMMS, Scott (2021). « Les effets de la pandémie de COVID sur les secteurs des arts, de la culture, du patrimoine et des sports », *Rapport du Comité permanent du Patrimoine canadien*, avril, [En ligne], [<https://www.noscommunes.ca/Content/Committee/432/CHPC/Reports/RP11273701/chpcrp04/chpcrp04-f.pdf>] (consulté le 9 mai 2024).

- SOHET, Philippe (2011). *Pédagogie de la BD*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- ST-CERNY-GOSSELIN, Camille (2016). « Mainmise, Québec-Presses et les revues de bande dessinée », dans Karim Larose (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 339-377.
- SUVILAY, Bounthavy (2016). « Manfra et prépublication : équation impossible? », *Alternative francophone pour une francophonie en mode mineur*, vol. 1, n° 10, p. 23-38, [En ligne], [https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/28188] (consulté le 9 mai 2024).
- TARDIF, Dominic (2019). « Une nouvelle adresse pour la bande dessinée québécoise », *Le Devoir*, 11 juin, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/lire/556410/une-nouvelle-adresse-pour-la-bande-dessinee-quebecoise] (consulté le 22 octobre 2024).
- THÉBERGE, Gleason (1975). « Les genres », *La Barre du jour*, « La bande dessinée québécoise », édition spéciale (hiver), p. 223-228.
- TRUC, Jean-Laurent (2023). « La Revue dessinée a 10 ans », *Ligne Claire*, 21 août, [En ligne], [https://www.ligneclair.info/la-revue-dessinee-41-septembre-2023-280805.html] (consulté le 10 mai 2024).
- VANDERMEULEN, David (2017). « La BD et la transmission du savoir », *Le Débat*, vol. 195, n° 3, p. 199-208.
- VIAU, Michel (1999). *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Mille-Îles.
- VIAU, Michel (2008). « La BD au Québec : une route semée d'embûches », *Québec français*, n° 149, p. 32-34.
- VIAU, Michel (2014). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 1 : *Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal, Station T.
- VIAU, Michel (2022). *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec*, t. 2 : *Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal, Station T.
- WIKIPÉDIA (2024). « Amateur », sur le site *Wikipédia*, 13 mai, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Amateur] (consulté le 22 octobre 2024).
- WOITIER, Chloé (2018). « Les repreneurs de XXI à la reconquête des abonnés », *Le Figaro Économie*, 11 décembre.

Notice biobibliographique

Chris REYNs-CHIKUMA est professeur à l'Université de l'Alberta. Il enseigne les cultures francophones dont la bande dessinée en français et les *comics* et la littérature comparée en anglais. Il a publié une centaine d'articles et de chapitres de livres sur divers sujets, et plusieurs numéros spéciaux sur la bande dessinée canadienne (dont *RCLC/CRCL*, 2016).

Annexe

Tableau des auteurs et des autrices qui ont contribué à la revue *PLANCHES*

3+ BD	Auteur/autrice Féminin	Numéros	Pays, ville d'origine hors Canada
1	Bach	1, 3, 4, 5	
2	Saturnome [F. Lemelin]	1, 10, 11, 12, 13, 16, 17	
3	Vincent Giard	1, 2	
4	Antonin Buisson	4, 7	
5	Fontaine-Rousseau	1+1,11,12,13,14,15,16,17	
6	Samson-Dunlop	1+1, 11, 12, 13, 14, 15	
7	Philippe Girard	1+1+1, 4	
8	Iris	1, 3, 9	
9	Cathon	1+ 1, 6, 7, 9, 12	
10	Guillaume Pelletier	1	
11	Anthony Charbonneau	1, 3	
12	Laurine Lesaint		
13	Cyril Doisneau	1,2,3, 11, 12, 13, 14, 17	
14	Mirion Malle	17 ?, 13	
15	Obom	17 ? 2, 3,	
16	Vincent Partel	5	
17	Carl Tétreault	4,	
18	Xavier Cadieux	All	
19	Jipi Perreault	17 ?, 2, 3, 4, 8, 11, 15	
20	Boum	1, 2, 10, 14, 17	
21	Sophie Bédard	2, 3, 4, 6, 7	
22	Bado	17 -1?, 2,	
23	Louis Rémillard	17	
24	Marc Tessier	17	
25	Michel Viau	16, 17 [articles]	
26	Richard Suicide	2, 11, 13, 17	
27	Chloloula	17	
28	Philippe Shewchenko	13, 17	
29	Arassay Hilario Reyes	17	Cuba
30	Haukjarvi	17	
31	Éric Bouchard	15, 17	
32	Nico Fournier	17	
33	Kurt Beaulieu	17	
34	Éric Thériault	17	

35	Martin pm	5, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17	
36	Julien Dallaire-Charest	16	
37	Francois Vigneault	16	
38	Camille Pomerlo	16 +	
39	Iason Saïtas	16	
40	Julien Frey	6, 16	
41	J.-C. Rehel	16 [script]	
42	Guillaume Penchinat	16	
43	Jordanne Maynard	16	
44	Khloo	16	
45	Exaheva	5, 16	
46	Dimani	16	
47	Eldiablo	16	
48	Catherin	16	
49	Paul Bordeleau	15	
50	Paul B.	12, 15	
51	Marc Dubuisson	15	
52	Meags Fitzgerald	15	
53	Jeik Dion	15	
54	Marie Boiseau	15	
55	Laurence Dea Dionne	11, 15	
56	Julie Delporte	12, 14, 15	
57	Catherine Ocelot	7, 11, 15	
58	Sara Pruneau Bélanger	11, 14	
59	Jeremy Perrodeau	14	
60	Erwann Surcouf	14	
61	Sophie Bienvenu	14	
62	Vachon-Boucher	11, 14	
63	Desharnais	8, 10, 14	
64	Jeremy Capanna	14	
65	Nunumi	14	
66	Yves Martel	14	
67	Nick Butch	6, 14	
68	Clément Chassot	14	
69	Maude Robert	14	
70	Fabz	14	
71	Sylvain Cabot	13	
72	Cy	13	
73	Éric Péladeau	13	

74	Alexa Perchemal	12	
75	Anne-Sophie Constancien	11, 12	
76	Ainhoa	3, 5, 9, 12	Suisse
77	A. Charbonneau-Gren	4, 6 ?, 12	
78	Martin Morin	12	
79	Caroline Soucy	10, 12, 15	
80	Julia	12	
81	Julie Gelon	12	
82	Sophie-Anne Bélisle	8, 12	
83	Pacelli	12	
84	Quesnel Christian	12	
85	Germain-Therrien	12	
86	Catherine Bard	8	
87	Jimmy Tigani	11	
88	Penchinat	11	
89	Étienne Prudhomme	10, 11	
90	Mattiusi	11	
91	Noriko/Caroline Lelièvre	7, 9, 11	
92	Éric Bouchard	10, ...	
93	Dominic Bercier	10, 11	
94	Sébastien Rivest	10	
95	Marion Barraud	10	
96	Eleonore Goldberg	10	
97	Jean-Paul Eid	9	
98	Jens Harder	9	
99	Simon Labelle	5[2x], 3[2x], 6, 8, 9	
100	Myrm	9	
101	Emmache	8, 9	
102	Bélair	9	
103	Graeme Shorten Adams	7, 9	
104	Cab	9	
105	Arianne Denommé	6, 9	
106	Fundoux/Alexis Giroux	8, 9	
107	Romain Renard	8, 9	
108	Elyon's/Joelle Ebongue	9	Cameroun
109	Richard Vallerand	2, 3, 9	
110	Singeon	3, 5	
111	Elis. Eudes-Pascal	8	
112	Mortis Ghost	5, 8	

113	Poloncsak	8	
114	Vicky	8	
115	Anne-Laure Mahe	8	
116	Simon Barbarie	6, 7	
117	Célia Marquis	7	
118	Sbuone	7	
119	Sophie Yannow	6	
120	Vincent Longhi	6	
121	Laurent Lussier	6	
122	Raphaelle Macaron	6	
123	Beloeil, J. de	6	
124	Jimmy Beaulieu	5	
125	Sacha Ravenda	5	
126	Michel Hellman	2, 4, 5	
127	Niko Fournier	4	
128	Petra Petrin	2	
129	Bisson et Labrecque	2	
130	Zviane	4	
131	May	4	
132	Maxime de Roy	4	
133	Rod Legrand	3	
134	François Donatien	3	
135	Élise Lesueur	3	
136	Simon de Lévy	3	
137	Martin Ruel	3	
138	Annie Cloutier	3	
139	Michel Falardeau	3	
140	Yan Mongrain	2	
141	Simon Morin	3	

« Des livres superbes... avec une touche de mystère » : stratégies et positionnement des éditions Lounak (2013-2018)

Philippe Rioux
Université du Québec en Outaouais

Résumé : En observant les débuts des éditions Lounak, nous chercherons à capter ce moment crucial où les paramètres qui déterminent la trajectoire de l'entreprise sont définis. Pour ce faire, nous nous attarderons à « l'acte éditorial » posé par Lounak, qui est compris comme « une situation d'énonciation, non pas dissociée, mais intégrée au texte et qui se traduit autant dans et par la matérialité visuelle du livre que dans les opérations intellectuelles de son établissement et les éléments paratextuels qui l'accompagnent » (Ouvry-Vial, 2007 : 77).

Abstract: *By observing the beginnings of éditions Lounak, I will seek to capture this crucial moment when the parameters that determine the trajectory of the publisher are defined. To do this, I will focus on the "editorial act" carried out by Lounak, which is understood as "a situation of enunciation, not dissociated, but integrated into the text and which is expressed both in and through the visual materiality of the book only in the intellectual operations of its establishment and the paratextual elements which accompany it" (Our translation. Ouvry-Vial, 2007 : 77).*

Dès leur lancement, en 2013, les éditions Lounak¹ convoitent un territoire peu occupé du champ de la bande dessinée québécoise, celui des œuvres de genre désignées par la maison sous le syntagme de « littératures de l'imaginaire² » et habituellement associées à une production grand public représentée par les *comic books* du côté nord-américain, ou l'album 48 CC (48 pages couleur avec couverture cartonnée; Menu, 2005), outre-Atlantique. Pourtant, un bref survol du catalogue initial de la maison (avant un changement radical de

¹ Les éditions Lounak et leur plateforme numérique sœur, Kimiq, relèvent du Studio Lounak, fondé en 2010, au 5333 rue Casgrain, à Montréal, par Serge Lapointe et Fabrice Forestier. Le premier est un artiste ayant travaillé dans le milieu du *comic book* américain à titre d'encreur, alors que le second a travaillé comme fabricant et distributeur de produits dérivés. Au départ, ce studio d'artistes a pris forme dans la galerie Attakus, spécialisée dans la vente de figurines et de produits dérivés associés à des personnages de la culture populaire. L'espace inoccupé de la galerie était ainsi loué à des artistes qui en avaient besoin. Après la fermeture de la galerie Attakus, Lapointe et Forestier se sont consacrés à temps plein à la mise sur pied du Studio Lounak, qui est devenu un véritable regroupement d'artistes travaillant dans différents domaines du monde du divertissement (jeux vidéo, bande dessinée, illustration). Puisque certains de ces artistes ambitionnaient aussi de publier leurs projets personnels, le Studio Lounak a décidé, en 2012, de mettre sur pied le site Web *Kimiq.com* afin d'offrir à ces projets un lieu de diffusion. Puis, en 2013, le Studio s'est lancé dans l'édition sous forme de livres de ces mêmes projets en créant les éditions Lounak. Aujourd'hui, la plateforme Kimiq n'existe plus.

² L'expression englobe, selon Anne Besson (2022), les nombreuses déclinaisons du fantastique, de la *fantasy* et de la science-fiction.

ligne éditoriale en 2018) montre que leurs ouvrages, par leurs propositions artistiques et leurs formats atypiques, s'éloignent d'une standardisation évidente. Il semble plutôt que l'identité de la maison, sa ligne éditoriale, est fondée sur un paradoxe qui commande une étude approfondie de ses publications. En effet, les éditions Lounak produisent des ouvrages à la confection matérielle irréprochable et projettent à l'occasion une image luxueuse, tout en publiant exclusivement des récits appartenant à des genres fictionnels traditionnellement dévalués en raison de leur nature hautement codifiée (western, horreur, fantastique, etc.). Cet amalgame singulier, si l'on considère que la bande dessinée de genre adopte généralement un format standardisé (la revue, le *comic book*, l'album à couverture souple), dont le coût de fabrication et le prix de vente sont aussi bas que possible, suscite un questionnement qui sera au cœur de notre démonstration : comment les pratiques et les discours éditoriaux valorisent-ils un catalogue fondé principalement sur les genres de l'imaginaire? Plus encore, quelle importance ce positionnement revêt-il pour une maison d'édition naissante, qui doit négocier sa place dans le champ avec des concurrentes qui affichent elles-mêmes une marque éditoriale forte? En observant les débuts des éditions Lounak, nous chercherons en bref à capter ce moment crucial où les paramètres qui déterminent la trajectoire de l'entreprise sont définis. Pour ce faire, nous nous attarderons à « l'acte éditorial » posé par Lounak, qui est compris comme « une situation d'énonciation, non pas dissociée, mais intégrée au texte et qui se traduit autant dans et par la matérialité visuelle du livre que dans les opérations intellectuelles de son établissement et les éléments paratextuels qui l'accompagnent » (Ouvry-Vial, 2007 : 77).

Notre réflexion passera, dans un premier temps, par une présentation des neuf œuvres (titres uniques et séries) qui composent l'offre de lancement des éditions Lounak (2013-2018). Nous avons retenu ces dates liminaires, car elles balisent ce que nous pourrions considérer comme le premier temps de l'histoire de cette maison. Après une pause de quatre années, marquée notamment par des changements de personnel, l'entreprise s'est effectivement réorientée, en 2022, vers le secteur de la bande dessinée pour la jeunesse. Quant au Studio Lounak, qui rassemble plusieurs artistes montréalais, dont ceux publiés par les éditions Lounak, il se consacre essentiellement à la réalisation d'illustrations, de bandes dessinées et de courts métrages d'animation adaptés de séries vidéoludiques développées par Ubisoft (*Rainbow Six Siege*, *Splinter Cell*, *Assassin's Creed*).

Ce premier survol soulèvera la question des genres et des esthétiques visuelles caractéristiques des titres parus chez Lounak. Nous examinerons ensuite le paratexte éditorial des livres publiés afin d'interroger le rapport qui existe entre les genres fictionnels et leur support. Cette deuxième phase de notre étude sera suivie, dans un dernier temps, d'une analyse des stratégies et des pratiques commerciales mises en œuvre par la maison durant la même période. Nos observations s'appuieront en grande partie sur une entrevue inédite réalisée en 2015 avec Gautier Langevin, éditeur et auteur chez Lounak à partir de 2013³.

³ Nous remercions Gautier Langevin, qui a accepté, en novembre 2023, de valider une nouvelle fois le contenu de cette entrevue et qui a autorisé sa diffusion.

Une hétérogénéité singulière : aperçu du catalogue

En ayant recours à la catégorie « littératures de l'imaginaire », syntagme qu'elles utilisent aussi bien sur leur site Web qu'en entrevue, pour définir leur programme éditorial, les éditions Lounak placent en fait la question du genre fictionnel au cœur de leur identité, tout en se distanciant prudemment, par l'appellation choisie, des potentiels préjugés qu'attirent les catégories connexes des paralittératures (Couégnas, 1992), des littératures sérielles (Bleton, 1999; Letourneux, 2017) ou des fictions à formules (Cawelti, 1977)⁴. Cette prudence, qui voile en quelque sorte les ensembles génériques spécifiques auxquels se rattachent les œuvres, ouvre la porte à une variété d'univers fictionnels, que le tableau suivant tente d'organiser.

Tableau 1 : genres principaux et secondaires des premiers titres des éditions Lounak (2013-2018)

Artistes	Titre de l'album ou de la série	Genres principaux (selon l'éditeur) ⁵	Année de publication
Kersch, Karl	<i>Labominable</i> <i>Charles Christopher</i> (deux albums)	Fantastique	2013-2014
Langevin, Gautier et Carpentier, Olivier	<i>Far Out</i> (deux albums)	Western, science-fiction	2014-2015
Lenoir, Axelle	<i>L'esprit du camp</i> (deux albums)	Fantastique	2017-2018
Cécile, Brosseau et Rodier, Denis	<i>Purgatoire</i> (un album)	Humour	2014
Cloonan, Becky	<i>Hasard ou destinée</i> (un album)	Fantastique	2014
Mongrain, Yan	<i>Dominique</i> (un album)	Fantastique	2014
Dion, Jeik et RKSS	<i>Turbo Kid</i> (un fascicule)	Science-fiction, post-apocalypse	2016
Garcia, Sandrine et Maynègre, Rémi	<i>Les légendes de Kawajima</i> (un album)	Fantastique	2016
Dion, Jeik, De Carufel, Sylvain et De Grandpré, François	<i>Jardin mécanique : l'asile de St-Isariote</i> (un album)	Horreur	2018

⁴ Pour Francis Berthelot, entre autres, le syntagme est moins connoté parce qu'il renvoie davantage à des enjeux thématiques qu'à un mode de production et de consommation dévalué. Ainsi, observe-t-il, les littératures de l'imaginaire tendent à intégrer la littérature générale (et à y être célébrées à l'occasion) depuis le XVIII^e siècle (Berthelot, 2006 : 1, 13-14).

⁵ Les genres principaux inscrits dans le tableau sont ceux mentionnés par l'éditeur sur son site Web en juillet 2017.

Nous constatons d'abord que la catégorisation principale de certaines œuvres, établie par l'éditeur lui-même, laisse apercevoir une hybridité générique pouvant être comprise comme une ouverture à des récits qui, sans échapper aux étiquettes, reformulent des *topoi* en les croisant. Toutefois, l'étiquette du genre fantastique demeure celle qui est la plus largement apposée dans le catalogue, bien qu'il faille relativiser la prédominance de ce genre. En effet, les œuvres que l'éditeur range dans cette catégorie comportent une quantité variable d'éléments fantastiques, si bien que certains titres effleurent à peine le genre⁶. Quoi qu'il en soit, il ressort surtout de ce classement que le créneau adopté par la maison est délibérément souple, comme le confirmera l'analyse du paratexte, et se base sur la présence, plutôt que la nature, de codes génériques « paralittéraires » plus ou moins assumés.

Les esthétiques visuelles qui traversent le catalogue de Lounak alimentent davantage ce décroisement en promouvant des styles uniques, qui donnent corps à une graphiation, c'est-à-dire à « une instance énonciatrice particulière qui “traite” le matériau graphique constitutif de la bande dessinée et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre » (Marion, 1993 : 83). Le dessin ultraréaliste de Kerschl contraste ainsi avec celui plus minimaliste et caricatural de Mongrain, alors que la palette de couleurs utilisée par Carpentier, composée principalement d'orangés et de bruns, se distingue de celle, monochrome, de Cloonan. Par ailleurs, cette liberté stylistique rend possible une unité tonale au sein de chaque œuvre, que le recours à un style plus générique aurait pu entraver. Pensons seulement à l'usage ingénieux de symboles en lieu et place des dialogues dans *Dominique*, qui confère à cette œuvre dépourvue de texte, située dans un au-delà glauque, une couche supplémentaire d'étrangeté. Dans la même perspective, la palette de gris et de bleus employée par l'artiste rappelle la mort, sujet principal de l'album, par son caractère froid et spectral. À l'inverse, les tons chauds et le dessin granuleux de Carpentier donnent vie au désert où évoluent les personnages de *Far Out*, en même temps qu'ils signalent son austérité. Quant aux tonalités vives qui pigmentent *Purgatoire*, elles évoquent l'univers de l'enfance représenté, non sans ironie, dans l'œuvre. Bref, l'originalité graphique de chaque titre l'éloigne des standards attendus en bande dessinée de genre et révèle une approche éditoriale peu préoccupée par la consolidation d'une image de marque à partir d'éléments communs : genres fictionnels, style maison, etc. La cohérence du catalogue, chez Lounak, passe par l'accent mis sur la singularité de chaque livre, c'est-à-dire par l'ouverture des genres de référence – les littératures de l'imaginaire – à une originalité hétéroclite. On peut voir dans ce parti pris un signe d'« énonciation [éditoriale] démultipliée » assumée par l'éditeur soucieux « d'identifier et de respecter les normes et contraintes qui viennent de l'œuvre et celles qui viennent du livre, volume ou collection » (Ouvry-Vial, 2007 : 79)⁷. La démarche rejoint en cela celle d'éditeurs indépendants européens de taille restreinte, comme Reprodukt, Atrabile et Les Requins Marteaux, qui « possèdent un rapport plus ludique à leur image de marque », dont la flexibilité permet de mieux valoriser les artistes et « la diversité de leur vision artistique » (Becker, 2023 : 264).

⁶ Par exemple, *L'abominable Charles Christopher* se compose de bandes animalières humoristiques. Seule la présence du héros éponyme, qui prend l'aspect d'une créature fantastique apparentée au yéti, permet de ranger cette œuvre aux côtés de *Hasard ou destinée*, entre autres.

⁷ Sur le concept d'énonciation éditoriale, voir aussi les travaux d'Emmanuel Souchier.

Un loup à la fourrure lustrée

Le paratexte des albums publiés par Lounak collabore à ce programme en misant, de prime abord, sur la qualité matérielle des ouvrages. Cette dimension est importante, car elle s'oppose à la tendance voulant que les bandes dessinées de genre, pour maintenir un coût de production et un prix de vente bas, soient confinées à des supports fragiles (le fascicule) ou strictement conformes à un modèle (l'album cartonné de type franco-belge). Sur le site Web de l'éditeur tel qu'il apparaissait en 2015⁸, par exemple, on peut lire que « [l]es éditions Lounak sont nées d'un désir de faire de beaux livres à partir du travail artistique incroyable qui est exécuté quotidiennement au Studio Lounak » (Studio Lounak, 2014). Même son de cloche sur la page d'accueil de la plateforme de vente en ligne utilisée par l'éditeur, *Werehouse.ca* : « *We are making great books... with a touch of mystery*⁹ » (Werehouse, 2015). Concrètement, la beauté de ces objets, d'un point de vue matériel¹⁰, se manifeste de manière inégale, quelques titres semblant jouir d'un certain privilège. C'est le cas des deux tomes de *L'abominable Charles Christopher* (Karl Kersch), de *Hasard ou destinée* (Becky Cloonan) et de *Purgatoire* (Cécile Brosseau et Yves Rodier), tous dotés d'une couverture cartonnée, parfois même recouverte d'une toile et de dorures embossées, signalant avec ostentation la valeur (symbolique, surtout, mais aussi pécuniaire) de l'objet. Le traitement spécial dont jouissent ces trois titres, si on les compare aux autres albums, qui sont munis de couvertures souples sans ornement particulier, n'est pas surprenant. D'un côté, les œuvres de Kersch et de Cloonan sont les seules traductions du catalogue. Ainsi, elles ont été primées avant d'atterrir chez Lounak : Kersch a gagné le Joe Shuster Award en 2011 et le Eisner Award en 2012 pour la version anglaise de *L'abominable Charles Christopher*, tandis que Cloonan s'est vu remettre le Eisner Award en 2013 et le British Fantasy Award en 2014¹¹ pour *Le marais* et *Demeter*, respectivement, soit deux courtes histoires rassemblées dans *Hasard ou destinée*¹². Quant à Brosseau et Rodier, ils sont, en 2014, des artistes bien établis dans les milieux de la bande dessinée française et québécoise depuis déjà au moins une décennie.

Au-delà du luxe conféré à quelques albums, c'est sans doute l'insoumission à un format standardisé qui définit le mieux l'aspect matériel du premier catalogue de Lounak. Les dimensions, l'orientation des pages (en format standard ou à l'italienne), la qualité, le grammage et la blancheur du papier, par exemple, sont minutieusement choisis avec les auteurs. Cette variété, selon Langevin, poursuit deux objectifs, l'un artistique et l'autre commercial. Il s'agit d'abord de respecter la volonté des créateurs, qui sont encouragés à penser leur livre comme un projet artistique total, auquel le paratexte participe manifestement :

⁸ Dans la majorité des cas, les pages Web citées dans ce texte ne sont plus en ligne ou ont radicalement changé d'aspect. Nos observations reposent sur des captures d'écran que nous avons prises en 2015 de même que sur les pages archivées sur la plateforme *Wayback Machine* : [https://archive.org/web/].

⁹ « Nous fabriquons de beaux livres... avec une touche de mystère » (Traduction libre; Werehouse, 2015).

¹⁰ Notons que l'adjectif « beaux » utilisé par Lounak peut tout aussi bien renvoyer à la confection soignée des livres qu'à la qualité des dessins qu'ils renferment. Il transcende donc le paratexte (si l'on considère le dessin comme faisant partie du texte) et l'incorpore en même temps.

¹¹ Les Joe Shuster Awards récompensent des bédéistes canadiens, tandis que les Eisner Awards sont décernés à des artisans de la bande dessinée en Amérique anglophone. Quant aux British Fantasy Awards, ils célèbrent des œuvres fantastiques publiées en langue anglaise (tous territoires confondus).

¹² Elles avaient auparavant été autoéditées en anglais.

[...] nous accordons une importance à ce que le format d'une BD corresponde à son contenu et à la vision qu'en a l'auteur. Parfois au grand malheur des libraires et des commerciaux, qui aimeraient avoir des formats uniformes mieux « présentables » dans le commerce (Entretien avec Langevin, 2015).

Ce dernier aspect soulevé par Langevin révèle aussi comment, d'un point de vue stratégique, l'adoption de formats originaux permet de se démarquer de la concurrence, au risque de s'aliéner un lectorat plus habitué à l'uniformité matérielle typique de la bande dessinée de genre. Langevin insiste d'ailleurs sur cette idée : « Pour ceux qui ne connaissent pas déjà nos livres, je pense que nos formats atypiques sont une manière d'attirer leur attention lorsqu'ils sont présentés » (*Ibid.*). Les formats éclectiques des premières publications des éditions Lounak mènent à une double singularité : d'une part, les ouvrages se différencient les uns des autres parce que le projet qu'ils renferment déborde de l'espace diégétique et investit l'objet-livre dans sa matérialité même; d'autre part, le catalogue de Lounak, pris dans son ensemble, acquiert par ce débordement une originalité qui le démarque d'une compétition, surtout francophone, portée vers une plus grande uniformité des supports et des esthétiques visuelles.

Aussi importante soit-elle cette volonté de se distinguer qui fournit aux livres leur apparence singulière ne fonde pas à elle seule l'identité des éditions Lounak. Le discours éditorial et préfaciel entourant les œuvres tend aussi à rendre évidente la filiation générique avec les littératures de l'imaginaire. Par exemple, le slogan du site transactionnel *Warehouse.ca*, mentionné plus tôt, inscrit résolument le mystère au cœur de la marque Lounak : « *We are making great books... with a touch of mystery* » (Warehouse, 2015). Il fait aussi écho au jeu de mots sur lequel repose le nom de cette plateforme de vente. En effet, le terme anglais « *warehouse* », qui signifie « entrepôt », adopte ici une orthographe qui évoque le « *werewolf* », c'est-à-dire le « loup-garou ». Par ailleurs, la maison rappelle dans ses nombreuses tribunes (site Web principal, site transactionnel, livres, plateforme de prépublication numérique) les exploits de ses auteurs qui font carrière sur le marché de la grande diffusion. La présentation Web de Kerschl nous apprend par exemple qu'il est « l'artiste des séries *The Flash*, *Teen Titans: Year One* et *Assassin's Creed* » (Studio Lounak, 2014), trois titres publiés par DC Comics¹³ et mettant en vedette des personnages de la culture populaire américaine issus du *comic book* ou du jeu vidéo¹⁴. Quant à Becky Cloonan, le site Web de Lounak souligne qu'« elle a collaboré à des séries chez Vertigo, Dark Horse, Harper Collins et Marvel » (*Ibid.*), tous des éditeurs de *comics*, à l'exception de Harper Collins, où elle a publié une version illustrée du *Dracula* de Bram Stoker. Grâce à leur parcours, cet auteur et cette autrice se posent en spécialistes des genres qu'ils pratiquent et qu'ils importent chez Lounak. Qui plus est, l'énumération de leurs principales réalisations agit comme un argument publicitaire et comme un point de référence pour le nouveau public de Lounak, principalement francophone et partiellement européen, qui pourra rattacher les œuvres et leurs auteurs à un modèle vague, mais en cela accueillant.

Ce sont ces mêmes auteurs qui voient leurs œuvres préfacées, ce qui semble indiquer que l'éditeur ne ménage aucun effort pour faciliter leur intégration dans un catalogue autrement

¹³ Plus précisément, *Assassin's Creed* est publié par Wildstorm, qui est une filiale de DC Comics.

¹⁴ La série de jeux *Assassin's Creed* a d'ailleurs été conçue principalement par les studios montréalais de la compagnie française Ubisoft, ce qui renforce l'ancrage du Studio Lounak et de ses créateurs dans la culture locale, puisqu'ils produiront plusieurs albums dérivés de cet univers vidéoludique à partir de 2012.

investi par des artistes franco-québécois. Langevin affirmait justement, en entrevue, que « le fait d'être un produit local est habituellement un argument de vente fort au Québec », ce qui pose des « défis marketing » (Entretien avec Langevin, 2015) importants auxquels les préfaces peuvent répondre en partie. Ainsi, comme les informations biographiques préalablement transmises, les discours préfaciels instaurent un cadre de référence à l'intérieur duquel les œuvres doivent être reçues, comprises. La préface de *Hasard ou destinée*, écrite par Scott Snyder, insiste d'abord sur le caractère horrifiant de l'œuvre escortée :

Vous tomberez amoureux de ce livre après quelques cases, et vous prendrez ensuite conscience qu'il est tard, que vous êtes incapables de dormir, vos têtes assiégées par ces histoires incroyables et leurs personnages. Vous m'écrirez ensuite, afin que nous puissions haïr ensemble la merveilleuse et talentueuse Becky Cloonan (Cloonan, 2014).

Mis à part le ton laudatif de ce commentaire, typique de la préface allographe, qui sert primordialement à recommander l'œuvre à son lectorat potentiel (Genette, 1987 : 270), on retient sa fonction sensationnelle, qui confirme l'ancrage de l'œuvre dans le genre de l'horreur. En effet, l'ouvrage de Cloonan apparaît à ce point effrayant qu'il causerait de l'insomnie. Cette information, parce qu'elle est donnée et endossée par Scott Snyder, devient fortement significative. Snyder, en effet, est un scénariste de *comics* aguerri ayant notamment collaboré aux séries *Wytches* chez Image Comics et *American Vampire*, publiée chez Vertigo Comics¹⁵. Or, ces deux séries sont reconnues pour leur histoire terrifiante : *Wytches* met en scène des sorcières meurtrières, tandis qu'*American Vampire*, dont le premier volume a d'ailleurs été coscénarisé par Stephen King, raconte sans surprise une histoire de vampire. Le parrainage symbolique exercé par Snyder, étant donné la bibliographie quasi univoque qu'il revendique, inscrit donc l'œuvre de Cloonan dans une lignée de *comics* qui font frissonner, dont il est l'un des représentants les plus primés et les plus prolifiques dans le marché anglophone.

Pour sa part, la préface du premier tome de *L'abominable Charles Christopher* est écrite par Régis Loisel, auteur français maintes fois primé et connu au Québec pour la série à succès *Magasin général*, qu'il signe avec Jean-Louis Tripp¹⁶. Dans ce texte liminaire, Loisel instaure une filiation thématique et stylistique entre l'auteur préfacé, soit Karl Kersch, et la tradition générique qu'il investit – le *strip* animalier d'humour –, quoique cette filiation apparaisse en des termes ambigus :

Karl Kersch, vous connaissez?... En Amérique du Nord, oui! Mais ici, dans notre belle Europe, j'en doute... Je vous invite donc à jeter un œil, voire les deux, sur ce drôle de Charles Christopher, cet abominable au cœur tendre. C'est frais, simple et poétique à souhait!

Dans ce genre d'univers, le graphisme est en général traité avec simplicité, dans des codes plus humoristiques, plus minimalistes, afin de mettre davantage l'accent sur le propos.

Ici, Karl n'a que faire de ces conventions, son dessin est charnu, réaliste, et réussit à rester en parfaite adéquation avec la simplicité de ses histoires.

Je suis bien certain que, tout comme moi, vous serez séduits par cet abominable Charles Christopher (Loisel, dans Kersch, 2013).

¹⁵ C'est d'ailleurs comme tel qu'il est présenté dans la préface.

¹⁶ Le texte est adapté pour le public québécois par l'auteur de bande dessinée Jimmy Beaulieu.

Les premières lignes de cette préface trahissent son objectif réel, que l'identité du préfacier laissait déjà présager : il s'agit de séduire le public d'outre-mer, en lui promettant surtout que cette œuvre se coupe suffisamment de ses racines génériques pour mériter l'attention¹⁷. Langevin ne cachait pas, en 2015, l'ambition de s'implanter dans le marché franco-européen, ce que les lexiques de québécismes inclus dans les deux tomes de *L'esprit du camp*, en 2017 et 2018, confirment par ailleurs. On devine donc, grâce à ces éléments du paratexte qui promeuvent simultanément la singularité des publications et leur inscription dans une lignée connue, à quel point il est ardu de s'aménager un espace confortable dans les marchés visés lorsque les œuvres publiées empruntent à des traditions certes codifiées, mais s'éloignent des paramètres attendus d'une bande dessinée publiée en français, au Québec.

De la prépublication au produit dérivé : le parcours d'une œuvre

Ce positionnement difficile, pour un nouveau venu dans le marché de la bande dessinée, est en partie pallié par l'exploitation de la plateforme Kimiq, mise en ligne à la fin de l'été 2012 par les membres du Studio Lounak. Ce site Web, véritable banc d'essai où les artistes du studio offrent gratuitement leurs projets de bande dessinée aux internautes, prépare le terrain aux potentielles parutions papier des éditions Lounak. Comme le rappelle Langevin : « Kimiq est une plateforme de diffusion large, et non pas une source de revenus. Elle sert à tester des choses, à développer des lectorats. » (Entretien avec Langevin, 2015)¹⁸ D'ailleurs, ce caractère préliminaire explique sans doute la durée de vie relativement courte du projet. Fermée en 2016, la plateforme Kimiq « était pour [le Studio Lounak] une première étape peu risquée pour commencer à tester des séries et pour voir si notre ligne éditoriale intéressait les lecteurs » (*Ibid.*). Il s'agit donc ni plus ni moins que du point de départ d'un projet éditorial ambitieux et voué à une existence commerciale. En cela, on peut dire que l'objectif est atteint, puisque quatre titres publiés en ligne *via* Kimiq profitent finalement d'une parution sous forme de livre. Deux autres sont abandonnés, soit *Jésus en pantalons [sic] de singe dans l'espace* et *Rivière d'ombre*, laissant entendre qu'un tri a été effectué à partir des données de consultation ou des commentaires de lecteurs récoltés. Bref, Kimiq invite le lectorat à goûter gratuitement à l'offre éditoriale de Lounak, en espérant le fidéliser.

Cette stratégie commerciale rarement usitée en contexte québécois nous renseigne par ailleurs sur la clientèle de Lounak. Comme l'a mentionné Langevin, « la majorité de [leurs] lecteurs sont des internautes et des visiteurs de festivals de BD, de conventions ou de salons du livre » (*Ibid.*). Ce sont donc, en partie du moins, des amateurs de bandes dessinées disposés à acheter des livres et qui ont développé, pour certains, un lien affectif suffisamment fort avec les séries lues gratuitement en ligne sur Kimiq pour qu'ils souhaitent en posséder un exemplaire papier, dont la matérialité et le paratexte promettent une expérience de lecture

¹⁷ Notons que Loisel résidait au Québec au moment où cette préface a été écrite et publiée, ce qui le situe géographiquement et symboliquement dans ces deux aires culturelles, le Québec et l'Europe francophone, que Lounak souhaite conquérir.

¹⁸ Le site Web affiche d'ailleurs un nombre limité de publicités, lesquelles renvoient toutes à des projets ou à des produits auxquels sont associés les membres de Lounak (le balado « Les mystérieux étonnants », la plateforme de vente en ligne Werehouse, le détaillant de produits dérivés Totem Collection). Kimiq agit en ce sens pour donner avant tout de la visibilité à Lounak et à ses artistes affiliés.

renouvelée. C'est peut-être ce qui permet à la maison de vendre la majorité de ses livres à un prix légèrement supérieur à la moyenne. Les statistiques de l'édition au Québec fournies par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) pour l'année 2014, où paraissent les cinq premiers albums des éditions Lounak, nous apprennent ainsi que le prix moyen d'une bande dessinée québécoise est de 19,13 dollars (Messier, 2016 : 28). Or, le prix moyen des albums publiés chez Lounak s'élève au même moment à 25,51 dollars. Cela concorde avec la marque que la maison souhaite établir en misant sur le prestige : de beaux livres, conçus avec de beaux matériaux, nécessitant un investissement plus important. Les albums s'adressent donc moins au grand public qu'à la sphère des collectionneurs et des amateurs de (belles) bandes dessinées, qui accordent à ces choix éditoriaux et matériels une réelle valeur.

Les albums comme produits dérivés

Le fait que Lounak s'installe encore prudemment dans le marché, par exemple en limitant ses tirages¹⁹, ne l'empêche pas de fabriquer des produits dérivés de ses personnages et de ses univers graphiques. Cette pratique habituellement associée aux grandes franchises de bandes dessinées, dont les personnages jouissent d'une popularité étendue, est audacieuse, dans la mesure où Lounak et ses personnages ne constituent pas, à l'époque, des marques fortes. En fait, Lounak entend inverser le processus : certes, les produits dérivés de ses œuvres ont comme objectif de « générer des revenus supplémentaires, mais aussi de concevoir des produits à fort potentiel d'appel pour le public qui n'est pas nécessairement habitué à lire de la BD » et de « bonifier les univers graphiques de [leurs] marques » (Entretien avec Langevin, 2015). En adéquation avec les habitudes d'achat des visiteurs de festivals de BD (Sager, 2014), les produits dérivés proposés par Lounak (des chandails et des ceintures, surtout), servent donc à appâter le lectorat en misant avant tout sur l'attrait potentiel des identités graphiques rassemblées dans le catalogue de la maison. Cette hypothèse se confirme d'ailleurs à la lecture d'une entrevue accordée par Langevin au site Web *The Spec Fiction Hub*, où il décrit les origines de *Far Out* :

At first, Olivier Carpentier, the artist working with me on Far Out, made some artwork for prints and apparel produced by our studio in Montreal, because we thought it would make very cool looking products. Each time we were attending a convention, though, people were asking if the art was based on a comic, so Olivier asked me to come up with a story but also a coherent universe that would « make sense » out of that cool Cowbot concept (Wolfe, 2014)²⁰.

¹⁹ Si l'on se fie aux chiffres avancés par Langevin, chaque titre connaît habituellement un tirage initial de 1000 à 3000 exemplaires, bien qu'il arrive exceptionnellement qu'un titre soit tiré à 10 000 exemplaires. Selon les statistiques fournies par BAnQ, le tirage moyen d'une bande dessinée québécoise, toujours pour l'année 2014, s'élève quant à lui à 3452 exemplaires (Messier, 2016 : 28). Les données tendent à montrer que, sauf exception, les publications de Lounak jouissent d'une diffusion somme toute normale, dans le contexte québécois, et assez restreinte, dans le contexte nord-américain.

²⁰ « Au départ, Olivier Carpentier, l'artiste avec qui je travaille sur *Far Out*, a fait des croquis pour des affiches et des vêtements produits dans notre studio, à Montréal. Nous croyions que cela donnerait des produits visuellement attrayants. Chaque fois que nous participions à un salon, les gens nous demandaient s'il s'agissait d'images tirées d'une bande dessinée, alors Olivier m'a demandé de lui proposer un scénario et un univers cohérent qui pourraient donner un sens à ce concept de *Cowbot* » (Wolfe, 2014. Traduction libre).

Autrement dit, l'univers de *Far Out* a dans ce cas-ci pris naissance à partir de vêtements et d'affiches, avant de se déployer dans une série de bande dessinée. En ce sens, l'œuvre de Carpentier et de Langevin constitue le produit dérivé d'une gamme de produits originellement autonomes ne renvoyant, au moment de leur conception, à aucun univers narratif fermement établi. Le traitement réservé par Lounak à ses produits dérivés témoigne donc d'une stratégie commerciale inspirée de la bande dessinée de grande diffusion, mais adaptée à la réalité de la maison : d'un côté, les œuvres les plus connues (pensons à *Labominable Charles Christopher*) sont déclinées sous forme de vêtements, afin de tirer le maximum de profit de leur popularité; d'un autre côté, les produits de consommation qui attirent le plus l'attention de la clientèle du Studio Lounak servent de tremplins à la création d'œuvres reprenant l'esthétique graphique qui leur est propre. Peu importe l'ordre dans lequel se déroule le processus de mise en marché, les activités de Lounak placent le livre, aussi important soit-il dans le développement de la marque éditoriale, au cœur d'un réseau d'objets convergents.

Le portrait que nous avons brossé des jeunes éditions Lounak montre que leurs actes éditoriaux conjuguent en un seul et même programme éditorial des stratégies commerciales et des ambitions artistiques éclectiques, dans le but avoué de sortir du lot. Cela se traduit d'abord par une attention accrue portée au paratexte des œuvres, lequel rejette toute uniformité pour mieux singulariser chaque titre et, partant, le catalogue de l'éditeur lui-même, qui refuse l'idée de constituer une collection uniforme. La présentation matérielle des livres, qui adoptent des matériaux de qualité et, dans certains cas, des formats plus proches de l'ouvrage littéraire que de la bande dessinée, fait déborder le projet artistique dans la matérialité des objets. Cette singularité participe aussi d'une résistance au déficit de légitimité qu'engendre bien souvent, en bande dessinée, l'adhésion aux genres de l'imaginaire. Les récits proposés par les éditions Lounak donnent l'impression de profiter du même soin que les supports qui les hébergent. Le surinvestissement du paratexte est d'autant plus utile qu'il permet de rappeler, à coup de préfaces et d'encarts biographiques qui tapissent aussi bien le site Web que les ouvrages, l'appartenance de certaines œuvres et de leurs auteurs à une tradition générique connue, dont on isole les éléments les plus susceptibles d'attirer le lectorat convoité. Le rôle du paratexte est d'autant plus crucial que la maison est confrontée à de nombreux obstacles : sa marque est peu connue, certains de ses auteurs réalisent leur première bande dessinée professionnelle, d'autres viennent du marché anglophone, etc. À cela s'ajoute le désir, ou la nécessité, de conquérir plusieurs marchés : le Québec en premier lieu, mais aussi l'Europe francophone et, à l'aide d'éditeurs partenaires, l'Amérique du Nord anglophone, ces deux derniers territoires constituant des bassins de lecteurs considérables.

L'équilibre recherché entre la modestie (financière tout autant que posturale) et l'ambition, entre le besoin de s'aménager une niche dans le marché local tout en courtisant la scène internationale, peut aussi expliquer les stratégies de mise en marché des œuvres, qui empruntent à l'autoédition Web tout autant qu'à des franchises multimédias. Par exemple, l'accessibilité des œuvres, soumise à la question de leur prix de vente, reconduit cet état d'équilibre : au moment où les albums sont commercialisés à un prix supérieur à la moyenne, leur contenu continue à être diffusé gratuitement sur la plateforme numérique Kimiq. Sous sa forme numérique, l'œuvre est donc certes accessible au plus grand nombre, mais elle ne génère aucun revenu. À l'inverse, en version papier, elle permet de générer des profits, quoique son prix de vente la destine, au moins partiellement, à un lectorat d'amateurs de bandes dessinées

pour qui la qualité des objets justifie les sommes demandées. Il y a, derrière cette ambivalence, une aspiration réelle à faire les choses autrement, ambition qui est répétée et repensée à chaque nouvelle parution. En considérant que le projet éditorial initial de Lounak a été abandonné, après 2018, au profit d'un catalogue spécialisé en bande dessinée pour la jeunesse, on pourrait croire qu'il a pâti de son hétérogénéité. Néanmoins, sa récupération par l'éditeur Front Froid, qui rachète certains titres des éditions Lounak en 2019²¹ et qui porte depuis ce temps le flambeau de la bande dessinée de genre québécoise, montre que le projet est tenace. Il y a donc bel et bien une place pour les beaux livres avec une touche de mystère et il semblerait qu'elle soit en train de se stabiliser sous une nouvelle adresse.

Bibliographie

Corpus

- BROSSEAU, Cécile, et Yves RODIER (2014). *Purgatoire*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- CLOONAN, Becky (2014). *Hasard ou destinée*, Montréal, Éditions Lounak.
- DION, Jeik, et RKSS (2016). *Turbo Kid : l'aventure perdue d'Apple*, Montréal, Éditions Lounak.
- DION, Jeik, Sylvain DE CARUFEL et François DE GRANDPRÉ (2018). *Jardin mécanique : l'asile de St-Isariote*, Montréal, Éditions Lounak.
- GARCIA, Sandrine, et Rémi MAYNÈGRE (2016). *Les légendes de Kawajima*, Montréal, Éditions Lounak.
- KERSCHL, Karl (2013). *Labominable Charles Christopher*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- KERSCHL, Karl (2014). *Labominable Charles Christopher*, t. 2, Montréal, Éditions Lounak.
- LANGVIN, Gautier, et Olivier CARPENTIER (2014). *Far Out*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- LENOIR, Axelle (2017). *L'esprit du camp*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- LENOIR, Axelle (2018). *L'esprit du camp*, t. 2, Montréal, Éditions Lounak.
- MONGRAIN, Yan (2014). *Dominique*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- STUDIO LOUNAK (2014). *Les éditions Lounak*, sur le site *Studio Lounak*, [<https://web.archive.org/web/20150207233317/http://lounak.com/editions-lounak/>] (consulté le 29 octobre 2024).
- WEREHOUSE [site Web] (2015). [<http://werehouse.ca/>] (consulté le 29 octobre 2024).
- WOLFE, Alexandra (2014). « Q&A with Author, Gautier Langevin », *The Spec Fiction Hub*, [En ligne], [<https://web.archive.org/web/20161026020849/http://spec-fiction.ca/q-a-with-author-gautier-langevin/>] (consulté le 29 octobre 2024).

²¹ *Far Out*, *Turbo Kid*, *L'esprit du camp* et *Jardin mécanique* en font partie. À noter que Gautier Langevin est l'un des membres fondateurs de la maison Front Froid, active depuis 2008.

Corpus théorique et critique

- BECKER, Roman (2023). *Reprodukt : portrait d'un éditeur allemand de bandes dessinées (1991-2021)*, thèse de doctorat (études germaniques), Lyon, École normale supérieure de Lyon.
- BERTHELOT, Francis (2006). « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », *Vox Poetica*, p. 1-14.
- BESSON, Anne (2022). *Les littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune ».
- BLETON, Paul (1999). *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- CAWELT, John G. (1977). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Points/Seuil, coll. « Essais ».
- LAFORCE, Monique (2010). *Statistiques de l'édition au Québec en 2010*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- LETOURNEUX, Matthieu (2017). *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MARION, Philippe (1993). « Scénario de bande dessinée : la Différence par le média », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2 (automne), p. 77-89.
- MENU, Jean-Christophe (2005). *Plates-bandes*, Paris, L'Association.
- MESSIER, Pascale (2016). *Statistiques de l'édition au Québec en 2014*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- OUVRY-VIAL, Brigitte (2007). « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication & langages*, n° 154 (décembre), p. 67-82.
- POMIER, Frédéric (2005). *Comment lire la bande dessinée?*, Paris, Klincksieck.
- SAGER, Christian (2014). « Tense Proximities Between CCI's Comic Book Consumers, Fans and Creators », *It Happens at Comic-Con: Ethnographic Essays on a Pop Culture Phenomenon*, Jefferson, McFarland & Company.
- SOUCHIER, Emmanuël (2007). « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, n° 154 (décembre), p. 23-38.

Entrevue

- (2015). Entretien par correspondance de Philippe Rioux avec Gautier Langevin, éditeur et auteur chez Lounak, en ligne (validé en novembre 2023).

Notice biobibliographique

Philippe RIOUX est titulaire d'un doctorat de l'Université de Sherbrooke en études françaises incluant un cheminement en histoire du livre et de l'édition. Sa thèse, qui porte sur le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée québécoise, lui a valu le Prix de la meilleure thèse de l'Université de Sherbrooke (catégorie des lettres, sciences humaines et sociales). Un ouvrage qui en est tiré est paru en novembre 2022 aux Presses de l'Université de Montréal (*Alter ego : le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*). Il enseigne présentement l'histoire et l'analyse de la bande dessinée à l'Université du Québec en Outaouais et à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Les premiers appartements de Nouvelle adresse¹

Gabriel Tremblay-Gaudette
Collège Vanier

Résumé : Nouvelle adresse est une jeune maison d'édition de bande dessinée québécoise qui, à l'exception de deux œuvres de Philippe Girard, un vétéran du neuvième art québécois, s'est jusqu'à présent consacrée à la publication des premières œuvres d'artistes de la relève. Notre article explore plusieurs œuvres parues chez cette recrue de la scène de la bande dessinée québécoise afin d'en repérer les lignes de force. Les thématiques très variées abordées dans les œuvres pourraient donner à croire que les œuvres parues chez Nouvelle adresse se suivent, mais ne se ressemblent pas. Or, à bien y regarder, nous remarquons, par les témoignages contenus dans ces albums qui appartiennent de manières diverses à la « bande dessinée du réel », une réflexion sur la genèse, sur une forme de commencement, qui se déploie notamment par l'utilisation des codes de la bande dessinée que chaque artiste découvre et met en pratique pour la première fois. Il s'agira donc de mettre l'accent sur les poétiques de la création qui se déploient dans ces œuvres afin de comprendre comment celles-ci en viennent à définir une ligne éditoriale distincte.

Abstract: *Nouvelle adresse is a young Quebec comic book publishing house which, with the exception of two works contributed by Philippe Girard, has until now devoted itself to the publication of the first works by emerging artists. This article explores several works published by this rookie editor on the Quebecois comics scene in order to identify their strong points. The very varied themes addressed in the works could lead us to believe that the books published by Nouvelle adresse follow one another but are not similar; however, on closer inspection, we notice, through the testimonies contained in these productions which belong in various ways to the "comic strip of reality", a reflection on the genesis, on a form of beginning, which unfolds through the codes of comics that each artist discovers and puts into practice for the first time. We will therefore emphasize the poetics of creation which are articulated in these works in order to understand how they come to constitute a distinct editorial posture.*

Herms quelques rares textes épars faisant surtout état des difficultés de la bande dessinée québécoise de se faire reconnaître et de s'épanouir (parmi lesquels un numéro de *La Barre du jour*, consacré à ce thème [Carpentier, 1975]), celle-ci n'aura fait l'objet d'une

¹ L'auteur tient à remercier, dans un ordre qui ne reflète nullement son degré d'appréciation envers les personnes nommées, les fondateurs de Nouvelle adresse Renaud Plante (pour nous avoir accordé un généreux entretien) et Marie-Claude Pouliot (pour son inébranlable et contagieuse joie de vivre), les personnes ayant procédé à l'évaluation du manuscrit de cet article, dont les suggestions et les reformulations ont formidablement rehaussé la qualité de notre expression écrite (initialement commise lors d'un moment creux de notre existence), ainsi que les responsables de ce numéro ayant fait preuve d'indulgence à la suite d'un bris de communication en fin de parcours.

première thèse de doctorat au Québec² qu'en 1990, au moment où Catherine Saouter soutient sa thèse en sémiologie portant le titre *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*³. Dans sa conclusion, Saouter rappelle que le corpus auquel elle a consacré son étude, circonscrit temporellement à cinq années, est assez famélique puisqu'il ne comporte que 25 albums et 53 numéros de périodiques. Son constat est d'ailleurs incisif :

Il faut se rendre à l'évidence : la BD occupe un petit secteur des productions culturelles québécoises et ne connaît pas la croissance des autres domaines (la littérature, le cinéma, le théâtre, etc.). Malgré une histoire fort longue (la BD est née avec le siècle), malgré une prolifération des productions et une structuration sociologique du milieu (fanzines, méta-discours, entreprises d'édition et de diffusion), le Québec n'a connu ni le raz-de-marée qui a submergé la France et la Belgique ni l'hégémonie du *comic book*, si ce n'est importé des États-Unis (Saouter-Caya, 1990 : 293).

Saouter mentionne qu'à l'époque, l'absence de structures éditoriales institutionnalisées entraîne à son tour un manque de direction éditoriale qui empêche les artistes de poursuivre leurs activités au-delà d'une ou deux publications et éventuellement, d'atteindre une plus grande maturité artistique (*Ibid.* : 301). Elle conclut cependant par une remarque prescriptive :

Si le milieu de la bande dessinée québécoise souhaite mettre en place une édition capable d'instaurer une tradition, il faudra qu'il incite les dessinateurs à renouveler en profondeur leurs projets narratifs tout en renouant avec certaines performances de l'expression figurative. Ceci ne signifie pas pour autant que l'objectif à viser est une bande dessinée plus classique, plus proche de la tradition européenne. Cela peut vouloir dire qu'il faut repenser les rapports texte/image avec une richesse plus grande et plus proche de la sensibilité des dessinateurs québécois. Une de ces formules pourrait être celle de l'histoire en images, la *graphic story*, ou encore, le récit illustré (*Ibid.* : 320).

Les solutions proposées d'office par Saouter ne se sont pas immédiatement concrétisées⁴. Avant même qu'elles puissent être adoptées, il fallait que soit mis en place un ingrédient essentiel, voire préalable, à l'existence d'une bande dessinée québécoise pérenne et vivante, à savoir un véritable milieu de l'édition de bande dessinée québécoise. C'est d'ailleurs cette absence cruelle que Jacques Samson désigne comme grande responsable de l'incapacité pour la BDQ de progresser au-delà d'un certain seuil, dans son article « La bande dessinée québécoise, sempiternels recommencements? ». Ce texte, paru la première fois en 1997 dans l'ouvrage collectif *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, avait justement pour but de

² L'honneur de la première thèse de doctorat portant partiellement sur la bande dessinée québécoise revient toutefois à Mira Falardeau. Intitulée *La bande dessinée faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960*, sa thèse a été déposée à l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art à l'Université de la Sorbonne en 1981.

³ Mentionnons tout de même qu'avant cette date, plusieurs mémoires de maîtrise avaient été déposés dans différentes universités québécoises, parmi lesquels celui de Mario Beaulac, *BD : bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, en 1974, celui de Mira Falardeau, *L'humour visuel : un modèle d'analyse visuelle des images comiques*, en 1976, et celui de Manon Ouellet, *Utilisation de la bande dessinée comme amorce d'une rééducation de la communication écrite : étude de cas d'une élève de 6^e année suivie en orthopédagogie*, en 1989.

⁴ Du reste, ce passage de la conclusion de la thèse de Saouter ne précise pas ce qui est entendu par les expressions « histoire en images », « *graphic story* », ou « récit illustré », qui peuvent toutes être incluses dans la définition de la bande dessinée, voire la déborder, tout dépendamment de la définition du média que l'on emploie et retient, évidemment.

détailler les nombreux motifs du rôle, jusqu'alors mineur, que jouait la bande dessinée dans le paysage littéraire de l'époque⁵. Bien qu'il ait, comme il l'explique dans le recueil *Lectures en bande dessinée*, limité son corpus à une période antérieure à la publication de son texte, soit de 1969 à 1991, Samson relève, dans la production d'albums, une tendance dominante, soit

une nette prédilection pour le graphisme caricatural sous les formes les plus variées (plaisanterie, caricature, pastiche, satire, autoparodie, dérision, absurde, humour noir, etc.) avec comme corollaire la faible présence de récits développés dans une optique romanesque, élaborés suivant les normes d'un graphisme réaliste et explorant des genres narratifs et des thématiques qui ne reposent pas sur l'humour (2015 : 132).

L'auteur souligne néanmoins que des tendances, alternatives à cette époque, comme le récit autobiographique, incarné notamment par une certaine Julie Doucet et les activités éditoriales du jeune éditeur Drawn & Quarterly, semblent prometteuses (*Ibid.*). Le paragraphe de conclusion de son article insiste, en guise d'ouverture, sur la nécessité impérieuse d'établir des fondations propices à une activité durable :

Bien qu'il paraisse assez évident que [de] nombreux écueils ne viendront pas à bout de la ténacité de nombres de nos créateurs, il n'est pas sûr en revanche que le regain d'activités des deux précédentes décennies puisse déboucher sur une croissance plus satisfaisante ou même carrément maintenir son niveau actuel, si les assises structurelles (édition, diffusion, promotion et mise en marché) et financières de notre production ne sont pas raffermies (*Ibid.*).

Force est de constater que les souhaits exprimés par Samson se sont réalisés, du moins grâce à l'apparition d'au moins deux maisons d'édition québécoises aux reins très solides. Fondée à Montréal en 1991, Drawn & Quarterly s'est imposée comme l'un des éditeurs de bande dessinée alternative anglophone les plus importants des dernières décennies et a produit elle-même sa propre somme historique sous la forme d'un imposant volume de plus de 1000 pages (Delvin, 2015). Les Éditions de La Pastèque, fondées en 1998, ont pu compter sur leur vaisseau-amiral Michel Rabagliati et sa série *Paul* pour garder le vent en poupe, et leur reconnaissance institutionnelle a, dans leur cas, pris la forme d'une exposition au Musée des Beaux-Arts en 2013 pour marquer le 15^e anniversaire de la compagnie. Un ouvrage commémoratif soulignant cet anniversaire a d'ailleurs aussi été publié (Collectif, 2014)⁶.

Le succès de ces deux maisons d'édition en aura possiblement inspiré d'autres à se lancer dans l'arène. L'objectif du présent article est d'aborder une entreprise éditoriale apparue dans le paysage de la bande dessinée québécoise à la suite de ces deux réussites. Nous aurions pu, par exemple, porter notre attention sur d'autres maisons d'édition québécoises, comme Conundrum Press, fondée en 1996 à Montréal par Andy Brown (et qui a depuis déplacé ses

⁵ Ce texte a été republié en 2007, dans le premier (et seul) numéro de la revue *Formule*, à l'initiative de Jimmy Beaulieu, alors directeur éditorial de la collection Mécanique générale chez l'éditeur Somme toute, manière pour l'éditeur de cette revue de signaler qu'il jugeait toujours d'actualité les propos tenus par Samson dix ans plus tôt.

⁶ En 2018, un numéro de la revue *Voix et Images* (Jacob et Saouter, 2018) a été consacré à la bande dessinée québécoise. Les contributions portant sur l'état de celle-ci dressent un bilan beaucoup plus positif que ceux émis au siècle précédent par Saouter et Samson, signe que la bande dessinée québécoise est en quelque sorte *advenue* depuis cette époque. Le présent numéro d'*@analyses* renforce ce constat.

activités en Nouvelle-Écosse), ou encore les Éditions Pow Pow, lancées en 2010 par Luc Bossé et dont le catalogue a rattrapé et dépassé en quantité de titres celui de La Pastèque. Nous avons plutôt jeté notre dévolu sur un projet encore plus récent, soit Nouvelle adresse, une collection faisant partie de l'initiative Front Froid, maison d'édition fondée en 2008, qui se présente sur son site Web comme « une entreprise d'économie sociale éditant de la bande dessinée et offrant aux artistes du domaine une gamme d'ateliers et d'événements dans le but de professionnaliser le métier et de faire connaître le médium! » (Front Froid, 2023a). Au moment d'écrire ces lignes, à la fin de 2023, leur collection éponyme Front Froid⁷ proposait un catalogue de vingt-huit titres appartenant aux « littératures de l'imaginaire (fantastique, science-fiction, polar, western) » (*Ibid.*), tandis que la collection Nouvelle adresse, qui comporte quatorze titres, se présente de manière à la fois plus éloquente et moins spécifique :

Nouvelle adresse est une collection de bande dessinée favorisant la proximité entre les lecteurs.trices et les propos. Elle offre des créations en phase avec les changements, les recommencements et la nouveauté qui caractérisent nos vies. Peu importe le style ou le genre dans lequel s'inscrivent les récits, chacune des œuvres publiées est habitée par le même désir de présenter un regard sur le monde, une sensibilité, une humanité, un rythme (*Ibid.*).

Il s'agira, dans cet article, d'examiner cette collection à la fois à partir des extraits d'un entretien réalisé avec Renaud Plante, directeur éditorial de la collection⁸, et d'un examen des titres de la collection, afin de tenter de cerner les contours de la ligne éditoriale de cette entreprise de fraîche date.

Une ligne mince et fluctuante

Avant de passer à l'analyse des particularités de la collection Nouvelle adresse, il est important de s'attarder aux composantes dont il faudra tenir compte au moment de poser la définition d'une ligne éditoriale. Dans son ouvrage *Édition : l'envers du décor*, Martine Prosper indique en quoi le mot « édition » désigne des réalités multiples :

Le terme lui-même est gigogne : « l'édition » désigne à la fois le secteur économique dans son ensemble et, à l'intérieur du secteur, le cœur de métier par opposition aux deux autres « métiers », la diffusion et la distribution. Dans le cœur de métier, les « producteurs » de livres sont à leur tour considérés comme « éditeurs » par rapport aux fonctions annexes et de support. Enfin, le mot « éditeur » renvoie aussi bien à l'entreprise d'édition (*publisher*) qu'à ceux qu'elle emploie et qui travaillent à la création de livres (*editor*) : là où l'anglais établit une claire distinction entre la fonction entrepreneuriale et la fonction éditoriale, le français confond les deux (Prosper, 2009 : 20).

L'établissement d'une ligne éditoriale est un exercice qui s'inscrit à la frontière de ces deux

⁷ Cette collection regroupe les bandes dessinées publiées à l'enseigne de Front Froid et celles issues du Studio Lounak.

⁸ Les informations fournies dans cette section sont tirées d'un entretien avec Renaud Plante, directeur littéraire de Nouvelle adresse. L'entretien a été mené en visioconférence le 4 décembre 2023. Les propos cités sont indiqués entre guillemets et ont été validés par Plante le 18 décembre 2023.

versants de l'édition que sont, d'une part, la sélection de textes, puis l'accompagnement dans la création artistique et d'autre part, la promotion et la distribution des œuvres produites. Ces deux activités, bien que distinctes, sont inséparables et s'influencent mutuellement. En vertu notamment de la double nature du travail d'édition, la définition exacte d'une ligne éditoriale peut se révéler ardue en raison du caractère dynamique de celle-ci et donc de la difficulté à la cerner avec précision.

Dans son article, « Attraction, auteurisation, institutionnalisation : notes pour une théorie historique des configurations éditoriales » (2019 : 161-169), paru dans *La bande dessinée à la croisée des médias*, l'historien de la bande dessinée Thierry Smolderen identifie trois pôles d'influence qui surdéterminent la production de bandes dessinées à des époques données, à savoir le goût du public (l'attraction), le pouvoir créateur (l'auteurisation) et les consignes éditoriales (l'institutionnalisation). Toutefois, les concepts proposés par Smolderen ont des visées plus larges, qui dépassent celles d'une maison d'édition précise. Nous nous inspirons de cette tripartition afin d'en proposer une qui correspond davantage à notre objectif particulier. Nous avançons donc, pour notre part, que la constitution de la ligne éditoriale se façonne à partir de trois composantes qui exercent des influences diverses sur celle-ci, à savoir la subjectivité de la direction littéraire, la diffusion de la ligne éditoriale et les œuvres qui y trouvent place. Considérons tour à tour ces trois composantes pour l'étude de Nouvelle adresse.

La subjectivité de la direction littéraire est sans doute la composante la plus déterminante, mais aussi la plus évasive dans la constitution d'une ligne éditoriale. Elle tient à un seul individu dans le cas d'une maison d'édition plus artisanale ou repose sur le travail d'un comité de lecture dans le cas de grandes maisons d'édition; dans tous les cas, elle est incarnée par une ou plusieurs personnes et d'après des principes rarement explicites ou même avoués. Dans le cas de Front Froid et de Nouvelle adresse, Renaud Plante résume ainsi la répartition qui peut être grossièrement établie entre les deux collections de la compagnie : « Gautier [Langevin, de Front Froid] dit en gros : “Front Froid, c'est ce que j'aime, Nouvelle adresse, c'est ce que Renaud aime”. On a nos visions respectives » (Entretien avec Plante, 2023). Cela confirme que la ligne éditoriale de Nouvelle adresse est portée par une volonté individuelle qui est assez vague (tout ce que « Renaud aime »)⁹. La réticence à établir de manière trop ferme des préférences ou des goûts peut s'expliquer par la crainte de rejeter des projets prometteurs qui ne correspondraient pas suffisamment à des critères de sélection trop restrictifs. Même si les responsables de la direction littéraire de collections, de maisons d'édition ou de collectifs pouvaient présenter de manière précise les critères subjectifs qui les amènent à prendre leurs décisions, la tentation de le faire de manière rigide et définitive doit être tenue en respect pour ne pas tomber dans le piège de la redondance.

Pour ce qui est de l'expression publique de la ligne éditoriale, cette composante est la « face visible » de celle-ci et est requise pour des impératifs de commercialisation (ce qui inclut

⁹ C'est d'ailleurs cette manière de procéder qui est employée par Luc Bossé chez Pow Pow, si on se fie aux propos qu'il a tenus lors d'une entrevue publiée dans *Lettres québécoises* en 2016 : « La ligne éditoriale, finalement, c'est Luc Bossé. “Je le lis, j'aime et j'imprime”, me dit-il » (Lavoie, 2016 : 62). Il ajoute également : « Au départ, c'est l'histoire qui doit me parler. Ensuite, le dessin doit l'appuyer, bien l'accompagner. Le graphiste en moi a besoin de voir un dessin clair, un dessin qui se met au service de l'histoire. Parfois, je reçois des trucs super beaux, mais avec une histoire incompréhensible comportant des faiblesses narratives. Je dois faire attention avec les projets tape-à-l'œil; je ne veux pas me laisser prendre au jeu » (Bossé, dans Lavoie, 2016 : 62).

aussi bien la promotion que la distribution). On emploie alors une « formule efficace » qui fait tenir en quelques lignes, voire quelques mots, le projet artistique d'une maison d'édition et que l'on retrouvera généralement dans la section « À propos » du site Web d'une maison d'édition. Elle a la tâche ingrate de cristalliser succinctement une série d'œuvres qui ne sauraient être ramenées à des définitions génériques par trop inclusives, mais qu'il faut bien résumer en quelques mots (ou secondes) dans une logique de présentation éclair (*elevator pitch*). Comme l'explique Plante,

[c]'est toujours dur de décrire une ligne éditoriale; dans d'autres domaines, c'est plus facile, mais en BD... je peux dire que j'ai le goût d'accompagner des auteurs qui ont le goût de raconter des choses personnelles, que ça soit sous n'importe quelle forme. Par exemple, [on pourrait] dire : « Front Froid, c'est de la littérature de l'imaginaire », mais je n'aime pas quand on réduit la définition de Nouvelle adresse à « littérature de l'intime », c'est réducteur... mais en même temps, je me retrouve à utiliser ce terme quand je dois faire simple (Entretien avec Plante, 2023)!

Ainsi, condenser la ligne éditoriale de Nouvelle adresse sous l'appellation contraignante et imprécise de « littérature de l'intime » va à l'encontre des choix subjectifs de Plante, mais elle est nécessaire en raison de considérations liées à la diffusion du catalogue de sa maison d'édition.

Enfin, si la ligne éditoriale est modelée par la subjectivité de l'éditeur et sa diffusion auprès du public, elle est aussi transformée par les œuvres que publie la maison d'édition. À moins de la décision ferme d'appliquer une ligne précise et constante, chaque ajout à un corpus viendra faire bouger les contours et les frontières de la ligne éditoriale, plus souvent qu'autrement dans le sens d'un élargissement. Il s'agit parfois d'une œuvre qui « s'impose » à la direction littéraire comme un coup de cœur. Par exemple, Renaud Plante explique : « Quand François Donatien a autopublié *Minimax* chez Colosse¹⁰, j'avais envie de faire ce livre-là, il y avait un côté pas mal plus punk que ce qu'on avait fait jusqu'à présent, mais c'est le *fun* de se dire que ça peut aussi être ça, Nouvelle adresse. » (*Ibid.*) Le « aussi » de cette déclaration a son importance; la ligne éditoriale de Nouvelle adresse s'est élargie afin d'accommoder la présence d'un titre qui avait été publié ailleurs, mais qui a été admis dans le giron de Nouvelle adresse parce que Plante y a identifié une voix qu'il souhaitait ajouter à son catalogue.

Le survol de ces trois composantes de la ligne éditoriale nous permet de constater que ces dernières interagissent aussi dans une dynamique cyclique qui prendra des formes variées selon les cas de figure, mais dont la dernière étape sera forcément la modification de son image auprès du public. La « mise à jour » de l'image de marque n'est pas une opération fréquente dans le monde de l'édition, mais elle peut se révéler nécessaire quand la collection a suffisamment évolué pour que soit requise la production d'un nouveau discours sur celle-ci.

En dehors de ces trois composantes, des facteurs externes, comme la fluctuation des prix des matériaux d'impression, peuvent également venir changer les plans des maisons d'édition. Par exemple, les deux premières œuvres parues chez Nouvelle Adresse, respectivement *Un jour de plus* de Philippe Girard en octobre 2019 et *Les petites choses* d'Ana Roy en février 2020,

¹⁰ Piloté par Jimmy Beaulieu, Colosse se présente ainsi sur son site Web : « Depuis 2002 (dix ans, déjà), la collection Colosse propose des livres conçus dans un esprit de spontanéité en marge de l'arène sanguinaire du marché du livre. Des livres inventifs – tant dans la forme que le fond –, expérimentaux, effrontés et éphémères de par leur tirage restreint » (Colosse, 2023).

ont 96 pages, un format certes supérieur à l'album 48 CC traditionnel, mais tout de même inférieur à celui des albums de bande dessinée regroupés sous le format fourre-tout de « roman graphique¹¹ ». Lors de notre entretien, Plante a cependant confirmé qu'en raison de la flambée des prix des matériaux d'impression due à la pandémie de COVID-19, il se verrait difficilement publier une œuvre d'une telle longueur à présent¹². Il incite donc ses artistes à allonger leurs récits afin, d'une part, d'obtenir un prix plus abordable lors de l'achat du papier servant à l'impression des œuvres de façon à réaliser une économie d'échelle, et d'autre part, d'atteindre un nombre de publications plus en phase avec les contraintes pragmatiques du marché actuel.

Genèse d'un chantier

Il importe de revenir sur les origines de Nouvelle adresse afin de mieux en comprendre les soubassements. Renaud Plante, directeur littéraire, et Marie-Claude Pouliot, représentante aux communications, ont travaillé pour la collection Mécanique générale, publiée par les Éditions Somme toute, de 2012 à 2019. Avant même d'être à l'emploi de la compagnie, Plante avait développé une affection pour le catalogue de cette collection :

[En fondant Nouvelle adresse], je voulais poursuivre ce que je faisais chez Mécanique générale. J'ai découvert la bande dessinée québécoise à travers Jimmy Beaulieu et les auteurs qu'il a lui-même fait découvrir, comme Pascal Girard, Iris, Zviane. Mon but n'était pas de faire exactement la même chose que ce que faisait Jimmy, mais je voulais tout de même qu'il y ait une certaine continuité puisque j'aimais ce qu'il faisait publier et [que] je voulais poursuivre ce travail à ma manière. Donc lorsqu'il n'a pas été possible de poursuivre Mécanique générale, l'idée a été de continuer le projet sous une autre bannière (Entretien avec Plante, 2023).

Ainsi, après leur tentative infructueuse d'acquérir la collection, ils ont rejoint Front Froid, pilotée par Gautier Langevin, au sein de laquelle ils ont fondé la collection Nouvelle adresse. Plante avait donc déjà développé sa subjectivité éditoriale alors qu'il travaillait chez Mécanique générale et c'est avec cette dernière qu'il a voulu établir cette nouvelle collection.

La longue expérience de publication de bandes dessinées de Plante et de Pouliot ainsi que leur carnet de contacts dans ce milieu leur ont permis de mettre sur pied rapidement une liste de collaborateurs et de collaboratrices potentiels, mais la pandémie de COVID-19 les a contraints à observer un rythme de publication prudent et irrégulier : un titre en 2019, trois en 2020, deux en 2021, trois en 2022, puis cinq en 2023. Cette intégration particulièrement lente des œuvres à la collection a probablement eu pour effet que l'identité de Nouvelle adresse a pris du temps à se consolider.

¹¹ Bien que le terme soit couramment employé depuis quelques années, sa définition exacte demeure l'objet d'un contentieux et sa visée est surtout commerciale; pour plus d'explications à ce sujet, voir Tremblay-Gaudette (2011) et Rannou (2023).

¹² « Pour ce qui est du nombre de pages, ce que la pandémie a changé, en haussant le prix du papier, c'est que des livres d'une centaine de pages, ce qu'on voyait beaucoup au début du *boom* de la BD québécoise d'auteur avec la série des *Paul* et les premiers titres de Mécanique générale, c'est très difficile à envisager aujourd'hui parce qu'il faudrait les vendre trop cher. Je déteste avoir ce discours d'ordre pécuniaire, mais dans ces moments-là, pour la vie du livre, on ne peut pas sortir un livre de 80 pages comme on le faisait avant, les gens le trouveraient trop cher » (Entretien avec Plante, 2023).

D'ailleurs, au moment de son lancement, Nouvelle adresse ne se distinguait de sa collection jumelle Front Froid que par une répartition assez vague des œuvres, avec d'un côté la « littérature de l'imaginaire » de genre pour Front Froid et, de l'autre, la « bande dessinée du réel¹³ » pour Nouvelle adresse, bien que le récit du premier album paru chez Nouvelle adresse ait une prémisse relevant du fantastique. Dans *Un jour de plus* de Philippe Girard, la mort d'une vieille dame est reportée au lendemain par la faucheuse, ce qui donne l'occasion à la graciée d'errer parmi les vivants une journée de plus et d'utiliser des pouvoirs surnaturels (dont la manifestation est incarnée dans l'album par le surgissement de la couleur orange) pour guérir les gens dont elle croise le chemin. Ces éléments narratifs seraient suffisants pour classer *Un jour de plus* dans la littérature de l'imaginaire.

Encore aujourd'hui, comme le précise Plante, la répartition des projets reçus selon la structure binaire de Front Froid ne s'effectue pas à partir de la démarcation qui est présentée officiellement dans les deux lignes éditoriales :

Une ligne éditoriale, c'est fait pour être étirée constamment. Il y a des projets qui nous arrivent et je me dis : « ah, je ne le vois pas chez nous, malheureusement », et c'est pratique d'avoir Front Froid sous la main parce qu'il est possible que ça cadre mieux là. Mais en même temps, le prochain livre de Mireille St-Pierre, qui est prévu pour la fin 2024 si tout va bien, inclut du fantastique mais sera quand même publié chez Nouvelle adresse. On a discuté de le mettre sous l'autre bannière, mais dans ma tête, c'est un projet Nouvelle adresse, on voit la continuité et l'évolution de l'autrice de *La brume* [paru chez Nouvelle adresse en 2020], je n'ai pas le goût que Nouvelle adresse devienne un espace de publication où on voit seulement des histoires de deuils, de couples, c'est pas juste ça non plus (Entretien avec Plante, 2023).

Tentative de définition d'une ligne éditoriale

Un des premiers traits distinctifs des œuvres publiées par Plante est le caractère achevé et abouti de leurs récits. Jusqu'à présent, Nouvelle adresse n'a aucune série à son catalogue. C'est pourtant une pratique commerciale assez répandue en bande dessinée, ce qui s'explique notamment par la prévisibilité et la rentabilité que représente la série sur le plan commercial, comme l'explique Thomas Ragon, directeur éditorial chez Dargaud :

Chaque nouveauté relance les albums ou les livres précédents. C'est vrai de tout livre, mais plus encore dans le cas d'une série. Et c'est l'essentiel : la rentabilité d'un album déjà publié s'améliore au fur et à mesure de l'avancée de la série ou du travail de l'auteur, ce qui permet de continuer à publier cet auteur et à défendre ses autres projets. À chaque fois qu'on réimprime un tome déjà paru, tout est amorti : l'avance versée à l'auteur, les frais liés aux scans, aux couleurs, l'argent investi dans la fabrication et l'impression, toutes les dépenses qu'on peut avoir (Berthou, 2016 : 69-70).

On trouve pourtant des séries comportant quelques tomes publiés chez Front Froid, mais c'est sans doute parce que les récits de genre se prêtent mieux à une telle livraison épisodique où

¹³ L'expression « bande dessinée du réel » a été introduite par Laurent Gerbier dans son article, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction » (2020).

des personnages récurrents vivent des aventures successives¹⁴. L'absence de séries publiées par Nouvelle adresse tiendrait au fait que la démarche éditoriale de Plante vise des œuvres abouties qui se signalent par leur cohérence interne : « [...] je peux dire que j'ai le goût d'accompagner des auteurs qui ont le goût de raconter des choses personnelles » (Entretien avec Plante, 2023). Il mentionne également qu'il est prêt à retenir un projet plus longtemps s'il juge que celui-ci n'est pas achevé, car il refuse de se sentir contraint par des impératifs commerciaux : « J'ai déjà travaillé ailleurs où on avait l'impression que pour que ça soit rentable, il fallait publier plus, ce qui me paraissait dingue; à une autre époque ça pouvait marcher, aujourd'hui je ne pense plus que c'est le cas. » (*Ibid.*)

Outre le caractère fini des œuvres publiées, nous pouvons aussi discerner des tendances de publication en observant quelques données de classification. Des quatorze titres publiés chez Nouvelle adresse jusqu'à présent, quatre ont été créés par des artistes ayant déjà fait paraître une œuvre, six proviennent de « premiers auteurs », un artiste a publié sa première et sa deuxième œuvre dans la collection (François Donatien, dont le *Minimax* avait été autopublié avant d'être réédité chez Nouvelle adresse en 2020 et qui a enchaîné avec *Les inconvénients de la félicité* [Figure 1] en 2023) et deux œuvres sont issues de la collaboration de nouveaux scénaristes et de dessinateurs ayant déjà publié (*La fin du commencement* [Figure 2] a été scénarisé par Fadi Malek et mis en images par Anne Villeneuve, qui avait fait paraître *Une longue canicule* chez Mécanique générale sous la direction de Renaud Plante; *Hypo* [Figure 3] est l'adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Nicola-Frank Vachon et dessinée par Paul Bordeleau). Ainsi, Nouvelle adresse tient la promesse formulée dans son nom en donnant l'occasion à de jeunes plumes de faire paraître leur première œuvre ou en accueillant des artistes établis à l'intérieur d'une nouvelle structure. Parmi les albums publiés, six sont en couleur, six sont en noir et blanc et les deux titres de Philippe Girard sont en bichromie. La majorité des titres propose des récits continus, mais le catalogue comporte trois exceptions : *Les petites choses* d'Ana Roy (Figure 4), un recueil d'illustrations accompagnées de légendes; *Jardin des complexes* de Jimmy Beaulieu (Figure 5), qui peut être décrit comme un « florilège de moments » alternant entre vignettes autobiographiques, récits courts et illustrations; et *Dessine bandé* (Figure 6), recueil des meilleurs *strips* humoristiques publiés en ligne depuis 2014 par Alex Lévesque. Mentionnons également que sept titres s'inscrivent dans le registre de l'autofiction ou de l'autobiographie, alors que six autres appartiennent à la fiction pure (*Jardin des complexes* de Jimmy Beaulieu pourrait être classé à cheval entre ces deux catégories puisque cette œuvre hétéroclite comporte des passages autobiographiques, autofictifs et fictionnels).

La longueur et le format des œuvres sont des aspects qui ont graduellement acquis une forme de cohérence. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la longueur moyenne des titres a augmenté au cours des années, afin de s'adapter aux coûts de production, ce qui peut influencer le travail de Plante auprès des artistes, tout en respectant certaines limites : « Évidemment, l'idée n'est pas de tirer sur tous les bouts d'un récit pour le gonfler et qu'il devienne "assez long"! Mais en même temps, l'avantage de travailler sur un projet qui n'est pas encore trop avancé est de pouvoir venir voir ce problème avant terme. » (Entretien avec Plante, 2023) Plante mentionne également qu'il refuse de publier des projets trop courts, invitant les artistes qui soumettent des œuvres d'une longueur

¹⁴ À ce sujet, voir Besson (2004).

insuffisante pour être publiées chez Nouvelle adresse à se tourner vers l'autopublication¹⁵.

On compte dans la collection trois formats d'albums : trois livres sont de format 17 cm sur 23 cm, neuf de format 18 cm sur 24 cm et deux de format 19,5 cm sur 24 cm :

On avait deux formats, mais quand le livre de Jimmy est arrivé et que le projet de Paul Bordeleau est apparu, c'étaient deux livres qui nécessitaient un format plus grand. Les planches de Jimmy avaient été publiées avant et il y a des parties du livre qui n'auraient pas bien passé en plus petit. Le travail de Jimmy est assez verbeux, donc il fallait aussi que les planches puissent respirer. On a donc créé un nouveau format (*Ibid.*).

Le format est donc une des caractéristiques des œuvres qui a évolué au cours des dernières années afin de pouvoir accommoder de nouveaux titres, mais qui présente tout de même une régularité.

Il serait hasardeux de tenter d'établir des cohérences entre les styles graphiques que l'on retrouve dans les œuvres de Nouvelle adresse. Un dessin plus dépouillé fait de traits minces peut être observé dans *Les petites choses* d'Ana Roy (2019), *Rien de sérieux* de Valérie Boivin (2021) (Figure 7), *La fin du commencement* de Fadi Malek et d'Anne Villeneuve (2022) (Figure 2) et *Tant pis pour les likes* de Bach (2023) (Figure 8), tandis que des traits plus épais caractérisent les dessins de Philippe Girard (Figure 5), de François Donatien et d'Alex Lévesque. Les œuvres *Le film de Sarah* (Figure 10) de Caroline Lavergne, *Le Brume* de Mireille St-Pierre (Figure 11) et *Hypo* de Paul Bordeleau et de Nicola-Frank Vachon mettent en scène des personnages aux représentations anatomiques rigoureuses, tandis que celles de Cab et d'Alex Lévesque présentent des humains aux traits exagérés (dans le cas de *U-Town* de Cab [Figure 12], l'influence du manga est visible par l'usage du *super deformed*¹⁶ dans quelques séquences, et Alex Lévesque a comme signature visuelle la création d'humains à la tête ronde gigantesque, à la manière de bonhommes allumettes grossiers, à l'image des propos de ses personnages). On trouve des créateurs qui utilisent des formes pleines, comme François Donatien et Alex Lévesque, tandis que d'autres travaillent le dégradé somptueux, comme le font Philippe Girard dans ses lavis bichromiques, Mireille St-Pierre dans ses gouaches et Caroline Lavergne dans ses aquarelles.

En somme, l'épreuve du réel ne nous permet pas d'établir dans ce groupe d'œuvres une liste de caractéristiques précises, formelles ou narratives, ou relatives au statut des auteurs et des autrices publiés, qui permettraient d'identifier des constantes récurrentes et immuables permettant d'affirmer de manière catégorique ce qui ferait le fondement éditorial de Nouvelle adresse. Un constat se dégage cependant : on peut affirmer que les œuvres publiées à cette enseigne sont abouties, ce qui s'explique par l'approche artisanale et relationnelle, plutôt qu'industrielle et systématique, qui est employée par Plante dans son travail éditorial avec ses artistes. En raison de la flexibilité du calendrier de production de la maison d'édition, Nouvelle adresse publie des bandes dessinées qui ont eu le temps de mûrir et qui ont pu respirer, plutôt que d'être comprimées par des formats trop contraignants ou des consignes de publication trop

¹⁵ « Malheureusement, les projets courts vont devoir prendre la forme de zines. Ce n'est pas le même type de publication, de distribution, le même prestige, mais quand les gens vont à Expozine, ils sont prêts à payer le prix que ça coûtera pour avoir un objet unique; mais si le même livre est publié dans le secteur traditionnel, le prix sera plus élevé, et les gens vont être moins intéressés à l'acheter » (Entretien avec Plante, 2023).

¹⁶ Comme l'explique Nicolas Perez-Prada, « [l]e *super deformed* est une technique qui consiste à déformer les traits d'un personnage et à le représenter de manière disproportionnée pour appuyer ses expressions » (2019 : 125).

rigides. Plante conseille davantage qu'il ne dirige. Comme il le dit lui-même, « [...] jamais je ne voudrais étouffer un projet en cherchant absolument à le faire cadrer dans MES affaires » (Entretien avec Plante, 2023). En somme, la ligne éditoriale de Nouvelle adresse est une question de désir plutôt que de résultat, elle se caractérise par un processus d'accompagnement bienveillant plutôt que par l'atteinte d'un objectif prédéfini, ce qui est le signe d'un climat de publication plus permissif et exploratoire.

Une pérennité

Après trois ans d'existence et un catalogue de plus de quatorze titres, on peut dire que Nouvelle adresse n'est plus à l'état de projet ou de promesse; il s'agit d'une collection établie aux reins solides. Grâce à cette dernière, la maison d'édition Front Froid insufflé une plus grande vitalité à la bande dessinée québécoise; elle donne des « premières chances » à des artistes, ou l'occasion à ceux qui ne veulent pas forcément faire une carrière dans le milieu, de publier une œuvre, qui sera peut-être leur seule. En offrant la possibilité à des bédéistes québécois (que ce soient leur première chance ou une exploration en terrains inconnus) de les accueillir en ses murs, bien qu'elle soit *in fine* une collection à l'intérieur d'une structure éditoriale plus large, Nouvelle adresse se présente comme une *maison* d'édition au sens fort du terme.

Et si l'on troque la métaphore immobilière pour celle de la botanique, on peut même affirmer que cette collection se présente comme un terreau fertile, favorable à l'apparition de nouvelles espèces, ce qui témoigne de la vitalité de la bande dessinée québécoise du début du ^{xxi}^e siècle. Cette vitalité se manifeste, entre autres, par des pollinisations transmédiatiques. Sans connaître les déploiements ambitieux qui permettraient de qualifier ces initiatives de « narrations transmédiatiques », dans le sens de l'expression employée par Henry Jenkins¹⁷, on peut tout de même constater que la circulation et le prolongement d'œuvres dans d'autres formes artistiques adviennent dorénavant plus fréquemment au Québec. Il s'agit parfois d'adaptations d'albums en film (l'album *Paul à Québec*, publié par La Pastèque en 2005, est devenu un long métrage en 2015), en série animée (*Red Ketchup* de Réal Godbout et de Pierre Fournier, dont les aventures ont d'abord été republiées à partir de 2007, puis prolongées en 2017 par La Pastèque, a fait l'objet d'une série animée de vingt épisodes en 2023), au théâtre (la pièce *Whitehorse*, basée sur une bande dessinée en deux tomes (2015 et 2017) réunis en une édition intégrale en 2021, a été présentée à l'automne 2023 au Théâtre Jean-Duceppe à Montréal) ou en livre (*Pleine*, une plaquette de 64 pages publiée par XYZ en 2023, est un

¹⁷ Participant de la culture de la convergence, la narration transmédiatique, conceptualisée par Henry Jenkins, propose un métarécit qui se déploie dans plusieurs médias de manière à la fois autonome et complémentaire : « *In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. Each franchise entry needs to be self-contained so you don't need to have seen the film to enjoy the game, and vice-versa. Any given product is a point of entry into the franchise as a whole. Reading across the media sustains a depth of experience that motivates more consumption.* » (2008 : 98) Traduction libre : « Dans la forme idéale de la narration transmédiatique, chaque média fait ce qu'il fait le mieux : une histoire peut être introduite dans un film, développée à la télévision, dans des romans et des bandes dessinées; son univers peut être exploré dans un jeu ou expérimenté dans un parc d'attractions. Chaque épisode d'une franchise doit être autonome, de sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir vu le film pour apprécier le jeu, et vice-versa. Tout produit donné est un point d'entrée dans la franchise dans son ensemble. La lecture de l'ensemble des médias permet d'approfondir son expérience, ce qui incite à une plus grande consommation. »

complément à l'album *La grosse laide* de Marie-Noëlle Hébert paru en 2021 dans la collection Quai n° 5 de ce même éditeur). La bande dessinée peut également accueillir des projets de prolongement de films. Ainsi, en 2013, le défunt éditeur La mauvaise tête avait proposé un projet original, *Le potager de Vic + Flo*, pour lequel le chevronné bédéiste Jimmy Beaulieu avait inventé des « scènes supplémentaires » au film *Vic et Flo ont vu un ours* du réalisateur Denis Côté, permettant une rencontre des sensibilités formelles et rythmiques de deux artistes reconnus pour leur exploration de personnages et leur sens aigu de l'ellipse et du non-dit. C'est un projet similaire qui a amené Nouvelle adresse à donner la possibilité à l'illustratrice Caroline Lavergne de publier *Le film de Sarah* (2022), carnet de tournage du long métrage *Nouveau-Québec* (2021) de la réalisatrice Sarah Fortin, donnant accès aux coulisses de la production de deux premières œuvres, qui se développent l'une à partir de l'autre et qui donnent à voir les obstacles matériels autant que créatifs liés à leurs productions respectives.

En somme, s'il est difficile de cerner avec exactitude la ligne éditoriale d'une collection de bande dessinée québécoise comme Nouvelle adresse, cela tient en grande partie au fait que ce secteur de publication, qui n'existait pour ainsi dire pas vraiment il y a moins d'un demi-siècle, est encore jeune et ne comporte présentement pas beaucoup d'acteurs. Le grand nombre de maisons d'édition et leur diversité dans les mondes anglo-saxon, franco-belge et asiatique amènent celles-ci à se spécialiser et à façonner au fil du temps leurs propres niches, ce qui n'est pas (encore) nécessaire à l'heure actuelle au Québec. Cela s'observe par le grand nombre de bédéistes « transfuges » ayant publié des œuvres à plusieurs enseignes. Citons notamment Jimmy Beaulieu, qui a publié au Québec chez Mécanique générale, Colosse, La mauvaise tête, Alto et Nouvelle adresse; Zviane, qui a publié chez Mécanique générale, Colosse, Pow Pow et La Pastèque; et Philippe Girard, qui a fait paraître des œuvres chez Mécanique générale, Glénat Québec, La Pastèque, Zone convective et Nouvelle adresse. On constate donc que le territoire de la bande dessinée québécoise n'est pas étroitement cadastré. En ce sens, Nouvelle adresse, comme son nom l'indique, offre un espace de plus où faire paraître un livre davantage qu'un emplacement nettement défini n'autorisant qu'un certain type d'œuvre.

Le terrain d'accueil que propose la scène dynamique de la bande dessinée québécoise du premier quart du *xxi*^e siècle est donc fertile. Pour boucler la boucle, mentionnons une œuvre qui n'est pas parue chez Nouvelle adresse, mais plutôt chez Station T, collection de la maison d'édition Somme Toute, fondée en 2019 et portée par Michel Viau, éminent et prolifique historien de la bande dessinée québécoise. C'est grâce à cette (autre) jeune collection de bande dessinée québécoise que Catherine Saouter aura pu faire mentir les propos qu'elle-même tenait quarante ans plus tôt. Elle y a fait paraître, en collaboration avec sa fille sous le nom d'artiste Kas & Cas, une première œuvre de bande dessinée, *M. Nault*, un récit biographique présentant un des pionniers de la danse au Québec, Fernand-Noël Boissonneault, dit Fernand Nault. Une œuvre au sujet aussi niché pouvant représenter un risque commercial, a ainsi trouvé sa place dans une maison d'édition de bande dessinée au Québec justement parce qu'il existe suffisamment de lieux pour accueillir de tels projets.

Bibliographie

BACH (2023). *Tant pis pour les likes*, Montréal, Nouvelle adresse.

- BEAULAC, Mario (1974). *BD : bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, mémoire de maîtrise (littérature française), Montréal, Université de Montréal.
- BEAULIEU, Jimmy (2013). *Le potager de Vic + Flo*, Montréal, La mauvaise tête.
- BEAULIEU, Jimmy (2023). *Jardin des complexes*, Montréal, Nouvelle adresse.
- BERTHOU, Benoît (2016). *Éditer la bande dessinée*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.
- BESSON, Anne (2004). *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions.
- BOIVIN, Valérie (2021). *Rien de sérieux*, Montréal, Nouvelle adresse.
- BORDELEAU, Paul, et Nicola-Frank VACHON (2023). *Hypo*, Montréal, Nouvelle adresse.
- BOUVIER, François (2015). *Paul à Québec*, Caramel Film, 98 min.
- CAB (2022). *U-Town*, Montréal, Nouvelle adresse.
- CANTIN, Samuel (2015). *Whitehorse*, t. 1, Montréal, Éditions Pow Pow.
- CANTIN, Samuel (2017). *Whitehorse*, t. 2, Montréal, Éditions Pow Pow.
- CANTIN, Samuel (2021). *Whitehorse l'intégrale*, Montréal, Éditions Pow Pow.
- CARPENTIER, André (dir.) (1975). *La Barre du jour*, « La bande dessinée québécoise », édition spéciale (hiver).
- COLLECTIF (2014). *La Pastèque, 15 ans d'édition*, Montréal, La Pastèque.
- COLOSSE (2023). *Qui on est*, sur le site *Collection Colosse*, s. d., [<https://collectioncolosse.com/fr/apropos/>] (consulté le 10 décembre 2023).
- CÔTÉ, Denis (2013). *Vic et Flo ont vu un ours*, Metafilms, 93 min.
- DELVIN, Tom (dir.) (2015). *Drawn & Quarterly: Twenty-five Years of Contemporary Cartooning, Comics, and Graphic Novels*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- DONATIEN, François (2020). *Minimax*, Montréal, Nouvelle adresse.
- DONATIEN, François (2023). *Les inconvénients de la félicité*, Montréal, Nouvelle adresse.
- FALARDEAU, Mira (1978). *L'humour visuel : un modèle d'analyse visuelle des images comiques*, mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Québec, Université Laval.
- FORTIN, Sarah (2022). *Nouveau-Québec*, FunFilm distribution, 96 min.
- FRONT FROID (2023a). *À propos*, sur le site *Front Froid*, s. d., [<https://frontfroid.com/a-propos/>] (consulté le 23 décembre 2023).
- FRONT FROID (2023b). *Front Froid*, sur le site *Front Froid*, s. d., [<https://frontfroid.com/front-froid/>] (consulté le 23 décembre 2023).

- FRONT FROID (2023c). *Nouvelle adresse*, sur le site *Front Froid*, s. d., [https://frontfroid.com/nouvelle-adresse/] (consulté le 23 décembre 2023).
- GERBIER, Laurent (2020). « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », *Neuvième art : la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, avril, [En ligne], [http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288] (consulté le 23 décembre 2023).
- GIRARD, Philippe (2019). *Un jour de plus*, Montréal, Nouvelle adresse.
- GODBOUT, Réal, et Pierre FOURNIER (2019a). *Red Ketchup : L'intégrale*, vol. I, Montréal, La Pastèque.
- GODBOUT, Réal, et Pierre FOURNIER (2019b). *Red Ketchup : L'intégrale*, vol. II, Montréal, La Pastèque.
- GODBOUT, Réal, et Pierre FOURNIER (2019c). *Red Ketchup : L'intégrale*, vol. III, Montréal, La Pastèque.
- HÉBERT, Marie-Noëlle (2021). *La grosse laide*, Montréal, Éditions XYZ.
- HÉBERT, Marie-Noëlle (2023). *Pleine*, Montréal, Éditions XYZ.
- JACOB, Carmélie, et Catherine SAOUTER (dir.) (2018). *Voix et Images*, « La bande dessinée québécoise », vol. 43, n° 2 (hiver).
- JENKINS, Henry (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- KAS & CAS (2023). *M. Nault*. Montréal, Station T.
- LACROIX, Simon (2023). *Whitehorse*, Théâtre Jean-Duceppe.
- LAVERGNE, Caroline (2022). *Le film de Sarah*, Montréal, Nouvelle adresse.
- LAVOIE, Sébastien. (2016). « Chez Pow Pow, l'été est arrivé », *Lettres québécoises*, n° 164 (hiver), p. 62-63.
- LÉVESQUE, Alex (2023). *Dessine bandé*, Montréal, Nouvelle adresse.
- MALEK, Fadi, et Anne VILLENEUVE (2022). *La fin du commencement*, Montréal, Nouvelle adresse.
- OUELLET, Manon (1989). *Utilisation de la bande dessinée comme amorce d'une rééducation de la communication écrite : étude de cas d'une élève de 6^e année suivie en orthopédagogie*, mémoire de maîtrise (éducation), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- PEREZ-PRADA, Nicolas (2019). « Les représentations du manga dans l'anime », dans Elsa Caboche et Désirée Lorenz (dir.), *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 115-129.
- PROSPER, Martine (2009). *Édition : l'envers du décor*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- RABAGLIATI, Michel (2005). *Paul à Québec*, Montréal, La Pastèque.
- RANNOU, Maël (2023). « Le roman graphique en bibliothèque, une erreur indispensable? », *Meridian Critic*, vol. 42, n° 1, p. 25-34, [En ligne], [http://meridiancritic.usv.ro/uploads/MC%202023/41%20-%20MC%2001%20-%202023/I.03.%20Rannou%20Mael.pdf] (consulté le 23 décembre 2023).

- ROY, Ana (2019). *Les petites choses*, Montréal, Nouvelle adresse.
- SAMSON, Jacques (2015). « La bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements? », dans *Lectures en bande dessinée*, Montréal, Mém9ire, p. 115-141.
- SAOUTER-CAYA, Catherine (1990). *La bande dessinée québécoise (1979-1984) : éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat (sémiologie), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SMOLDEREN, Thierry (2019). « Attraction, auteurisation, institutionnalisation : notes pour une théorie historique des configurations éditoriales », dans Elsa Caboche et Désirée Lorenz (dir.), *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 161-169.
- TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel (2011). « Tensions, prétentions et galvaudages : gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord », *Kinéphanos. Revue d'études des médias et de culture populaire*, vol. 2, n° 1, [En ligne], [http://www.kinephanos.ca/2011/romans-graphiques/] (consulté le 23 décembre 2023).
- VILLENEUVE, Anne (2019). *Une longue canicule*, Montréal, Mécanique générale.
- VILLENEUVE, Martin (2023). *Red Ketchup*, Sphère animation, 20 épisodes.

Entrevue

- (2023). Entretien de Gabriel Tremblay-Gaudette avec Renaud Plante, directeur littéraire de Nouvelle adresse, sur la plateforme Zoom, 4 décembre (validé le 18 décembre 2023).

Notice biobibliographique

Spécialiste de la création numérique, de la culture populaire et de la littérature illustrée, **Gabriel TREMBLAY-GAUDETTE** enseigne actuellement au Collège Vanier. Il travaille à la rédaction d'un essai sur le Slender Man et la fiction virale, ainsi qu'à un hypertexte de non-fiction portant sur la céphaloclastophilie. Il a publié des articles, entre autres, dans les revues *Captures*, *Voix et Images*, *Frontières* et *Alternative francophone*.

Annexes



Figure 1 – François Donatien, *Les inconvénients de la félicité*, page 25.



Figure 2 – Fadi Malek et Annie Villeneuve, *La fin du commencement*, page 76.



Figure 3 – Paul Bordeleau et Nikola-Frank Vachon, *Hypo*, page 56.



PASSER À AUTRE CHOSE

Figure 4 – Ana Roy, *Les petites choses*, page 27.



Figure 5 – Jimmy Beaulieu, *Jardin des complexes*, page 91.



Figure 6 – Alex Lévesque, *Dessine Bandé*, page 13.



Figure 7 – Valérie Boivin, *Rien de sérieux*, page 127.

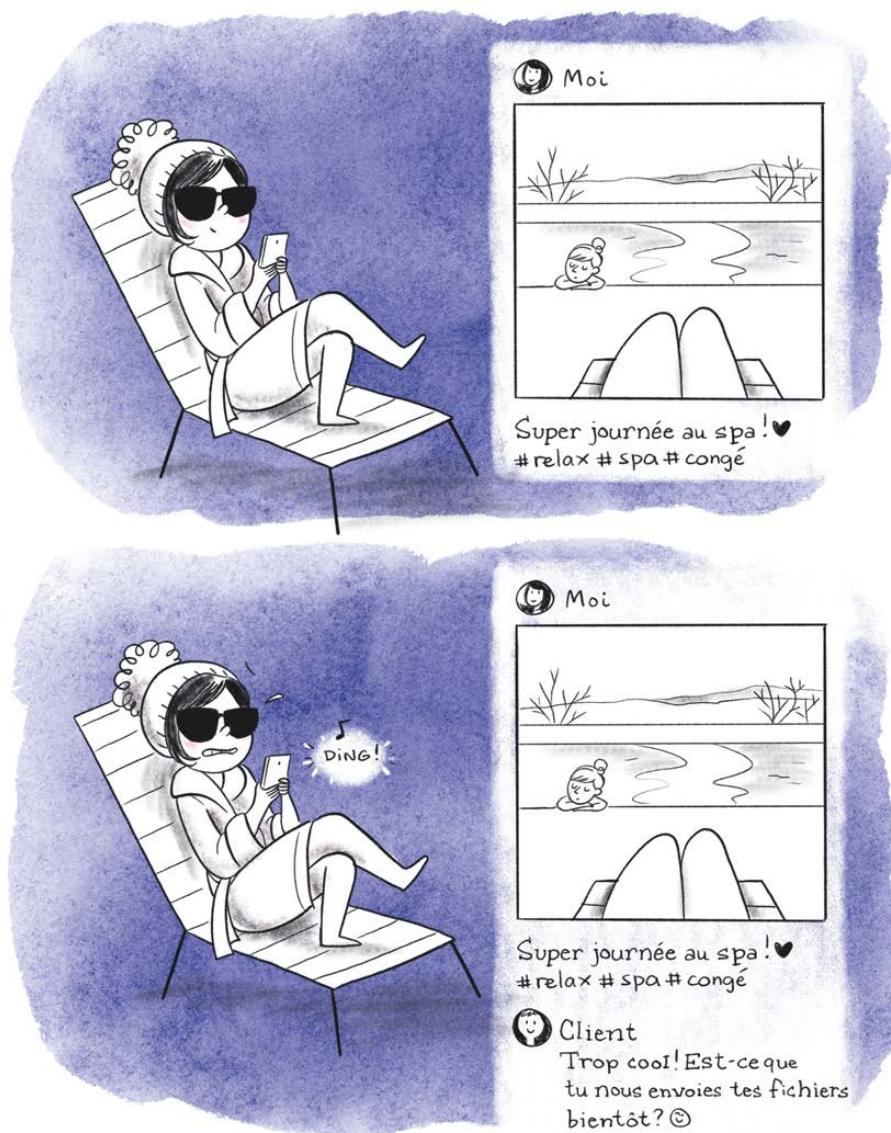


Figure 8 – Bach, *Tant pis pour les likes*, page 20.



Figure 9 – Philippe Girard, *Un jour de plus*, page 6.

Mercredi 11 septembre – toujours chez Voyelles Films



Sarah, Vincent et Benoît (premier assistant à la réalisation) doivent faire entrer 145 scènes dans 24 jours de tournage.



Ça a l'air d'un méchant casse-tête.

Figure 10 – Caroline Lavergne, *Le film de Sarah*, page 23.



Figure 11 – Mireille St-Pierre, *La Brume*, page 163.



Figure 12 – Cab, *U-town*, page 22.

Formes contemporaines du *strip* québécois

Nick Butch

Chercheur indépendant et artiste

Résumé : Dans cet article, nous nous sommes intéressés à la pratique contemporaine du *strip* au Québec à partir du travail de trois bédéistes qui sont toujours actifs : Daniel Shelton, Pascal Girard et Boum. Leurs productions des trente dernières années ont servi de corpus de recherche. Nous avons repéré trois pratiques du *strip* : formaliste, occasionnelle et numérique. Nous sommes arrivés à la conclusion que cette forme narrative commence à s'installer durablement dans le paysage de la bande dessinée québécoise, à la fois par le travail des bédéistes, par celui des autres acteurs culturels (éditeurs, enseignants), mais principalement par l'évolution des trois principaux supports de diffusion du *strip* : le journal, l'album et l'écran.

Abstract: *In this article, we are interested in the contemporary practice of the strip in Quebec through the approaches of three currently active comic artists: Daniel Shelton, Pascal Girard, and Boum. Their production over the last thirty years serves as a corpus of research. We have identified three strip practices: formalist, occasional, and digital to argue that this narrative form is beginning to establish itself sustainably in the landscape of Quebecois comics, both through the work of comic artists, as well as through that of other cultural actors (editors, teachers), but mainly through the evolution of the three main media of dissemination of the strip: the newspaper, the album, and the screen.*

Le *strip* est une forme courte de bande dessinée qui a longtemps été définie par ses deux contraintes formelles principales : sa linéarité, de quatre à six cases étendues sur une ou deux bandes; et sa périodicité, traditionnellement quotidienne ou hebdomadaire. Ces contraintes ont été imposées par le premier support de diffusion des *strips*, à savoir le journal d'actualités publié au tournant du xx^e siècle. On trouve des *strips* dès les premières années de la bande dessinée québécoise au début du xx^e siècle, comme l'indiquait Jean Véronneau (1976 : 59-75). En nous intéressant à l'histoire de la bande dessinée au Québec, nous pouvons observer que la forme du *strip* apparaît très tôt et s'installe durablement dans les usages, principalement dans le cas des *strips* importés des États-Unis. Cependant, différents organes de presse ont eu la volonté de diffuser des *strips* spécifiquement québécois, comme *Le Jour* entre 1974 et 1976 ou *La Presse* entre 2006 et 2008. Pour plus de détails sur l'histoire de ce qui sera nommé la bande dessinée québécoise (BDQ), nous renvoyons le lecteur à Maël Rannou (2021) ou à Michel Viau (2008), car l'espace nous manque ici. Ajoutons simplement que la création de *strips* au Québec est principalement le fait de bédéistes masculins. Seules deux autrices ressortent particulièrement au courant du xx^e siècle : Yvette Lapointe, qui publie *Petits espions* (1933) et Line Arseneault, créatrice de *La vie qu'on mène* (entre 1985 et 1986, puis entre 2002 et 2004).

Malgré la quantité, la qualité et la variété des bédéistes s'essayant au genre depuis ses débuts (Albéric Bourgeois, Albert Chartier, Réal Godbout, etc.), il n'existe pas à proprement parler de tradition du *strip* au Québec. En effet, si quelques personnages et *strips* ont été repris par différents bédéistes au cours de leur diffusion dans les journaux (*Les aventures de Timothée* ont eu cinq auteurs différents répartis sur quatre périodes entre 1904 et 1937), il n'y a pas eu d'effet de transmission et de jeu d'influence déclaré, les *strips* sombrant tous ou presque dans l'oubli avec le temps. Les nombreuses renaissances de la BDQ, entre les années 1960 et 2000, ont permis à de nouvelles générations de faire leurs armes, mais jusqu'à très récemment, il était inimaginable d'obtenir plus qu'un succès d'estime avec la pratique du *strip*.

Il faudra attendre le début du *xxi*^e siècle pour que des éditeurs, comme Mécanique générale puis Les 400 coups ou La Pastèque, aient à la fois la volonté et les reins assez solides pour commencer à soutenir la création québécoise de *strips*. Tout d'abord, ils ont ancré la pratique dans le paysage de la BDQ, par la publication de *strips* récents, comme *Béatrice*, de Philippe Girard dès 2006, *Boris* de Rémy Simard en 2007, *Ben* de Daniel Shelton, *Burquette* de Francis Desharnais ou *Paresse* de Pascal Girard, tous trois à partir de 2008. Mais ils ont aussi remis sur le devant de la scène des *strips* anciens faisant partie du patrimoine, comme *Une piquante petite brunette* d'Albert Chartier en 2008 ou *La patinoire en folie* de Pierre Huet en 2011. À leur échelle et avec leurs moyens, ces maisons d'édition ont permis un début de légitimation de la pratique du *strip* au Québec.

Situation contemporaine des bédéistes de *strip* québécois

Nous constatons en 2011, à l'occasion d'un mémoire rédigé sur le sujet (Boucher, 2011), que la pratique du *strip* était alors en pleine évolution. Les bédéistes québécois du début du *xxi*^e siècle utilisaient pour la plupart le *strip* en vue d'une diffusion en albums, la publication dans un journal devenant une considération secondaire, sauf pour Daniel Shelton qui faisait alors figure d'exception. Depuis 1996, *Ben* a été publié dans de nombreux journaux au Canada et aux États-Unis, à la fois en français et en anglais et comptabilise près de sept mille *strips*. Plus d'une décennie plus tard, nous souhaitons étudier la transformation des différents usages, principalement par rapport à la multiplication des supports, à la déconstruction des rythmes de diffusion et à la modification de l'interaction avec le public. Ainsi, nous étudierons au cours de cet article comment les différents artistes québécois contemporains abordent la pratique du *strip*, comment leur production a été adaptée aux nouveaux usages de consommation et de diffusion des médias dans un contexte d'érosion continue des ventes de la presse sur son support historique et de manière plus large, nous nous intéresserons à la place qu'occupent les *strips* québécois actuels dans l'ensemble de la BDQ.

Pour ce faire, nous proposons de séparer les bédéistes qui pratiquent le *strip* à l'heure actuelle au Québec en trois groupes distincts, car de nombreuses différences émaillent leurs pratiques.

Le premier groupe correspond aux artistes qui ont abordé le *strip* dans la plus pure tradition nord-américaine en visant une publication dans les journaux. L'exemple que nous prendrons est celui de Daniel Shelton, avec sa série *Ben*, qui reste le plus actif en 2023, mais les *strips* de Rémy Simard (*Boris*), de Line Arsenault (*La vie qu'on mène*) ou de Simon Banville (*Asymptote*, *Elorah*) fonctionnent sur des structures et avec des objectifs de publication

similaires. Nous les appellerons les bédéistes de *strip* formalistes, en nous basant sur la définition du dictionnaire de l'Académie française : « 1. Qui s'attache scrupuleusement aux formes, aux règles, aux conventions » (« formaliste, adjectif », 2022).

Le second groupe est formé de bédéistes (encore une fois principalement masculins) qui utilisent les codes du *strip* précisément pour leur efficacité narrative et pour qui la production de *strips* s'inscrit dans un corpus général s'étendant pour certains à d'autres arts que la bande dessinée. Ils ne visent pas à publier leurs *strips* dans un journal, puisque ces derniers seront publiés à terme par des éditeurs reconnus. On y trouve des bédéistes et des *strips* très différents, de Pascal Girard (*Paresse, Jeunauteur*) à Alex Lévesque (*Dessine bandé*) en passant par Francis Desharnais (*Burquette*), ou encore les bédéistes du *strip* collectif *Bernatchez Joe* (Julien Bernatchez et Israël Trudel-Denis au scénario, en collaboration avec Étienne Laroche, Arielle Galarneau, Julien Charbonneau et Maxime Gérin au dessin). Nous nous concentrerons sur le travail de Pascal Girard, car sa production de *strips* s'étend sur deux périodes distinctes (2008 et 2024), ce qui nous permettra d'aborder l'évolution des usages de consommation et de production des médias, mais nous verrons que les éléments que nous ferons ressortir de sa pratique du *strip*, à l'intérieur d'un corpus plus généraliste, s'appliquent aussi à ses collègues. Ce sont les bédéistes de *strip* occasionnels.

Le troisième groupe, majoritairement féminin cette fois, pour qui le *strip* est avant tout une bande dessinée en ligne, diffusée sur des sites spécialisés et les réseaux sociaux, est composé de Boum (*Boumeries*), que nous mettrons particulièrement en évidence pour sa régularité, sa longévité et la manière dont elle a structuré un modèle économique autour de ses *strips*, mais aussi de Tania Mignacca (*Ponto*) et d'April Petchsri (*Poisson d'April*), toutes trois entrées dans la BDQ entre 2011 et 2013. Dans le cas de ces artistes, l'album est un produit dérivé du *strip* qu'elles peuvent réaliser et diffuser selon leurs conditions, sans passer par un éditeur. Nous les appellerons les bédéistes de *strip* 2.0¹.

Les principaux codes du *strip*, ses axes de production, se trouvent utilisés ou subvertis différemment selon chaque bédéiste. Nous allons maintenant étudier plus en détail les pratiques propres à chaque groupe défini précédemment, en nous servant des exemples de Daniel Shelton, de Pascal Girard et de Boum.

Les bédéistes de *strip* formalistes

Cette première vague de bédéistes maîtrise les codes des *strips*, leur production est d'ailleurs pensée principalement en fonction de ces codes. C'est le cas de Daniel Shelton (*Ben*), de Philippe Girard (*Béatrice*), de Rémy Simard (*Boris*) et de Simon Banville (*Asymptote, Elorah*), mais aussi de Line Arsenault (*La vie qu'on mène*). Le rythme de parution de ces *strips*, publiés pour la plupart dans les journaux entre 2000 et 2010, a été quotidien ou hebdomadaire et leur périodicité était directement liée à celle du journal qui les publiait (*La Presse*, *Le Soleil*, *24 heures*). En conséquence du rythme de création induit par la production régulière de *strips*

¹ Nous n'avons évidemment pas cherché ici à créer une catégorie féminine. Il semble cependant que ces autrices ont une approche commune et singulière du *strip*. Il est possible que la question du genre soit un élément qui permettrait d'éclairer cette approche, mais nous émettons l'hypothèse qu'il existe des causes plus générationnelles que liées au genre. Nous admettons que notre manque de connaissances en sociologie ne nous permet pas d'analyser de manière objective et complète cette situation.

et de l'espace réduit occupé dans la page du journal, les *strips* publiés dans les journaux utilisent une grammaire graphique limitée, comportant des personnages stéréotypés, des décors simples ou inexistantes dans un style graphique homogène et facilement identifiable. La couleur est plutôt rare dans les *strips* publiés dans ces journaux, mais peut être présente lors de la diffusion des *strips* en ligne ou en album. Les *strips* de ces bédéistes relèvent surtout du registre de l'humour. Les gags, le plus souvent contenus dans l'espace d'un *strip*, abordent tous les sujets ou presque (les relations familiales et amoureuses, la jeunesse, le monde du travail, etc.) sur un ton variable et visent un public familial. L'humour est basé sur cinq procédés comiques : le comique de situation, le comique de langage, le comique de répétition, le comique de caractère et le comique de geste. Selon les *strips*, certains procédés seront particulièrement privilégiés. Si le *strip* s'installe dans la durée, on peut voir le passage du temps dans l'évolution graphique et narrative des personnages. Ce procédé permet aux bédéistes de créer des *strips* quotidiens tout en développant une histoire au long court. Parmi les bédéistes cités, Shelton est probablement celui qui a le plus d'expérience dans l'utilisation de ces codes comme axes de définition de sa production.

Pratique des codes du strip chez Daniel Shelton

Daniel Shelton est né en 1965 à Sherbrooke. Il a étudié à la Joe Kubert School of Graphic Art en 1986. *Ben* est un *strip* quotidien publié d'abord en anglais à partir de 1996, inspiré par des *strips* familiaux, comme *Shoe* de Jeff MacNelly ou *For Better or for Worse* de Lynn Johnston (Le Bédénaute, 2010). *Ben* est devenu le plus long *strip* de l'histoire du Québec, publié en français de 1998 à 2023, à raison de trois cents *strips* par an, dans *Le Soleil*, *La Tribune* ou *Le Quotidien*.

Shelton raconte ainsi les aventures d'un couple de retraités et de leur famille. Les gags s'étendent le plus souvent sur quatre cases, selon une mécanique parfaitement rodée incluant la présentation de la situation, l'action et la chute. Graphiquement, Shelton travaille en noir et blanc, sans ajouter de nuances de gris et malgré l'évolution de son style en vingt-sept ans, les personnages ont peu changé visuellement. On y trouve peu de comique de langage, probablement pour faciliter la traduction du *strip* par Shelton lui-même. Il arrive que l'auteur sorte du registre de l'humour et du gag du jour pour traiter de sujets de société, comme l'allaitement en public ou les camps d'internement pour les citoyens canadiens d'origine japonaise qui ont été instaurés au Canada pendant la Seconde Guerre mondiale (Shelton, 2009 : 63-66), mais cela reste marginal. Les *strips*, habituellement autonomes, forment alors une histoire qui s'étend sur plusieurs semaines. Une dizaine de volumes reprenant les *strips* en ordre chronologique sont sortis en français entre 1998 et 2017, aux éditions Mille-Îles (en couleurs), Les 400 coups et La Pastèque. Deux volumes en anglais, assortis d'une mise en couleur, ont été autopubliés et financés par des campagnes Kickstarter en 2013 et 2015. Depuis, l'auteur privilégie la diffusion numérique. Ces volumes d'une centaine de pages reprennent les *strips* à raison de trois par page dans un format carré.

Adaptation de la production aux usages de consommation et de diffusion des médias

Le modèle économique de Shelton a longtemps reposé essentiellement sur la parution de *Ben*

dans les journaux, malgré la concurrence des *strips* américains. Mais, depuis 2009, *Ben* est publié en parallèle en ligne sur l'agrégateur de séries *GoComics.com*. Depuis 2010, Shelton a ouvert une page Facebook consacrée à *Ben*. Le *strip* est publié en couleurs sur ces deux plateformes depuis la fin de 2013. En octobre 2022, il annonce que Postmedia Network, un groupe de presse canadien possédant plus de 120 journaux, remplacera *Ben* par des *strips* américains pour des raisons budgétaires. Il ouvre alors une page sur Patreon où il diffuse ses *strips* quotidiens, en anglais et en français, proposant des abonnements allant de un à huit dollars par mois. Selon le montant choisi, les *strips* s'accompagnent de divers accès aux archives et à des primes (version numérique ou *strip* original).

Ainsi, Shelton continue à travailler au rythme des journaux sur support papier, mais peut, grâce au soutien de ses lecteurs sur Patreon, proposer ses *strips* directement à sa communauté d'abonnés, tout en recherchant de nouvelles pistes de diffusion. Après avoir été publié dans les grands quotidiens du Québec, l'auteur voit dans la publication sur Patreon un bon moyen de continuer de générer des revenus en proposant à la fois à son public francophone et à son public anglophone un accès aux aventures de Ben dans leur langue, tout en se préparant au jour où le *strip* cessera complètement de paraître dans les journaux (Shelton, 2022).

La place de Daniel Shelton dans la BDQ

Il est évident que 2022 a été une année charnière pour Shelton, alors que l'avenir de la série *Ben* sur papier est plutôt incertain, malgré la reconnaissance dont le *strip* et l'auteur jouissent. Shelton a obtenu en 2023, lors de la 36^e édition des Bédéis Causa, le prix hommage Albert-Chartier, qui honore la contribution du bédéiste à l'ensemble du neuvième art. La publication en albums des *strips*, entre 1998 et 2017, permet à l'œuvre de s'inscrire au patrimoine de la BDQ de même que les nombreuses expositions auxquelles l'auteur a pu participer ces dernières années. En outre, Shelton a commencé en janvier 2022 à proposer un cours sur la scénarisation du récit court en images à l'École des arts et cultures (ÉdAC) de l'Université du Québec en Outaouais (UQO), à Gatineau, au programme de baccalauréat en bande dessinée. Il s'agit à notre connaissance du premier cours de scénarisation consacré à cette forme de récit à l'ÉdAC. Shelton est aussi le premier chargé de cours ayant une pratique de la bande dessinée aussi directement liée au *strip*. L'ÉdAC, par la mise en place de ce cours, signale que cette forme narrative mérite d'être étudiée et propose en conséquence un enseignement dispensé par un professeur dont l'expérience est indiscutable. Nous y voyons un geste fort qui vient consolider la place du *strip* dans la BDQ en devenant un objet d'étude universitaire.

Les bédéistes de *strip* occasionnels

Nous avons classé dans cette catégorie un groupe de bédéistes assez éclectiques, mais qui ont comme point commun de privilégier le *strip* pour sa structure narrative et son cadre formel sans en faire la pierre angulaire de leur corpus d'artiste. Pour ces artistes, les codes du *strip* sont des contraintes potentielles qu'ils choisissent d'utiliser dans l'objectif de servir un récit. Ainsi, la principale particularité de ces *strips* est leur diffusion. Ils ne passent pas par la publication traditionnelle dans les journaux, ce qui a une influence sur le rythme de parution des *strips*, leur découpage et leur temporalité. Ils sont plutôt publiés en ligne ou sous forme de livre.

Ces *strips* passent alors par un diffuseur reconnu comme une instance de consécration. Avant de nous arrêter sur l'utilisation du *strip* chez Pascal Girard, nous devons dire un mot sur la pratique de chacun afin de comprendre comment cette forme narrative s'intègre dans leurs corpus artistiques.

Dans *Burquette*, parue en deux tomes en 2008 et 2009 aux éditions Les 400 coups, Francis Desharnais utilise le *strip* pour créer un récit long qui narre les relations entre Alberte, une jeune fille superficielle, et son père militant qui la force à revêtir une burqa dans l'espoir qu'elle gagnera en maturité. Le *strip* en tant que format permet alors à l'auteur de synthétiser ses idées pour rester le plus concis possible (St-Jacques, 2008). Selon le terme de John Harbour qui y a consacré un article (2023), l'œuvre de Desharnais est intermédiaire, et s'il est connu dans le milieu de la bande dessinée depuis la sortie de *Burquette*, une part importante du corpus de l'auteur est constituée de son travail dans l'animation entre 1998 et 2012. Desharnais a d'ailleurs adapté la série en 2011 sous la forme de vingt épisodes animés d'une minute avec le concours de l'Office national du film (ONF). Par la suite, il a publié en ligne, entre 2011 et 2013, près de soixante-dix *strips* hebdomadaires reprenant les mêmes personnages pour traiter des thèmes d'actualité, d'abord sur son site, puis sur un site dédié à *Burquette* créé avec l'ONF. Ces *strips* restent à ce jour inédits en album et l'auteur n'a plus depuis utilisé la forme du *strip*, privilégiant l'expérimentation sur la forme et l'économie des dispositifs narratifs utilisables en bandes dessinées. Desharnais a ainsi expérimenté plusieurs genres (la science-fiction, le récit historique et d'anticipation ou encore le récit documentaire) en y mettant des contraintes dignes de l'Ouvroir de bande dessinée potentielle (OuBaPo), comme l'itération iconique dans *La guerre des arts* (dix cases composent tout l'album, seuls les dialogues changent d'une case à l'autre).

Bernatchez Joe est une œuvre collective, diffusée à un rythme hebdomadaire sur une page Facebook qui lui est consacrée, entre 2015 et 2022, et scénarisée par Julien Bernatchez et Israël Trudel-Denis. Le premier est humoriste émergent à l'époque de la parution des *strips* sur le Web. Le second se présente comme musicien punk. Les *strips*, potaches et caustiques, pastiches de ceux qu'on trouvait dans les gommes Bazooka mettant en scène le personnage de Joe, n'avaient pas vocation à être édités, car il s'agissait au début d'une pantalonnade entre amis. Cependant, les éditions Rémi Paradis les ont réunis dans deux volumes parus en 2020 et en 2022. Depuis, les scénaristes ont tous deux développé des projets les éloignant de la bande dessinée (télévision sur Noovo, balados, *Des si et des rais*). Les artistes, eux, ont réalisé différentes bandes dessinées de genre (horreur, science-fiction, érotisme), à mille lieux de leur production pour *Bernatchez Joe*.

Les *strips* d'Alex Lévesque, intitulés *Dessine bandé* et publiés sur les réseaux sociaux dès 2016, sont inspirés de bandes dessinées en ligne (*webcomics*) absurdes, comme *Cyanide and Happiness* ou *Perry Bible Fellowship*, mais aussi d'humoristes québécois, comme Les Denis Drolet ou François Pérusse (Paquet, 2017). Jusqu'en juillet 2023, l'auteur proposait en plus ses *strips* sur Patreon, à l'avance et avec des primes pour les lecteurs qui s'abonnaient à sa page, entre autres des gags sur différents supports (dessins ou vidéos). Depuis, la production a pratiquement cessé. Diplômé en 2020 de l'École nationale de l'humour de Montréal, Lévesque est dorénavant auteur pour la télévision. Il présente aussi son spectacle sur scène et poursuit ses capsules d'humour en ligne. Ses *strips* sont dans la continuité de son humour noir, à la fois caustique et absurde, mais l'auteur profite du dessin pour se permettre des mises en situation

impossibles à représenter sur scène. *Dessine bandé : le livre*, publié en 2024 par Nouvelle adresse, comprend près de cent cinquante *strips*, choisis parmi les huit cent cinquante qu'il a réalisés.

Pascal Girard est né en 1981 à Jonquière. Il s'est fait connaître du public québécois en 2006 avec la parution de *Dans un cruchon* et de *Nicolas* chez Mécanique générale. Ses ouvrages, au graphisme simple et au découpage aéré (deux cases par page), illustrent des tranches de vie dans le registre de l'autofiction au ton mélancolique, dans le premier cas, et de l'autobiographie, dans le second. L'auteur s'est ensuite prêté trois fois à l'exercice du *strip* en brouillant systématiquement les frontières entre autobiographie et autofiction. Tout d'abord, « pour faire [ses] classes » (Leduc, 2021), il a créé durant sept mois en 2008 *Paresse*, sous la forme d'un *strip* quotidien humoristique autour de sa vie d'auteur. Diffusés sur son site Web, les deux cents *strips* sont parus la même année dans un album publié à La Pastèque. Puis, sur un scénario de l'auteur Stéphane Dompierre, il a illustré le quotidien fictionnel de l'écrivain dans *Jeunauteur*, une œuvre en deux volumes parus en 2008 et 2010 chez Québec Amérique. Dans ce cas particulier, les *strips* se suivent pour former une histoire complète, celle de l'auteur qui écrit un livre, goûte à son quart d'heure de gloire et retombe dans les affres de la création quand il doit écrire la suite. Recourant régulièrement à l'autofiction (*Rapport de stage*, *L'appartement #3*, *Conventum*), Girard a aussi exploré divers genres au fil du temps (le récit d'enquête avec *La collectionneuse* ou *Rebecca et Lucie mènent l'enquête*, le récit adolescent avec *Jimmy et le Bigfoot* ou le livre jeunesse avec *Ours brun, blanc, noir*). Après être revenu à *Jeunauteur* avec Stéphane Dompierre pour la revue *Lettres québécoises* (trente-six *strips* à raison de deux par trimestre entre 2017 et 2021), Girard diffuse depuis octobre 2021 sur Instagram de nouveaux *strips* réunis en 2024 dans un album de 144 pages, intitulé *Passe-Temps* et publié aux éditions Pow Pow.

Pratique des codes du strip chez Pascal Girard

Que ce soit sur son site Web ou bien sur Instagram, Girard a toujours diffusé ses *strips* au rythme où il les produisait, sauf dans le cas de *Jeunauteur*, où les *strips* ont été réalisés à la suite d'une commande de Stéphane Dompierre et ont été publiés uniquement en livre ou dans la revue *Lettres québécoises*. On remarque d'emblée que les *strips* diffusés sur Instagram n'ont pas la régularité quotidienne de *Paresse*. Une journée de quelques *strips* quotidiens peut être mise en ligne pendant une ou deux semaines, suivie d'une absence de plusieurs semaines durant lesquelles l'auteur publie des illustrations en couleurs ou des dessins d'observation. Voués à disparaître, engloutis par l'algorithme et la production de l'auteur, les *strips* ont alors une diffusion éphémère complètement assumée. Le découpage des *strips* de Girard est invariablement en quatre cases. Dans *Paresse*, les cases étaient disposées sur une bande horizontale. Depuis *Jeunauteur*, l'auteur dispose les quatre cases sur deux bandes, le *strip* formant une entité se rapprochant de la page verticale classique. Cette mise en pages résulte du support de création des *strips* utilisé par l'auteur, à savoir des carnets au format A5 (environ 15 cm sur 21 cm). Elle se retrouve dans les *strips* publiés sur Instagram. Graphiquement, Girard reste dans la simplicité. Tous ses *strips* sont en noir et blanc et la ligne nette des *strips* de 2008 a fait place au fil des années à un trait fin et tremblotant. Ne sont abordés dans ces *strips* que des sujets plutôt ordinaires, entre les turpitudes de l'auteur et la vie de famille. Girard fait généralement la chronique de son quotidien de manière humoristique, en travaillant parfois

davantage la scénarisation sans forcément chercher systématiquement le gag. Le personnage de Pascal a évolué au cours des quinze ans qui séparent les premiers *strips* de *Paresse* et les derniers disponibles sur Instragram. Il a été rejoint par une compagne, leur fille, des voisins, des collègues de travail et des animaux, signes du temps qui passe. Cependant, Girard ne donne pas l'impression de chercher à créer une œuvre exhaustive avec ses *strips* autobiographiques, malgré la longévité de sa pratique. Il s'agit plutôt pour lui d'« une bonne gymnastique » (Boucher, 2011 : xxviii), à laquelle il s'attelle dès qu'il le peut. Le titre de son dernier recueil, *Passe-Temps*, vient d'ailleurs confirmer cette idée. Les pauses plus ou moins longues entre les livraisons ne sont ni justifiées ni résumées. L'irrégularité du rythme de livraison des *strips* rend incertaine la fidélisation du public aux « aventures » de Girard, contrairement aux personnages récurrents de *Ben*, de *Burquette*, ou encore de *Bernatchez Joe*.

Adaptation de la production aux usages de consommation et de diffusion des médias

Amateur de *Peanuts* de Charles Schulz, Girard cite plutôt *American Elf* de James Kochalka comme source d'inspiration de *Paresse* (*Ibid.*). On retrouve effectivement des similitudes entre *Paresse* et le *strip* de Kochalka, publié lui aussi quotidiennement sur le site de l'artiste entre 1998 et 2012. Pour Girard, comme pour son homologue américain, les *strips* n'ont pas à être publiés dans un journal pour exister, le site Web permettant de présenter rapidement et efficacement les *strips* aux lecteurs. Sur *Paresse.ca*, les *strips* de l'auteur étaient diffusés avec une régularité quotidienne et en respectant leur format horizontal permettant une lecture linéaire, comme dans un journal. Seules des flèches indiquant les *strips* précédents ou suivants étaient affichées. Cependant, les *strips* ont été retirés du site Internet lorsque La Pastèque en a fait un livre. Girard n'ignore pas que la diffusion de l'œuvre d'un bédéiste québécois passe à l'époque par la publication d'un livre, parfois au détriment de sa présence en ligne (*Ibid.*).

Plus de dix ans plus tard, la publication sur Instagram est bien différente. Ainsi, les bédéistes ne peuvent compter sur un rythme de diffusion régulier et de plus, la qualité de la diffusion en ligne laisse parfois à désirer. Certains *strips* ne sont pas scannés, corrigés ou nettoyés, mais simplement pris en photo avant d'être mis en ligne. Girard les propose gratuitement presque instantanément après leur création. Les *strips* s'affichent sur le fil d'actualité du lecteur qui, s'il n'est pas trop distrait par les autres publications qui apparaissent sur son fil, a le loisir d'aller voir la page de l'artiste pour savoir s'il y en a d'autres. L'auteur publie ses *strips* sous la forme d'un carrousel de cinq images, les quatre premières présentant en détail les quatre cases du *strip* l'une après l'autre, la cinquième reprenant le *strip* dans son intégralité, ce qui est une pratique courante sur le réseau pour diffuser de la bande dessinée. Sous le carrousel, le lecteur peut laisser un avis et interagir avec Girard, qui répond régulièrement aux messages laissés. Contrairement à *Paresse*, les *strips* publiés depuis 2021 n'ont pas disparu du site Internet au moment de la publication de *Passe-Temps*.

À mi-chemin entre ces deux approches, les bédéistes de *Burquette*, de *Dessine bandé* et de *Bernatchez Joe* ont utilisé les réseaux sociaux comme outil de prépublication, diffusant leurs *strips* à un rythme régulier (hebdomadaire, le plus souvent), puis comme outil de promotion au moment de l'adaptation en livre.

La place des bédéistes de strip occasionnels dans la BDQ

L'importance de ces bédéistes dans la BDQ ne tient pas uniquement à leur pratique du *strip*, qui est, comme nous l'avons vu, à la marge de leur corpus d'artiste. Il s'agit souvent d'exercices de style, de travailler une forme narrative définie par des contraintes formelles, ou bien d'une manière de s'astreindre à créer des gags avec régularité. Ces bédéistes mettent en lumière la contribution d'une variété d'éditeurs (Nouvelle adresse, Les 400 coups, La Pastèque, les éditions Pow Pow et Rémi Paradis), ce qui peut indiquer une volonté de poursuivre le processus de légitimation du *strip* entamé en 2006 en valorisant une création contemporaine reconnue pour la maîtrise de ses codes, sa qualité et son originalité. Au Québec, la publication de *strips* directement en albums ou après un passage en ligne n'existait pas avant 2008, ou alors elle était marginale sous la forme de petits fanzines à la diffusion restreinte, alors qu'aujourd'hui, il s'agit d'une pratique courante. Le *strip* n'est plus une forme narrative réservée au journal, principalement en raison de son appropriation par les bédéistes que nous venons d'évoquer.

Cette évolution peut aussi être mise en relation avec la généralisation, à partir de 2005, des blogues de BD et des bandes dessinées en ligne. Les créateurs se sont alors rendu compte qu'Internet en tant que média de diffusion et de promotion pouvait amener à la fois une reconnaissance des pairs, ayant pour résultat une adaptation en livre des bandes dessinées diffusées en ligne, mais aussi un accès direct au public, qui permettait de générer des revenus sans avoir à passer par un éditeur. Il s'agit là d'un élément qui explique sans doute l'émergence des bédéistes de *strip* 2.0, qui se sont efforcées de réfléchir à un nouveau modèle économique, potentiellement plus avantageux à la fois pour les bédéistes et pour le lectorat, géré par les artistes elles-mêmes, de la création à la diffusion des *strips* comme des produits dérivés (affiches, autocollants, figurines, l'album lui-même devenant aussi un produit dérivé).

Les bédéistes de *strip* 2.0

Les bédéistes de *strip* 2.0 usent des codes du *strip* dans le contexte de la bande dessinée en ligne. Nous utilisons l'expression « 2.0 » en référence au Web 2.0, qui est celui de la création de contenu et de son partage d'un utilisateur à l'autre en limitant les intermédiaires, *via* les réseaux sociaux, par exemple (« Web 2.0 », 2024). Ici, nous avons des bédéistes pour qui l'usage du Web permet plusieurs formes d'interaction et d'échange avec leur lectorat (commentaires publics ou messages privés, réponses à des sondages, mise en place de boutiques en ligne gérées par les artistes, etc.). De manière générale, les bédéistes de *strip* 2.0 dirigent à la fois la création de leurs *strips*, mais aussi leur diffusion et leur commercialisation. On peut y voir une volonté de ne pas faire entrer les *strips* dans les circuits classiques de diffusion comportant de nombreux intermédiaires (éditeur ou directeur de publication, distributeur, etc.), à l'opposé des bédéistes de *strips* formalistes ou occasionnels. Boum, Tania Mignacca et April Petchsri, nées entre 1985 et 1995, ont grandi avec la bande dessinée en ligne. Il s'agit d'une forme qui les inspire et dont elles maîtrisent les codes. Il se trouve que cette catégorie regroupe trois bédéistes féminines, mais elle n'est pas pour autant intrinsèquement genrée. Simplement, l'usage d'Internet et sa démocratisation à partir de 2005 ont donné plus de visibilité à la fois au public féminin et aux créatrices, ce qui a eu pour effet de multiplier le nombre de *strips* créés par des Québécoises à partir de 2011.

April Petchsri a publié entre 2018 et 2023 tous les jeudis en anglais et en français sur un site personnel [<https://poissondapril.com>], mais aussi sur Facebook une série d'autofiction intitulée *Poisson d'April* dont le format vertical en quatre cases est celui du *yonkoma*, l'équivalent japonais du *strip*. L'autrice a publié deux volumes en autoédition en 2021 et 2023, reprenant l'intégralité des *strips* parus jusqu'en février 2023. Depuis, la créatrice a fait une pause en raison de sa grossesse.

Tania Mignacca diffuse chaque semaine le *strip Ponto* sur son site [<https://minyaka.com/ponto>], en français et en anglais, depuis 2013. Le *strip* narre les aventures d'un cône de signalisation routière qui vient s'installer à Montréal. Mêlant humour et aventure, le *strip* compte six cases réparties sur deux bandes et laisse régulièrement l'histoire en suspens d'un épisode à l'autre. L'autrice a publié un album regroupant les premières années du *strip* en 2019 grâce à un financement participatif et vend énormément de produits dérivés à sa boutique en ligne. Un deuxième album, lui aussi financé par le lectorat *via* la plateforme de financement participatif québécoise La Ruche, est prévu en juillet 2024.

Boum est une artiste née en 1985, qui vit et travaille à Montréal. Elle est la créatrice du *strip* autobiographique *Boumeries*, publié entre 2011 et 2020 au rythme de trois *strips* par semaine au minimum. Dans un registre humoristique, l'autrice aborde principalement son quotidien avec ses deux enfants, sa vie de couple et sa vie professionnelle. Elle y décrit des situations vécues, des rêves, ou des scènes auxquelles elle a assisté. On y retrouve plusieurs formes de comique, qu'il soit de situation, de langage, de répétition (le sommeil de ses jeunes filles), de caractère ou de geste. L'humour absurde semble avoir la préférence de l'autrice, qui a même créé une catégorie sur son site Internet pour y classer les *strips* qui y font référence. Ses *strips* s'inscrivent dans une pratique plus générale de la bande dessinée, et Boum a d'ailleurs cessé la publication en ligne régulière des *Boumeries* pour se consacrer à d'autres projets, dont *La méduse* en 2022. Elle propose cependant tous les ans de nouvelles livraisons de *strips* créés à l'occasion des *Hourly Comic Day* (vingt-quatre *strips* réalisés en vingt-quatre heures). Nous verrons qu'elle a mis en place, comme ses collègues, tout un système économique autour de sa pratique du *strip* (*strip* bilingue, boutique en ligne, Patreon, Paypal, Ko-fi). Elle continue encore aujourd'hui à s'occuper des différentes étapes de création, de diffusion et de commercialisation de son *strip*.

Pratique des codes du strip chez Boum

Les *Boumeries* intègrent les codes du *strip* et profitent de la liberté qu'amène la bande dessinée en ligne. Le format est constant, mais change selon le lieu de diffusion : quatre cases disposées à l'horizontale pour la publication sur le site [<https://bd.boumerie.com/>] ou disposées sur deux bandes pour une présentation au format carré sur Facebook, Instagram et Tumblr. Habituellement en noir et blanc rehaussés d'une seule nuance de gris, les *strips* sont graphiquement assez simples. Malgré la réduction des formes (des points pour les yeux, un V pour le nez), les personnages sont tout de même identifiables : l'autrice, à sa grande mère, son compagnon, à sa barbe de trois jours et à ses lunettes. Occasionnellement, Boum utilise à son avantage le support numérique et anime sommairement quelques *strips*, procède à une mise en couleur, passe à huit cases sur deux bandes afin de mieux servir le gag proposé, ou encore laisse le *strip* à des bédéistes invités. La régularité des livraisons, entre 2011 et 2020, permet de

voir évoluer les personnages, même s'il ne s'agit pas d'un récit au long court qui nécessite une lecture chronologique des *strips*. Le lecteur tardif a la liberté de circuler sur le site Internet de manière linéaire, selon la date de mise en ligne par l'autrice, ou bien de passer par la trentaine de mots-clés accessibles sous les publications et lire les *strips* regroupés par thèmes (« absurde », « rêves », « toilettes » reviennent régulièrement ensemble). Les *Boumeries* ont été autoéditées par l'autrice à partir de 2011 en dix volumes incluant des *strips* supplémentaires. Glénat Québec a commencé en 2020 la publication d'éditions intégrales reprenant les *Boumeries*. À ce jour, seuls deux volumes réunissant les cinq premières années du *strip* sont parus. L'autrice a annoncé la fin de cette collaboration avec Glénat Québec sur Twitter en 2022 (Boum, 2022).

Adaptation de la production aux usages de consommation et de diffusion des médias

Avec les *Boumeries*, Boum a pris le parti d'être au plus près de son lectorat. Comme ses collègues April Petchsri et Tania Mignacca, elle a créé ses *strips*, s'est occupée de les traduire en anglais, les a mis en ligne à la fois sur les réseaux sociaux Facebook, Instagram, Tumblr, Twitter et sur un site Internet. Sur toutes ces plateformes, un espace de commentaires est ouvert au public, avec lequel les autrices interagissent fréquemment. En plus de répondre aux commentaires du lectorat, les artistes posent régulièrement des questions et engagent la conversation, ce qui peut mener à certains changements dans un *strip*, comme le mentionne Tania Mignacca à Martin Bérubé de *ProposMontréal* en 2013 :

Parfois je demande aussi l'avis des lecteurs. Je l'ai fait lorsque Ponto arrive à Montréal. J'ai fait un sondage sur la page Facebook pour savoir quel pont devrait-il [*sic*] emprunter. Mon idée au départ, c'était le pont Jacques-Cartier, mais les lecteurs ont choisi le pont Victoria. Ça me permet de me mettre au défi en dessinant un sujet que je n'ai pas choisi (Bérubé, 2013).

Cette interaction avec le public, si elle existe aussi dans la sphère générale des bandes dessinées en ligne, est facilitée par la forme même des *strips*, dont le récit n'est pas structuré en amont et se développe au fur et à mesure des livraisons. Elle est aujourd'hui plus immédiate qu'elle ne l'était à l'époque des *strips* publiés dans un journal (par exemple, Charlotte Braun a été effacée de la série *Peanuts*, après plusieurs apparitions, à la suite d'une réaction négative de la part du public (« Charlotte Braun », [s. d.])).

Boum a ouvert en 2011 une boutique en ligne où elle a mis en vente des éditions à compte d'autrice de ses *Boumeries* en dix volumes. Le lecteur peut acheter les albums en anglais ou en français, en version papier ou PDF, selon ce qui lui convient le mieux. Boum lui propose en plus de la soutenir financièrement par un abonnement sur Patreon ou en lui offrant des pourboires sur Ko-fi. Si l'autrice ne produit plus de nouveaux *strips* depuis 2020, à l'exception du *Hourly Comic Day*, elle publie sur les réseaux sociaux ses anciens *strips* cinq jours par semaine. Dénusés de tout lien avec une quelconque actualité, ils peuvent facilement être lus indépendamment les uns des autres et permettent à Boum de rejoindre un nouveau lectorat grâce aux *strips* existants.

Généralement, les sources d'inspiration de cette génération de bédéistes sont internationales, à la fois européennes, états-uniennes, japonaises, et même québécoises, sans toutefois que les *strips* québécois ne soient cités parmi elles. La création des *strips* se fait donc

en empruntant les codes de ces influences. Nous avons mentionné le défi états-unien du *Hourly Comic Day* auquel Boum participe, nous pouvons ajouter l'utilisation du format vertical, dans *Poisson d'April*, hérité du *yonkoma* japonais ou l'utilisation d'un style *kawaiï* (ici de grands yeux et de petites bouches) pour dépeindre les personnages de la série *Ponto*. Pour ces artistes, les *strips* constituent leur corpus principal. Boum fait exception, car elle a toujours publié d'autres histoires, mais en raison de la longévité des *Boumeries*, elle est principalement connue pour celles-ci. La parution de leurs *strips* dans un journal, ou bien dans un album publié chez un éditeur de renom ne semble pas les intéresser et n'est apparemment pas une nécessité dans leur modèle économique. Leurs *strips* trouvent un écho en ligne, et c'est ce mode de diffusion que ces artistes cherchent à exploiter financièrement de manière indépendante. Elles ont chacune mis en place des boutiques en ligne et commercialisent leurs créations destinées à la fois à un public francophone et à un public anglophone. Pour certaines, cela passe exclusivement par l'autoédition et la vente d'albums, pour d'autres, cela passe aussi par la vente de produits dérivés, comme des peluches ou des autocollants à l'effigie des personnages de *Ponto* ou de *Poisson d'April*.

La place des bédéistes de strip 2.0 dans la BDQ

La singularité de la pratique du *strip* chez ces bédéistes par rapport à leurs homologues masculins, qui restent dans des schémas classiques de diffusion, est une évidence que nous espérons avoir réussi à mettre au jour. Le *strip 2.0* permet à ces autrices de ne pas dépendre d'un éditeur pour diffuser leur travail. Certes, leur production n'est pas la seule au sein du Web 2.0, leurs *strips* évoluant parmi de nombreuses autres bandes dessinées en ligne internationales, qui utilisent des stratégies similaires pour générer des revenus. Mais nous y voyons ici une forme supplémentaire de légitimation du *strip* au Québec, cette fois de nature économique et portée par les autrices elles-mêmes. Les livres autoédités de ces trois bédéistes sont mentionnés dans les médias numériques, papier ou radiophoniques et sont facilement accessibles, le plus souvent directement sur les sites Internet des artistes, dans les festivals de BD ou en librairie. Nous y voyons l'acceptation, de la part de différentes instances de légitimation, d'une pratique indépendante qui était jusque-là réservée aux fanzines et à la microédition et portée par des artistes qui revendiquaient leur marginalité. Cette acceptation passe ici par le *strip*, qui a l'avantage, par son format court et sa légèreté, de toucher un large public. Cela a permis à Boum de proposer récemment d'autres bandes dessinées avec des thématiques et des formes narratives différentes. La dernière en date, *La méduse*, est parue chez Pow Pow en 2022 et a obtenu le Grand Prix Québec BD, lors de la remise des Bédéis Causa en 2023 (Côté, 2023).

Grâce à leur travail indépendant sur leurs *strips 2.0*, ces autrices ont gagné en visibilité et nous pouvons espérer qu'elles inciteront d'autres créatrices à suivre leurs traces.

Conclusion

La comparaison des différents *strips* publiés au Québec, entre 2011 et 2023, a permis de relever plusieurs points. Tout d'abord, nous avons pu définir trois manières d'aborder le *strip*. La première manière, traditionnelle, regroupe des bédéistes qui réalisent des *strips* et passent par des intermédiaires (journaux, éditeurs) pour les faire connaître au public. La deuxième est

un peu plus expérimentale et est le fait de bédéistes qui utilisent les contraintes du *strip* pour raconter une histoire plus ou moins longue et qui diffusent leurs créations en ligne à leur propre rythme, mais en laissant à un éditeur l'étape de la publication sous forme d'album. La troisième manière concerne des bédéistes qui profitent des possibilités offertes par les nouvelles technologies pour gérer elles-mêmes tous les aspects de la création et de la diffusion des *strips*, les proposant à leur lectorat en passant par un nombre réduit d'intermédiaires. Ces trois pratiques sont le résultat d'une évolution importante dans le domaine du *strip*, de sa parution dans un journal au xx^e siècle à une diffusion principalement numérique aujourd'hui. Il est encore trop tôt pour savoir si ces trois pratiques finiront par converger vers une pratique unique ou si elles resteront séparées, mais nous avons vu par exemple que Shelton fait évoluer le modèle économique de son *strip* Ben vers une économie fermée proche de ce que les autrices de *strip* 2.0 ont mis en place ces dernières années (livres autoédités, diffusion *via* réseaux sociaux et financement direct *via* Patreon, Ko-fi ou PayPal).

Ce qui ressort plus clairement aujourd'hui que lors de la rédaction de notre mémoire sur le *strip* au Québec en 2011, c'est la variété des moyens de légitimation du *strip* mis en œuvre par les instances culturelles en place. On peut citer tout d'abord l'appropriation du format lui-même par les bédéistes pour sa simplicité formelle (quelques cases, un dessin épuré), certains allant même jusqu'à l'autoédition. À cela s'ajoute un nombre croissant de *strips* publiés par des éditeurs établis, de La Pastèque à Glénat Québec, valorisant à la fois la création contemporaine et le patrimoine, comme l'anthologie des *strips* et des gags de *Baptiste le clochard* d'André-Philippe Côté parue en 2022 chez Station T. Certains de ces bédéistes font régulièrement partie des finalistes à différents prix québécois ou canadien (Bédély, Bédéis Causa, Shuster Awards), comme Daniel Shelton, en 2023, qui a reçu le prix hommage Albert-Chartier récompensant sa contribution remarquable au milieu de la BDQ. Quand on ajoute à cela les cours qu'il donne à l'ÉdAC, on sent s'installer une volonté de diffusion et de transmission à la fois du *strip* et de ses modalités chez les institutions, les diffuseurs et les bédéistes eux-mêmes. Cependant, les sources d'inspiration des bédéistes de *strip* au Québec sont encore principalement internationales, et nous n'avons pas lu pour le moment de *strips* québécois qui s'inspirent d'autres *strips* québécois.

Bibliographie

Strips et bandes dessinées en ligne

BERNATCHEZ, Julien, Israël TRUDEL-DENIS, Étienne LAROCHE *et al.* (2023). *Bernatchez Joe*, [<https://www.facebook.com/bernatchezjoe>].

BOUM [pseud. de Samantha Leriche-Gionet] (2023). *Boumeries*, [<http://bd.boumerie.com/>].

GIRARD, Pascal (2023). *monsieurpascalgirard*, [<https://www.instagram.com/monsieurpascalgirard/>].

LEVESQUE, Alex (2023). *Dessine bandé*, [<https://dessinebande.com/archive/>].

MIGNACCA, Tania (2023). *Ponto*, [<https://minyaka.com/ponto/>].

PETCHSRI, April (2023). *Poisson d'April*, [<https://poissondapril.com/archive/>].

SHELTON, Daniel (2023). *Ben*, [https://www.gocomics.com/ben].

Autres sources

BÉRUBÉ, Martin (2013). « Je vous présente Tania et Ponto », 29 septembre, sur le blogue *ProposMontréal*, [https://proposmontreal.com/index.php/je-vous-presente-tania-et-ponto] (consulté le 9 juin 2023).

BOUCHER, Nicolas (2011). *Le strip au Québec : état des lieux et spécificité du genre*, mémoire de maîtrise (bande dessinée), Angoulême, École européenne supérieure de l'image / Université de Poitiers.

BOUM [pseud. de Samantha Leriche-Gionet] (@boumerie) (2022). Statut du 15 février [tweet], sur le site *X.com*, [https://x.com/boumerie/status/1493599646819753998?s=19] (consulté le 4 juin 2024).

« Charlotte Braun » ([s. d.]). Sur le site *Peanuts Wiki*, [https://peanuts.fandom.com/wiki/Charlotte_Braun] (consulté le 5 juin 2024).

CÔTÉ, Thomas-Louis (2023). « Les lauréat.e.s des 36^e prix Bédéis Causa dévoilé.e.s », 15 avril, sur le site *Québec BD*, [http://quebecbd.com/2023/04/15/les-laureat-e-s-des-36e-prix-bedeis-causa-devoile-e-s/] (consulté le 8 juin 2023).

« Formaliste, adjectif » (2022). Sur le site *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e éd., [https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1280] (consulté le 2 juin 2023).

HARBOUR, John (2023). « L'œuvre intermédiaire de Francis Desharnais », *Transcr(é)ation*, vol. 2 (hiver), p. 1-15.

LE BÉDÉNAUTE (2010). « Daniel Shelton : “Le ‘comic strip’ donne le privilège de rejoindre son public de façon quotidienne” », 24 janvier, sur le site *ActuaBD*, [https://www.actuabd.com/Daniel-Shelton-Le-comic-strip] (consulté le 15 janvier 2023).

LEDUC, Jean-Dominic (2021). « Pascal Girard » (épisode n° 38) [balado], 30 avril, *Vous avez dit BD?*, [https://librairiebookstore.com/PodcastGenerator_VADBD/?name=2021-04-30_episode_38_pascal_girard.mp3] (consulté le 2 août 2023).

MUCKLE, Frédéric T. (2018). « La BD à l'honneur cette fin de semaine », 25 mai, sur le site *TVA Nouvelles*, [https://www.tvanouvelles.ca/2018/05/25/la-bd-a-lhonneur-cette-fin-de-semaine-1] (consulté le 29 juillet 2023).

PAQUET, Michelle (2017). « “Dans la peau de...” : Alex Lévesque, le dessinateur derrière *Dessine bandé* », 13 octobre, sur le site *Bible urbaine*, [https://labibleurbaine.com/sorties/peau-de-alex-levesque-dessinateur-derriere-dessine-bande/] (consulté le 28 juillet 2023).

RANNOU, Maël (2021). « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes* = *Canadian Studies*, n° 90, p. 113-139, [En ligne], [http://journals.openedition.org/eccs/4774] (consulté le 1^{er} août 2023).

SHELTON, Daniel (2009). *Ben : À deux, c'est mieux!*, Montréal, Éditions Les 400 coups.

SHELTON, Daniel (2022). « BEN Now on Patreon », [En ligne], [http://www.bencomicstrip.com/2022/10/17/ben-now-on-patron/] (consulté le 1^{er} juin 2024).

- ST-JACQUES, Marianne (2008). « Interviews : Francis Desharnais », 19 juin, sur le site *ActuaBD*, [<https://www.actuabd.com/Francis-Desharnais-Le-strip-est-une-facon-de-faire-de-la-bande-dessinee-tres-repandue-en-Amerique-du-Nord>] (consulté le 25 janvier 2023).
- VÉRONNEAU, Jean (1976). « Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1904-1910 », *Stratégie*, n^{os} 13-14 (printemps-été), p. 59-75.
- VIAU, Michel (2008). « La BD au Québec : une route semée d'embûches », *Québec français*, « La bande dessinée à l'école », n^o 149 (printemps), p. 32-34.
- « Web 2.0 » (2024). Dernière modification le 30 juillet, sur le site *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0] (consulté le 16 juillet 2023).

Notice biobibliographique

Diplômé de l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême) et de l'École multidisciplinaire de l'image (ÉMI) de l'Université du Québec en Outaouais – devenue en 2024 l'École des Arts et Culture (ÉdAC) –, **Nick BUTCH** est dessinateur, scénariste et théoricien de la bande dessinée depuis 2009.

Ce que j'ai compris de la bande dessinée québécoise

Sophie Imren
Université Bordeaux-Montaigne

Sylvain Lemay
École des arts et cultures (ÉdAC) de l'Université du Québec en Outaouais (UQO)

Préambule

Les pages suivantes sont un compte rendu en direct de quatre conférences de Sylvain Lemay sur la bande dessinée québécoise, attrapées au vol par Sophie Imren, étudiante à la maîtrise sur la bande dessinée à Bordeaux (France). Le compte rendu est un témoignage intéressant de ce qu'un public non initié peut comprendre et synthétiser sur un sujet. C'est aussi l'occasion, dans un dossier sur la bande dessinée, de proposer une réflexion sur la création, une forme originale qui est de plus en plus appréciée des chercheurs en études de la bande dessinée. Les conférences abordent l'histoire de la BDQ et dépassent donc le cadre du ^{xxi}e siècle. Elles témoignent cependant d'une vision historique du ^{xxi}e siècle et des angles d'analyse qui sont privilégiés pour revisiter l'histoire du médium aujourd'hui. Ce sont des témoins précieux, la plupart de ces lectures étant présentées par M. Lemay en lien avec l'ultra contemporain, ce qui permet notamment d'évoquer le rôle de l'université dans la formation des cohortes d'autrices et d'auteurs qui font la BDQ actuelle.

De forme atypique, cet article se compose d'un compte rendu en bande dessinée, puis d'un commentaire de M. Lemay lui-même, qui permet de corriger quelques incompréhensions, mais, surtout, de prolonger ce qui est abordé dans ces pages et de réfléchir à l'intérêt de tels comptes rendus en direct pour la recherche. Il n'y a pas d'ordre absolu, mais nous conseillons en toute logique de commencer par la bande dessinée avant d'attaquer le commentaire, jusqu'au prochain rebond!

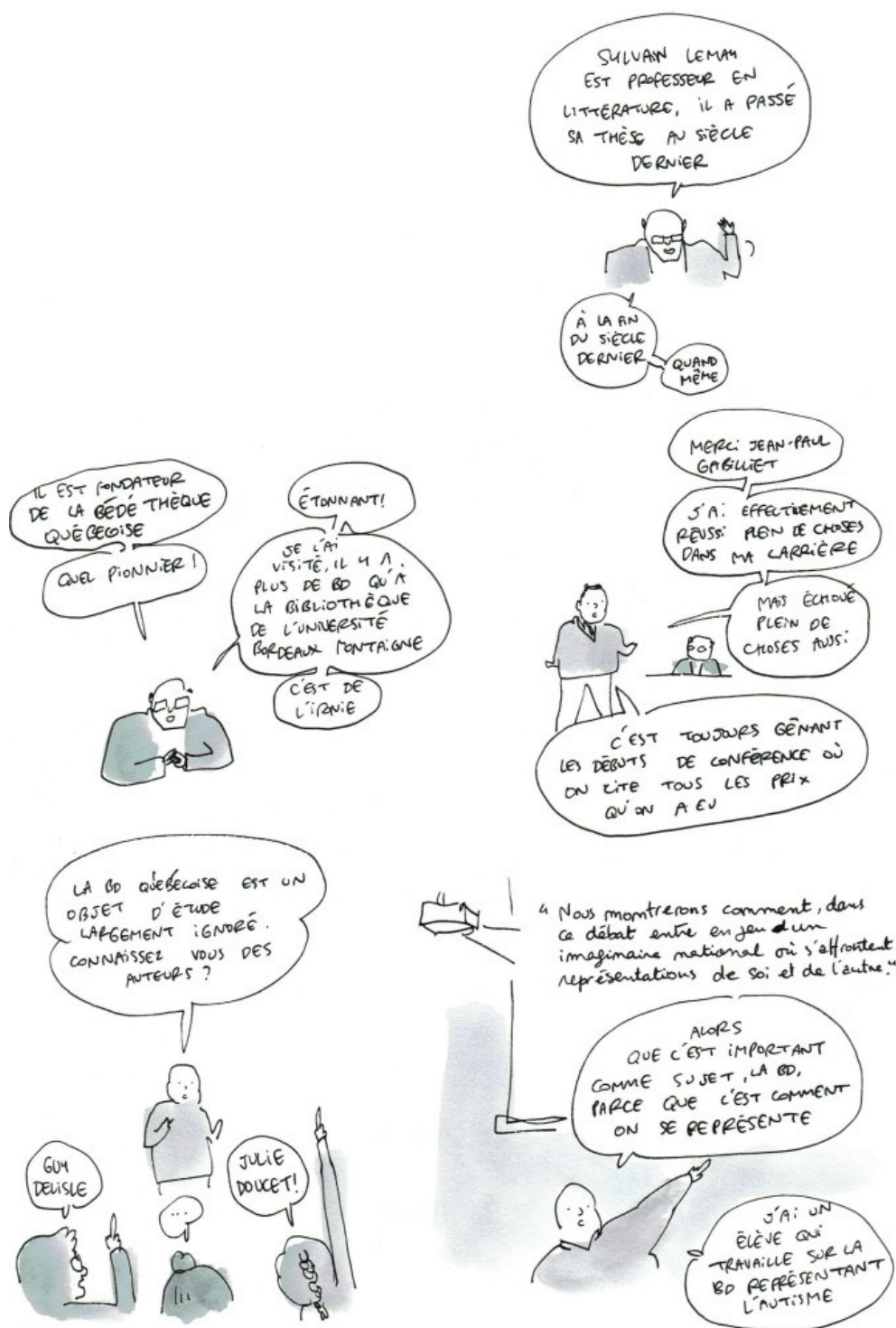
Maël Rannou, directeur du dossier

CE QUE J'AI
COMPRIS DE LA
BANDE DESSINÉE
QUÉBÉCOISE





L'hiver
DE LA BANDE DESSINÉE
QUÉBÉCOISE



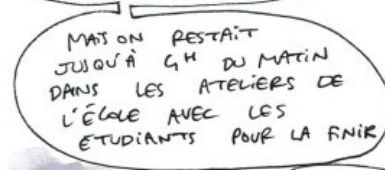
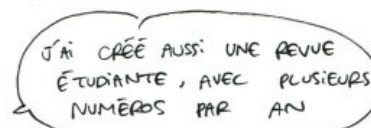






présentation
de l'ÉDAC
ÉCOLE DES ARTS ET
CULTURES DE L'UNIVERSITÉ
DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS
ET SON PROGRAMME EN BANDE DESSINÉE

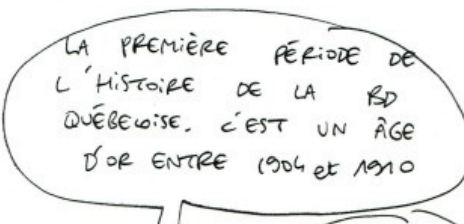
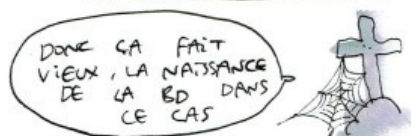
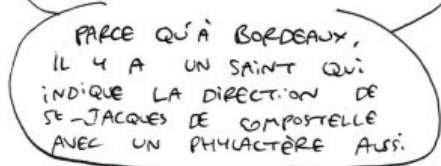
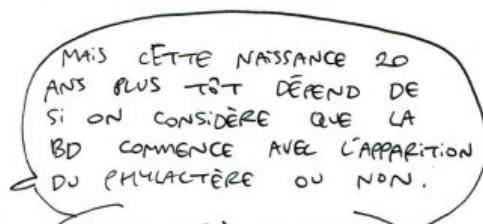
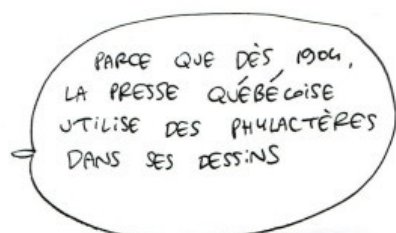








présentation de la
bande dessinée
québécoise
CONTEMPORAINE









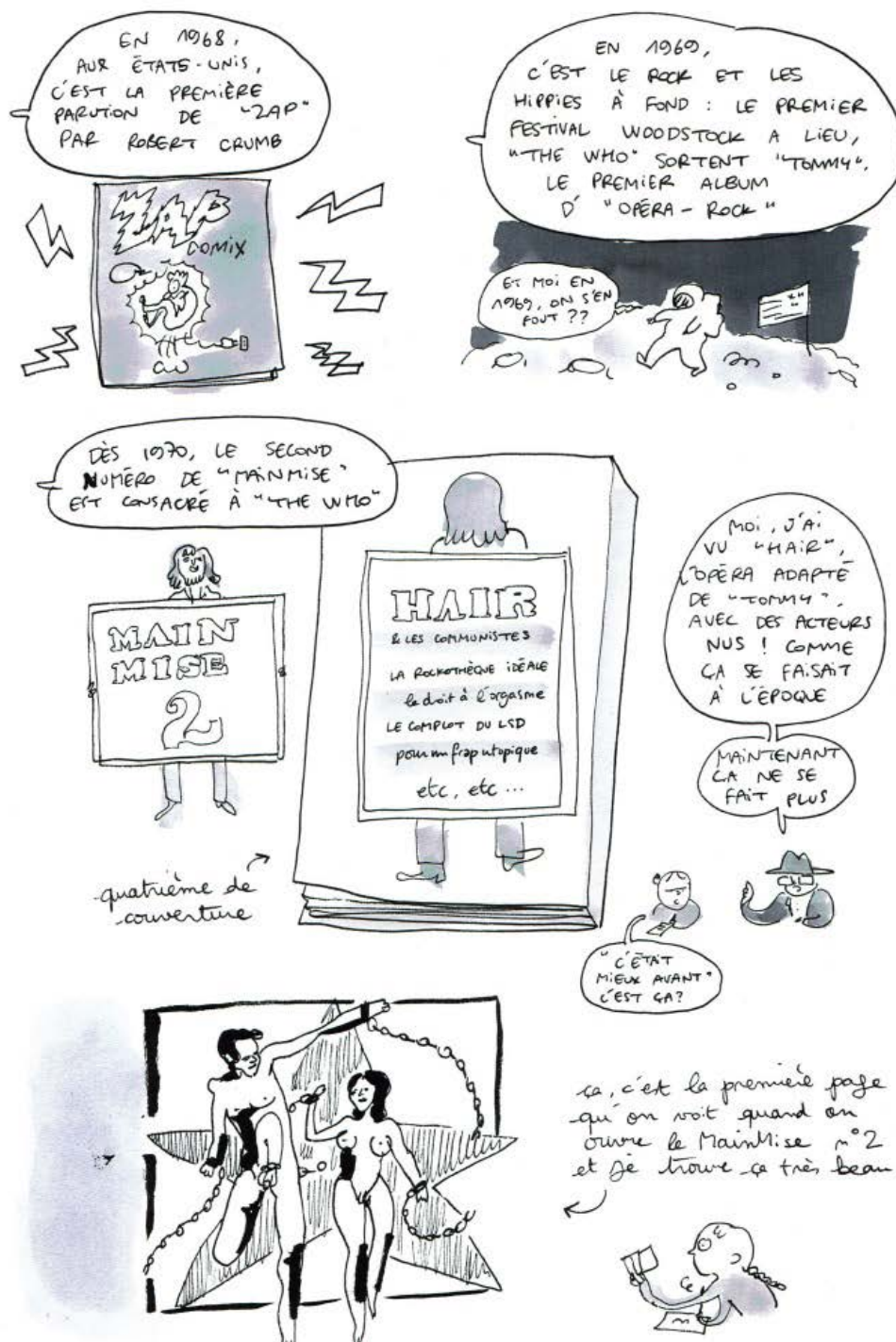




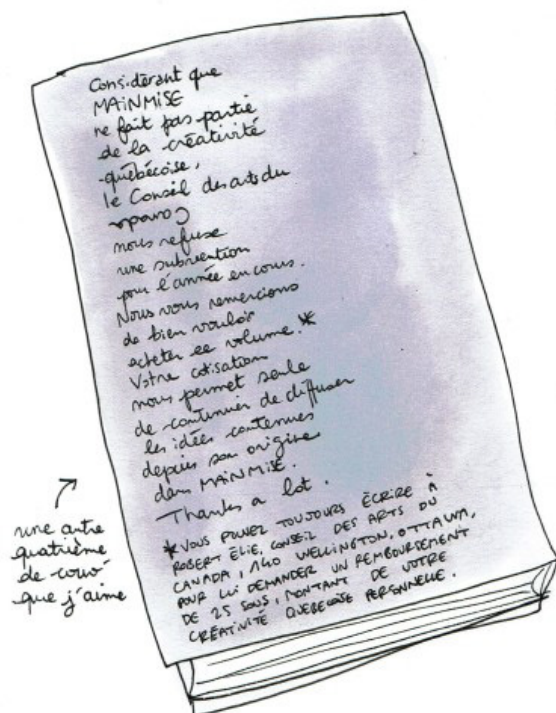










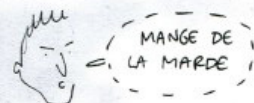


"MAINMISE" S'EXPRIME
EN "FRANÇAIS QUÉBÉCOIS"

LE JOUAL
DE TROIE
JEAN MARTEL



PAR EXEMPLE, UNE FOIS,
TRUDEAU A ARTICULÉ



IL NE L'A PAS
DIT À HAUTE VOIX
MAIS ON A LU SUR
SES LÈVRES

EH BEN,
"MANGE TA
MARDE". C'EST
DU FRANÇAIS
QUÉBÉCOIS

DANS "MAINMISE",
LES LETTRAGES DEVIENNENT
DESSIN, ET LES CASES
PASSENT DU LINÉAIRE
AU TABULAIRE





fin.

Ce que j'ai compris de la bande dessinée québécoise

Commentaires de Sylvain Lemay

En février 2024, j'ai eu l'occasion d'occuper un poste de professeur invité à l'Université Bordeaux-Montaigne. Dans le cadre de mes fonctions, j'ai prononcé une conférence à l'école doctorale et donné trois cours qui s'inscrivaient dans le programme de *masters* en bande dessinée et en illustration. Mes interventions ont porté, évidemment, sur la bande dessinée québécoise et sur l'enseignement universitaire de la bande dessinée au Québec.

À la suite de ma première conférence, une étudiante est venue me montrer les notes qu'elle avait prises durant mon discours. Elle avait tout noté sous la forme d'une bande dessinée. J'ai manifesté une certaine surprise et un enthousiasme certain en découvrant ces pages et lui ai demandé de me les envoyer par courriel. Ce qu'elle a fait. Enchantée par ma réaction, je crois, elle a poursuivi l'exercice à chacune de mes présentations et m'a offert, à la fin de mon séjour, l'intégralité de son œuvre sous la forme d'un petit fanzine imprimé à un seul exemplaire.

J'ai donc parlé de bande dessinée québécoise durant plus de six heures à un public qui abordait ce corpus pour la première fois et j'en recevais un compte rendu dessiné d'une quinzaine de pages. Utilisant les principes de la bande dessinée, Sophie Imren a découpé mes interventions en petites cases délimitant ainsi les moments clés de mes discours. Ou du moins, ceux qui ont le plus retenu son attention. Ou encore ceux dont elle percevait instantanément le potentiel graphique. Elle a ainsi émaillé ses représentations de l'orateur de certains éléments projetés à l'écran durant les conférences et en prenant parfois la liberté d'ajouter des éléments imagés à partir de mon discours.

Il est rare pour un professeur de recevoir une telle réaction à ses cours et à ses propos. Outre le côté charmant de l'œuvre, ce document dessiné me permet de saisir ce que les auditeurs, du moins l'une d'entre eux, ont pu retenir de mes phrases. Et la publication de cette bande dessinée me permet de pouvoir réagir, à mon tour, sur quelques éléments afin de corriger certaines perceptions ou encore certaines erreurs (c'est bien moi qui ai confondu Georges Blanchard et Georges Raby) ou, plus simplement, d'y apporter des précisions.

Première conférence à l'école doctorale, 15 février 2024 : *L'hiver de la bande dessinée québécoise*

Je ne dirai rien sur mes études doctorales effectuées au siècle dernier (et même lors du millénaire précédent) évoquées en première page, mais je dirai un mot sur les différentes saisons de la bande dessinée québécoise : l'hiver et le printemps. Si j'utilise l'expression d'un hiver québécois, saison qui n'existe pas encore dans les écrits théoriques et historiques sur la bande dessinée québécoise, c'est en référence à ce printemps qui est largement utilisé depuis la publication du texte de Georges Raby (et non de Georges Blanchard) dans la revue *Culture vivante* en septembre 1971.

« Les trucs cathos » de la bande dessinée québécoise ne concernent pas réellement ses débuts, mais plutôt la période allant de 1920 à 1960. Dans la presse quotidienne publiée au début du xx^e siècle, nous retrouvons les signatures de certains auteurs (Bourgeois, Béliveau, Busnel, etc.) qui tirent leurs influences de la bande dessinée américaine, dont l'utilisation

systématique du phylactère, telle qu'on pouvait la lire dans les journaux au sud de la frontière durant ces années. Mais à compter de 1920, nous verrons apparaître des publications émanant notamment de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, de l'Association catholique des voyageurs de commerce, section des Trois-Rivières et, bien sûr, des Éditions Fides fondées en 1937 par le père Martin.

En page 3, précisons que la loi du cadenas est une loi provinciale et non pas fédérale.

La bande dessinée *À quand notre tour?*, dont on aperçoit la couverture à la page 3, est une traduction d'un *comic book* publié aux États-Unis par la Catechetical Guild en 1947 sous le titre *Is this Tomorrow?* La traduction française est publiée à Montréal par les Éditions Fides l'année suivante. Si la version américaine raconte la prise de pouvoir par des communistes aux États-Unis, la version québécoise, ou plutôt canadienne-française (il existe également une version destinée au Canada anglais) dépeint la même histoire au Canada en modifiant les textes et en redessinant trois dessins, le Parlement canadien remplaçant notamment la Maison-Blanche.

La supposée crucifixion d'un curé sur la porte d'une église se retrouverait dans une première version de ce *comic*, publiée en noir et blanc et précédant de quelques mois la version couleur. Cette bande dessinée se voulait ouvertement un objet de propagande, et la version en noir et blanc était utilisée par les maisons d'édition, Catechetical Guild et Fides, pour obtenir du soutien de certaines institutions qui pouvaient, après lecture du fascicule, acheter un certain nombre d'exemplaires afin de les distribuer ou de les vendre à leurs membres. Au Québec, par exemple, c'est ce que firent les Chevaliers de Colomb. Par contre, il semble qu'un bon nombre des premiers lecteurs, parmi lesquels devaient sûrement se trouver des membres du clergé, auraient été mal à l'aise en voyant cette image du prêtre cloué à la porte de l'église.

En ce qui a trait à l'utilisation de « l'arme de l'ennemi pour combattre ses idées », je faisais référence au romancier canadien ultramontain de la fin du XIX^e siècle, Jules-Paul Tardivel, qui, dans l'avant-propos de son roman de science-fiction, *Pour la patrie*, en 1895 s'excusait ainsi d'utiliser le roman afin de combattre des idées qui foisonnaient alors, selon lui, dans le genre romanesque :

Le roman, surtout le roman moderne, et plus particulièrement encore le roman français me paraît être une arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain. Et malgré cette conviction j'écris un roman! Oui, et je le fais sans scrupule; pour la raison qu'il est permis de s'emparer des machines de guerre de l'ennemi et de les faire servir à battre en brèche les remparts qu'on assiège. C'est même une tactique dont on tire quelques profits sur les champs de bataille (Tardivel, [1895] 1975 : 49).

J'ai toujours associé ces propos aux programmes éditoriaux en bande dessinée de Fides et de la Catechetical Guild.

En ce qui concerne la remarque de Nicolas Labarre (on le reconnaît bien) sur Mickey, je dirais simplement que dans son ouvrage publié en 1955, *Face à l'imprimé obscène*, Gérard Tessier fait la liste des périodiques de langue française indésirables ainsi que des *comics* distribués dans la province, et *Mickey* y est mentionné sous la rubrique « Indésirables » et *Donald* sous l'intitulé « À déconseiller ». Les publications québécoises, *Hérauts* et *François* se retrouvent quant à elles dans la section « B », intitulée « Ce qu'on devrait lire ».

Deuxième conférence prononcée devant les étudiants des *masters* en bande dessinée et en illustration, 20 février 2024 :
La bande dessinée à l'université : l'exemple de l'École des arts et cultures de l'Université du Québec en Outaouais

En reconsultant le document PowerPoint utilisé lors de ce cours, je constate que Sophie n'a manqué que les considérations historiques sur les arts à l'UQO. Les voici donc pour elle et pour les lecteurs. C'est en 1977 (ou 1978) que le peintre Paul Lajoie est engagé au Centre d'études universitaires dans l'Ouest québécois pour offrir des cours en arts. En 1981, le Centre obtient ses lettres patentes et devient l'Université du Québec à Hull. En 1993, on crée le baccalauréat en arts et design et en 1999, on ajoute une troisième concentration en bande dessinée. En 2001, l'Université change son nom pour celui d'Université du Québec en Outaouais à la suite de la fusion de cinq villes de l'Outaouais, dont Hull. Et en 2003, l'École multidisciplinaire de l'image (ÉMI) est fondée et prendra le nom d'École des arts et cultures (ÉdAC) pour son vingtième anniversaire en 2024.

À la page 2, je préciserai que ce n'est pas moi qui ai créé la revue *Le Scribe*, mais bien le groupe d'étudiants qui nous avaient rejoints dès l'ouverture du programme en bande dessinée. Je me suis contenté de les accompagner dans leurs démarches, ce qui, cela est vrai, impliquait parfois des nuits blanches dans les locaux informatiques pour terminer le montage dans les temps impartis pour que l'imprimeur puisse nous faire parvenir les livres avant le début du lancement qui, lui, était déjà annoncé sur les murs de l'université depuis plusieurs jours. *Le Scribe* a connu sept numéros (en trois ans et demi) et a été remplacé par le *Plan B*, qui était publié une fois par année. En 2014, un groupe d'étudiants a lancé une nouvelle revue, *Le Bunker*, et les deux périodiques ont coexisté durant trois années. Malheureusement, la distinction entre les deux projets éditoriaux n'étant pas assez claire, nous avons fusionné ces deux projets sous un nouveau titre, *Le Phylactère*, dont le sixième numéro vient de paraître à l'hiver 2024.

Le Prix des étudiants et étudiantes en bande dessinée de l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais a été créé en 2006 et a existé quelques années avec ce très long nom. Il a été rebaptisé prix Marc-Olivier-Lavertu en 2011. Marc-Olivier était un étudiant en bande dessinée de troisième année, qui est décédé subitement des suites d'une malformation cardiaque au tout début de sa sixième et dernière session. Il était alors membre du comité du prix.

En ce qui concerne le festival, c'est-à-dire le Rendez-vous de la bande dessinée de Gatineau, j'ai fait partie du comité organisateur de la première édition en octobre 2000 et j'ai collaboré aux neuf éditions suivantes. Le festival s'est interrompu en 2009 après sa dixième édition et j'ai alors créé une OSBL qui a relancé le festival en 2013. La vingtième édition a eu lieu en décembre 2023.

La conférence à Tokyo avec Moebius et Naoki Urasawa (le créateur des séries *20th Century Boys* et *Monster*), à laquelle assistaient également Jiro Taniguchi et Go Nagai (le créateur de *Goldorak*), a eu lieu à l'Université de Tokyo. Mes étudiants et moi y avons assisté, mais sans faire partie de l'organisation. Nous avons été invités par le scénariste français Jean-David Morvan, qui a développé beaucoup de liens avec le Japon durant sa prolifique carrière.

Ce sont 85 % de mes anciens étudiants qui font partie d'un groupe Facebook que j'ai créé et non pas 85 % de mes contacts Facebook qui sont d'anciens étudiants.

Le magazine *Spirou* nous a été légué par un collectionneur québécois et son fils, messieurs Serge et Thierry de Gagné. Le journal *Spirou* a, quant à lui, délégué Delaf et Dubuc pour l'inauguration de la collection et nous a fait parvenir des calots de groom pour cet événement.

Peut-on vivre de la bande dessinée au Québec? Ma réponse était, évidemment, plus nuancée qu'un simple « non ». Mais il est vrai que ce n'est pas facile et que la très grande majorité des auteurs au Québec diversifient leurs activités lorsqu'ils n'occupent pas carrément un emploi à temps plein dans des métiers connexes ou même fort éloignés du neuvième art.

Troisième conférence devant les étudiants des *masters* en bande dessinée et en illustration, 21 février 2024 : *La bande dessinée québécoise contemporaine*

À la page 2, je n'ai pas seulement parlé de « race canadienne-française », j'ai personnifié un locuteur s'exprimant ainsi. Il existe une vignette dans *Les contes historiques* de la Société Saint-Jean-Baptiste, celle consacrée à Monseigneur Langevin, où ce dernier parle de la race canadienne-française comme de la première race au monde. J'ai donc lu le contenu de la case en question, me glissant dans la peau de Monseigneur Langevin, et j'avais le poing levé tout comme lui lorsque j'ai aperçu un étudiant me regardant bizarrement, les yeux écarquillés et la bouche ouverte, dans le cadre de la porte de la salle de classe. Je me suis dépêché de réitérer à mes étudiants ce que j'avais expliqué avant de jouer ce rôle sur l'importance de bien comprendre le contexte historique de toute création artistique, mais le visiteur avait disparu. J'ignore toujours, encore aujourd'hui, si la dernière partie de mon exposé s'est rendue jusqu'à son oreille avant qu'il ne prenne la fuite. Je ne l'ai jamais revu.

Je ne dirai pas que la maison d'édition française l'Association a influencé les nouveaux créateurs québécois, les deux coexistant durant les années 1990. Mais les livres de l'Association, qui commencent à être disponibles en librairie au Québec au début de la décennie, montrent aux jeunes auteurs que l'on peut publier des livres de bande dessinée qui ne sont pas des albums couleur de 44 planches sous une couverture cartonnée et au format identique. Le noir et blanc devient alors un choix esthétique et non plus l'illustration d'un manque de ressources financières.

Contrairement aux trois albums figurant en haut de la troisième planche, *L'agent Jean* est bel et bien publié au Québec et non pas en Europe.

Le pastiche de *Spirou*, que le journal belge va republier dans ses pages en 1977, est une création des auteurs Charles Montpetit et Simon Labelle. Il n'y a aucun lien entre ce pastiche et la revue pour enfants *Pignouf*, qui a connu cinq numéros en 1995 et 1996.

La méduse de Boum est un livre effectivement très touchant, mais qui raconte plutôt la perte de vision d'une femme dont le champ de vision se couvre petit à petit de méduses.

Secret Path est un album-disque de Gord Downie, chanteur du groupe de musique canadien *The Tragically Hip*, et illustré par Jeff Lemire. L'album est paru quelques mois avant le décès du chanteur. L'histoire raconte le destin tragique d'un jeune garçon de 12 ans qui meurt sur le chemin du retour après s'être enfui d'un pensionnat autochtone. Si certaines voix reprochaient aux auteurs, lors de parution de l'album, de ne pas être autochtones et que leur célébrité occultait le travail d'artistes autochtones s'exprimant sur le même sujet, il semble qu'aujourd'hui, la qualité de l'œuvre fasse plutôt consensus.

Et pour terminer, quelques mots sur le sport nord-américain et les références qui étaient plutôt difficiles à saisir pour un public français. L'équipe de Chicago se nomme les Black Hawks

et ces derniers jouent au hockey. Encore aujourd'hui, l'équipe conserve ce nom et son logo représente toujours une « tête d'Indien ». L'équipe de football canadienne qui a modifié son nom dernièrement s'appelait les Eskimos d'Edmonton et elle a aujourd'hui pour nom les Elks.

**Quatrième conférence prononcée devant les étudiants des *masters* en bande dessinée et en illustration, 22 février 2024 :
*La revue Mainmise et la bande dessinée underground au Québec***

Hair et *Tommy* sont deux opéras rock créés durant la décennie 1960. *Tommy* est une œuvre du groupe britannique The Who et *Hair* est une comédie musicale américaine présentée en off-Broadway. C'est le numéro 1 de la revue *Mainmise* qui est consacré à The Who et c'est le numéro 2, dont la couverture est redessinée ici par Sophie, qui mentionne *Hair* en quatrième de couverture. Et c'est dans cette comédie musicale que des acteurs jouaient dans le plus simple appareil au début, version à laquelle le professeur Gabillet a assisté.

Et finalement, si j'ai cité l'anecdote concernant Pierre Elliot Trudeau qui aurait prononcé des mots inappropriés à la Chambre des communes alors qu'il était premier ministre, c'était surtout pour évoquer sa réponse lorsqu'on lui avait demandé par la suite ce qu'il avait réellement prononcé. Il avait répondu « *Fuddle duddle* », ce qui est devenu le titre d'un magazine contre-culturel canadien qui a fait paraître cinq numéros.

* * *

Si j'ai beaucoup corrigé certaines imprécisions pour la publication, je constate que Sophie a bien saisi l'essentiel de mon propos lors de ces longues conférences de février 2024. J'enseigne depuis plus de 25 ans maintenant, mais je m'adresse habituellement à un auditoire composé de personnes québécoises avec qui je possède un certain nombre de référents communs. En m'exprimant sur un sujet que je connais très bien, la bande dessinée québécoise, face à un auditoire ne possédant que peu ou prou les mêmes références culturelles que moi, il est évident qu'il me faudrait être plus attentif à cela à l'avenir. C'est là, le véritable cadeau que m'a fait Sophie en m'offrant cette bande dessinée. Et je l'en remercie de nouveau.

Bibliographie

TARDIVEL, Jules-Paul ([1895] 1975). *Pour la patrie*, Montréal, Hurtubise HMH.

Notices biobibliographiques

Sylvain LEMAY (Ph. D.) est professeur titulaire depuis 1999. Après avoir obtenu un doctorat en études littéraires, Sylvain Lemay a enseigné la bande dessinée à l'Université du Québec en Outaouais. Il est également scénariste, essayiste, critique, romancier et président du Rendez-vous de la bande dessinée de Gatineau. Il a reçu en novembre 2019 le Prix d'excellence des professeurs de l'Université du Québec en Outaouais pour sa contribution au milieu universitaire et le Prix Hommage de la Ville de Gatineau en 2022. En octobre 2023, il est nommé écrivain en résidence de la Ville de Gatineau.

Il a publié en 2010, en collaboration avec André St-Georges, une bande dessinée intitulée *Pour en finir avec novembre*, pour laquelle il a été sélectionné comme scénariste de l'année au Canada (Shuster Awards) et comme auteur d'une première œuvre s'étant le plus illustré au Québec (Bédéis Causa). Il a aussi publié *Du Chiendent dans le Printemps*, un essai sur la bande dessinée québécoise qui a été finaliste au prix Coup de cœur littéraire de la Ville de Gatineau. Sa dernière bande dessinée, *Rouge avril*, toujours en collaboration avec André St-Georges au dessin, a été publiée en février 2022 chez Mécanique générale. La même année, il publie son premier roman, *Ce n'est pas la première fois que je meurs*, aux éditions Somme toute.

Sophie IMREN est dessinatrice et habite à Rennes. Après l'obtention de son *Master 2* en histoire du cinéma à l'Université Paris 1, elle poursuit ses études au *Master* en « Bandes dessinées : édition, théorie et critique » de l'Université Bordeaux-Montaigne. Elle a monté plusieurs expositions de ses carnets de voyage en Asie centrale et de ses croquis de mouvements sociaux en France. Elle imprime ses histoires en fanzines et anime des ateliers de bande dessinée auprès de publics scolaires.

Polémique dans et sur *La paix des femmes* de Véronique Côté

Sophie Bastien
Collège militaire royal du Canada

Résumé : La pièce *La paix des femmes* de Véronique Côté, présentée au Théâtre La Bordée à Québec du 13 septembre au 8 octobre 2022, puis en webdiffusion pendant trois mois, traite de la marchandisation du corps de la femme. Ce sujet est tellement brûlant et polarisé que la pièce a suscité de vives réactions et laissé des traces profondes. Pour saisir ce phénomène multiforme, il importe d'exposer au préalable le contexte social qui a donné lieu à la création de la pièce, car il établit déjà la pertinence de celle-ci. J'examinerai ensuite le caractère polémique et féministe de son contenu. Puis j'étudierai les empreintes qu'ont laissées le texte dramatique et surtout sa réalisation scénique; je ferai ressortir les différentes natures de ces empreintes et leurs provenances variées qui déterminent leur portée idéologique. Enfin, je comparerai la pièce de Côté à ses antécédents culturels afin de montrer en quoi elle s'en démarque.

Abstract: *The play La paix des femmes by Véronique Côté, presented at the Théâtre La Bordée in Quebec from September 13 to October 8, 2022, then webcast for three months, problematizes the commodification of women's bodies. To understand this multifaceted phenomenon, it is important to first expose the social context which gave rise to the creation of the play, because it already establishes its relevance. I will then examine the polemical and feminist nature of its content. Then I will continue the thread downstream to study the imprints left by the dramatic text and especially its stage production by highlighting the different nature of these imprints and their varied origins. Finally, I will compare Côté's play to its cultural background in order to show how it stands out.*

En amont de *La paix des femmes*

L'origine de *La paix des femmes* réside dans une demande formulée par Michel Nadeau, directeur artistique de La Bordée, qui désirait que son théâtre produise une pièce ancrée dans la réalité locale, celle du quartier Saint-Roch où se situe La Bordée. Il pensait moins au fait que ce quartier constitue le cœur artistique de Québec, qu'à autre chose : c'est le lieu de ce qu'on appelle la prostitution de rue, et, à la fois, où œuvre la Maison de Marthe qui aide les femmes voulant sortir de ce métier. Nadeau a sollicité Véronique Côté, qui est aussi bien praticienne de théâtre que dramaturge, pour qu'elle écrive la pièce en question et en assume la mise en scène. À ces fins, Côté a effectué des recherches pendant des années, lu et entendu de nombreux témoignages, pris connaissance de statistiques, visionné des sources vidéo, recueilli une somme de données auprès de plusieurs organisations et consulté des spécialistes de la prostitution, dont Rose Dufour, anthropologue et fondatrice de la Maison de Marthe, ainsi

que Martine B. Côté, journaliste et juriste (avec qui elle publiera par la suite un essai). Bref, sa pièce s'appuie sur de solides assises.

Quoiqu'elle provienne d'une commande bien ciblée et d'inspiration locale, elle traite d'un problème, la commercialisation du corps féminin, largement répandu à l'échelle mondiale. « La paix des femmes » est d'ailleurs le nom d'une loi qui existe en Europe : adoptée en Suède en 1998 (et mise en vigueur le 1^{er} janvier 1999), elle est la première loi au monde qui protège les femmes victimes de violences sexuelles, celles-ci étant symptomatiques d'une société inégalitaire¹. À la lumière de cet arrière-plan, le titre emprunté par Côté promet donc une approche féministe. Il suppose aussi une position idéologique puisque le modèle suédois, suivi par le Canada et maints pays occidentaux, encadre notamment la prostitution en criminalisant les proxénètes et les clients, ce contre quoi s'élève le camp qui se dit en faveur du travail du sexe, connu sous l'appellation pro-TDS (Brabant, 2021). Mais le titre annonce également la fin de la pièce : le parcours personnel des personnages débouche sur un espace de réparation qui prépare une « paix »; et la division entre différentes positions féminines, assez représentative du débat actuel, évolue vers sur une certaine réconciliation, qui, elle, ne se produit guère dans la réalité (Mensah et Laberge, 2006 : 72).

Une polémique mise en abyme

La pièce se compose d'une vingtaine de courts tableaux impliquant sept personnages et reliant les crises qu'ils traversent. Celles-ci concernent le don d'ovules et la procréation assistée, l'inconduite sexuelle et l'abus de pouvoir par un directeur de thèse, le bouleversement d'un couple dont l'homme recourt à une escorte; mais cette question du travail du sexe est plus élaborée entre Isabelle (jouée par Anne-Marie Olivier), professeure de littérature féministe, et Alice (Nathalie Séguin). Cette jeune inconnue surgit dans le bureau d'Isabelle à l'université et raconte peu à peu l'histoire de sa sœur Léa, morte d'une surdose huit mois après avoir commencé à se prostituer. Découpée en sept tableaux, leur confrontation alterne avec les autres dialogues et avec les monologues de Léa (Catherine Oksana-Desjardins) qui, outre-tombe, livre rétrospectivement son expérience : c'est le troisième canal par lequel se développe le thème de la prostitution.

Dans l'un des tableaux, Isabelle lance un livre sur les polarisations qui divisent les mouvements féministes. Or, la pièce aborde quelques-unes de ces polémiques collectives en reflétant un féminisme non univoque mais polyphonique, à l'image de ce qu'il est dans la société : nullement simpliste mais foisonnant d'arguments complexes (Conseil du statut de la femme, 2002 : 85-91). Non seulement la matière qu'explore la pièce est de nature à susciter le débat, mais les affrontements dialogiques entre certains personnages alimentent cette dynamique, en mettant énergiquement en présence des points de vue divergents. Cette énergie des affrontements est une autre caractéristique que l'on retrouve dans la réalité (*La Vie en rose*, 2005 : 72). L'impact qu'a eu la pièce et les traces qu'a laissées sa représentation scénique s'expliquent par les enjeux qu'elle soulève; ceux-ci sont aussi clivés que d'actualité.

¹ Cette loi comporte vingt-quatre articles, qui couvrent entre autres le harcèlement, les sévices, etc. Sa traduction du suédois au français pourrait également être « La paix pour les femmes ».

Deux facteurs sont évoqués avec récurrence comme des critères antagonistes pour mesurer l'exploitation du corps de la femme : le facteur économique et le consentement. Le titre judicieux de Marrie Bathory (2022) les circonscrit plus ou moins : « Argent et agentivité : *La paix des femmes* ». Le facteur économique est abordé dès le début de la pièce. Le prologue dépiste des formes insidieuses de violence qui ont cours au quotidien dans les pays riches, et se termine par cette assertion lapidaire : « Je paye, donc j'ai le droit » (Côté, 2021 : 24). Il s'agit d'une allusion qui s'éclaircit quand Léa aboutit aux mêmes mots pour dire le pouvoir du client sur la prostituée : dans « une chambre d'hôtel chic [...], toute seule avec un Américain ultrariche [...] c'est pas toi qui décides / le pouvoir est pas de ton bord [...] y paie : y a le droit » (Côté, 2021 : 64). L'étude théorique de cette question va dans le même sens : « La transaction entre une prostituée et un client présuppose en principe la maîtrise masculine et la soumission féminine, puisque le statut d'acheteur de services est plus élevé que celui de vendeur de tels services. » (Löwy, 2003 : 100) Ainsi, les personnages féminins de la pièce croient qu'un rapport transactionnel induit une domination économique et un risque d'oppression. Mais Isabelle fait exception en ne voyant pas la composante financière comme déterminante. Elle dénonce plutôt la relation dominant/dominé qui repose sur le statut social, comme entre le directeur de thèse et son étudiante, car c'est là que réside le « différentiel de pouvoir », selon elle. Alice souligne toutefois qu'il règne autant un « différentiel de pouvoir », mais de nature économique, dans la prostitution, alors que son interlocutrice n'y voit qu'« un échange de services sexuels mutuellement consenti » (Côté, 2021 : 79).

L'autre fil conducteur servant à soupeser l'exploitation du corps féminin, la notion de consentement, est préalable à l'agentivité. Isabelle promulgue le droit des femmes à décider pour elles-mêmes, entre autres ce qu'elles « veulent faire ou pas avec leur corps » (Côté, 2021 : 29). Cependant, chaque situation qui convoque ce principe le relativise. Le cas de Marion et celui de Léa sont particulièrement significatifs. Ces deux femmes avaient beau être adultes, elles étaient jeunes et un peu naïves; elles avaient beau reconnaître leur responsabilité, elles se méprenaient sur ce qu'on attendait d'elles. Leur consentement n'était pas éclairé et recelait une extorsion : Marion a été victime d'un chantage (par son directeur de thèse); Léa, d'une imposture (par sa supposée amie, Kim, qui s'est révélée proxénète). De plus, Kim s'est aussitôt assujéti Léa en la rendant dépendante de la drogue, de l'argent et de la prostitution. Ni Marion ni Léa ne pouvaient donc exercer d'agentivité dans leurs situations respectives. Côté expose ici des hiérarchies plus subtiles que l'aliénation dépitée par un certain courant de pensée féministe (Toupin, 2009 : 117-118).

Une remise en question de l'agentivité survient aussi lors du face-à-face entre Alice et Isabelle. Dans ses cours, ses publications et ses entrevues, cette dernière valorise le travail du sexe en lui appliquant le concept d'agentivité, comme quoi il atteste le pouvoir des femmes. Toutefois, rétorque Alice, les femmes qui disent choisir ce métier ne représentent pas la majorité, incapable de parler parce qu'elle est engluée dans une réalité destructrice. Le cas de Léa corrobore cette assertion. D'une part, son travail entraîne une consommation abusive de drogue, au point qu'elle en meurt; une abondante documentation montre effectivement la corrélation, dans la réalité sociale, entre prostitution et stupéfiants, comme entre prostitution et mort prématurée (Conseil du statut de la femme, 2002). D'autre part, Léa constate qu'elle n'est plus un sujet qui agit, mais un objet qui subit : « si y a besoin de te pisser dans la bouche pour avoir un orgasme, [...] de te mordre [...] de t'étrangler / de te donner des coups de pied

[...] pour venir / y va le faire » (Côté, 2021 : 64). Léa fait les frais de ce dont témoignent beaucoup de prostituées réelles, qui servent à assouvir des fantasmes autres que les services sexuels classiques (Löwy, 2003 : 100).

À l'agentivité avancée par Isabelle, Alice oppose également un mécanisme adaptatif par lequel des prostituées se font croire qu'elles choisissent ce métier et qu'il leur convient. Léa s'est efforcée en ce sens de recourir tantôt au déni : « j'ai fait semblant que ça me faisait rien » (Côté, 2021 : 37); tantôt à la dissociation par un refuge intérieur. En outre, Alice allègue des faits que rapportent des témoignages lus ou entendus par Côté lors de ses recherches et qui infirment « les idées » théoriques d'Isabelle : « Y a les idées, pis y a des mâchoires disloquées à force de faire des pipes. Y a les idées, pis y a des femmes [...] en choc posttraumatique. [...] Y a les idées, pis y a le corps de ma sœur » (Côté, 2021 : 90). Ce corps avait été trouvé avec « des traces de violence [...] banalisée, répétée » : « fissures anales » et « ITS dans la bouche » (Côté, 2021 : 88). Quant au premier fait allégué, il est la conséquence d'une pratique dénoncée plus tôt par Alice : « faire huit pipes par jour à du monde que tu connais pas » (Côté, 2021 : 76), et expressément désigné par Sarah (Carolanne Foucher) pour dessiller les yeux de son conjoint Max (Jean-Philippe Côté) : « faire des pipes à la chaîne? Tu penses-tu que c'est l'fun? » (Côté, 2021 : 71). En fin de compte, Isabelle semble avoir construit une image qui ne correspond au vécu ni de Léa ni de nombreuses prostituées réelles. Elle s'inscrit à la suite de courants de pensée dont la conception masque des problèmes concrets (Perreault, 2005 : 73).

La pièce ne manque pas de thématiser la distinction parfois flottante entre travail du sexe et trafic humain, quand Isabelle accuse Alice de confondre ces deux phénomènes. Il est vrai qu'il existe une zone où la démarcation n'est pas claire; même le *Dictionnaire critique du féminisme* inclut le trafic des femmes dans la première des deux définitions qu'il donne de la prostitution (Legardinier, 2004 : 161-166). Une autre controverse que thématise la pièce a cours depuis quatre décennies et concerne la terminologie (Fédération des femmes du Québec, 2007). Alice et Léa utilisent souvent un pronom démonstratif en guise d'euphémisme allusif, par exemple : « Elle prenait aucune drogue avant ça » (Côté, 2021 : 88. Je souligne). Tandis qu'Isabelle privilégie la traduction française² des expressions états-uniennes *sex work* et *sex worker*³, revendiquées par les coalitions de travailleuses du sexe depuis qu'elles prennent la parole, afin de légitimer leur secteur d'activité (Lebovitch et Ferris, 2020). Ces expressions sont généralement adoptées par les médias, mais malgré leur notoriété, Alice les trouve « détachée[s] de la réalité dégueulasse qui se cache en dessous des mots ». On dit « "travailleuse du sexe" comme si c'était l'unique façon respectueuse » de les désigner; « "travail du sexe" [...] comme si c'était un TRAVAIL, c'est pas un travail, ça devrait jamais être un travail », s'écrie-t-elle avec une conviction tranchante (Côté, 2021 : 91).

L'essai : écriture subséquente, publication simultanée

Côté a été secouée par l'enquête dans laquelle elle s'est plongée pour cerner de près son sujet : « Au fil de ce que j'ai appris, confie-t-elle, ce qui n'était au départ qu'une volonté de documenter

² Employée depuis le début des années 1990, mais avec des variantes : le Canada francophone a adopté « travail du sexe », l'Europe francophone privilégie quant à elle « travail sexuel » (Syndicat du travail sexuel, 2024).

³ Lancées dans leur sens actuel par Carol Leigh, travailleuse du sexe militante et performeuse, en Californie dans les années 1980.

ma pièce de théâtre est devenu un questionnement citoyen à part entière » (B. Côté et Côté, 2021 : 18). Puis le processus créateur s'est révélé si stimulant qu'elle a coécrit, avec la journaliste et juriste Martine B. Côté, un essai sociologique en complément du spectacle. Elle y partage des informations précises et récentes sur divers aspects du travail du sexe⁴, et qui apparaissent essentielles pour mener une réflexion éclairée. Elle signale notamment la difficulté accrue de séparer le travail du sexe de l'esclavage sexuel et du trafic des femmes, vu l'ampleur que prennent ces derniers au XXI^e siècle. Elle est sensible au fait que les recrues sont souvent très, très jeunes, racisées ou migrantes, et d'autant plus vulnérables à une exploitation brutale par les puissants réseaux qui orchestrent ce marché. Elle interroge enfin le sens profond de la florissante industrie du sexe et fait part de son cheminement avisé vers un néo-abolitionnisme⁵.

De toute évidence, les différents types de contenu que renferme l'essai seraient moins appropriés pour le médium théâtral. Mais c'est de celui-ci que vient Côté, comme elle l'affirme d'emblée en parlant du « sujet de braises » qu'elle examine (B. Côté et Côté, 2021 : 14) :

[...] c'est par le théâtre qu'il est arrivé dans ma vie. Et si j'ai tenté de le résoudre par la fiction, il m'est aussi apparu essentiel de porter mes interrogations plus avant dans l'espace public. J'ai eu peur que le théâtre [...] ne puisse pas assez pour changer [une] situation intenable.

L'engagement caractérisait déjà sa pratique artistique; il s'accroît par la prose plus cérébrale de l'essai. Entièrement écrit après la pièce, celui-ci s'intitule *Faire corps : guerre et paix autour de la prostitution en tant que fatalité*. Lourd de sens, le dernier syntagme semble découler du passage de la pièce où Léa pense à la prostitution comme à une fatalité féminine potentielle :

[...] toutes les femmes, au fond d'elles-mêmes, le savent. Même celles qui sont loin, loin de ça [...] vivent avec le pressentiment glacé qu'en cas d'extrême nécessité, au bout d'une guerre ou d'une maladie, ou juste pour nourrir leurs petits, elles pourraient. Elles pourraient faire ça (Côté, 2021 : 62).

En fait, ce passage renvoie en amont puisqu'il a d'abord été prononcé par Rose Dufour lors de l'étape préparatoire avec l'équipe d'artistes. Côté l'a donc récupéré dans sa pièce, puis en a condensé l'idée dans le titre de l'essai, avant d'en faire un énoncé-clé du programme du spectacle (La Bordée, 2022 : 18). Le fameux syntagme, « la prostitution en tant que fatalité », fait aussi écho au lieu commun que rapporte Alice : « [...] ça a toujours existé, pis ça va toujours exister ». Alice cite ici la prémisse de l'argument classique : « [...] donc occupons-nous-en de manière à ce que ça se passe le mieux possible pour les femmes ». Mais elle ajoute avec dépit cette rectification : « Ça peut pas bien se passer pour les femmes! » (Côté, 2021 : 91).

Outre la partition textuelle, l'expérience sensorielle que procure la mise en scène aide à comprendre la « fatalité » postulée dans le titre de l'essai. Dans une scénographie (de Marie-Renée Bourget Harvey) si minimaliste qu'elle amplifie l'inconfort des personnages, un gros rocher imposant magnifie le vaste plateau. Suspendu très haut au début, il descend et s'approche graduellement des acteurs, jusqu'à se poser au sol à la fin. Cette masse figure une

⁴ Dans ce livre d'une centaine de pages seulement, la bibliographie occupe une proportion impressionnante, avec ses quatre pages et ses quarante-deux entrées.

⁵ Pour une définition détaillée de ce concept, voir Conseil du statut de la femme, 2002 : 105-106.

menace latente qui plane, dont les personnages ne sont pas conscients, mais que le public voit, selon l'intention de la metteuse en scène confirmée en entrevue (Bastien, 2023). D'après Valérie Marcoux (2022), elle symbolise « l'option de faire commerce de son corps qui pend au-dessus des femmes »; d'après Bathory (2022), c'est plus largement « le spectre du patriarcat » qu'elle symbolise. Il faut dire qu'un des camps féministes détecte justement dans la prostitution une « institution patriarcale » (Mensah et Laberge, 2006 : 77). Quoi qu'il en soit, peut-être en réaction instinctive à la « fatalité » que postule littéralement l'essai et implicitement la pièce, il arrive qu'une danse et une musique (de Josué Beaucage) vibrent comme « des transes surgies d'une profonde révolte », selon Alain-Martin Richard (2022).

À juste titre, Christian Saint-Pierre perçoit l'essai tel un prolongement de la pièce, une « sorte de journal de création théorique » (2022 : 72). Aussi les deux livres sont-ils parus en même temps. Cet événement éditorial et la création scénique ont tour à tour entraîné une effervescence médiatique; les entrevues avec Côté se sont multipliées, ainsi que les annonces, résumés, critiques et comptes rendus. Le dossier de presse auquel j'ai eu accès est d'ailleurs très fourni et ne porte que sur la création scénique en 2022, non sur la double publication de l'année précédente. Or, la pièce traite une variété de rapports de pouvoir impliquant le corps féminin, mais c'est la prostitution qui a retenu l'attention des médias. C'est que Côté prend parti pour l'abolitionnisme, qui s'attaque aux prostitueurs, pénalise les proxénètes et les clients. Sa position est explicite dans l'essai, alors que dans la pièce, il est possible de la déduire. En revanche, elle est sous-entendue dans le titre *La paix des femmes* puisque cette loi suédoise prohibe l'achat de services sexuels et a servi de matrice législative à plusieurs pays dont le Canada. La position politique de Côté est courageuse, quand les abolitionnistes passent pour des puritaines à contre-courant du discours progressiste pour la liberté individuelle. À l'opposé, le camp en faveur du travail du sexe, communément appelé pro TDS, veut décriminaliser tout ce qui a trait au commerce du sexe en le normalisant comme une simple source de revenu; il passe pour le porte-parole légitime, tellement il a de visibilité.

Les répercussions de la représentation scénique

Il fallait s'attendre à ce que la représentation scénique provoque des remous. Peu avant qu'elle soit à l'affiche, une très longue lettre ouverte a été publiée sur le site Internet d'un organisme montréalais, le Comité autonome du travail du sexe, et sur les réseaux sociaux. Les journaux *Le Devoir* (Lambert, 2022) et *Le Soleil* en rendent brièvement compte, et celui-ci en cite un passage (Marcoux, 2022). La lettre est signée par Maxime Holliday, une ancienne étudiante de Côté, lectrice et spectatrice de ses œuvres, maintenant masseuse érotique et danseuse nue. Cette militante reconnaît les mérites de la pièce : dénoncer la pression du système capitaliste machiste et les injustices faites aux femmes, sensibiliser le public à la pauvreté de celles qui se prostituent pour survivre, et humaniser la figure du client. Par contre, la signataire exhorte Côté « à considérer l'impact que peut avoir une pièce de théâtre telle que *La Paix des femmes* sur l'imaginaire collectif » (Holliday, 2022a). Car certaines répliques esquissent un portrait misérabiliste et alarmiste du travail du sexe, tandis qu'elle-même et plusieurs de ses collègues en ont une expérience positive, sinon neutre, où il s'agit bien d'échange consensuel de services. Plus que cela, selon elle, « [s]e faire rémunérer pour performer la féminité et la sexualité hétéronormative, c'est aussi s'immiscer dans l'institution pour l'abattre de l'intérieur

[...]. Parce que c'est reconnaître que les femmes ne doivent jamais rien aux hommes », alors qu'on leur a appris « à combler les besoins des hommes gratuitement », comme si c'était un dû (Holliday, 2022a). On aperçoit dans cette attitude la branche du féminisme qui considère le sexe comme un lieu pour « déstabiliser les rapports patriarcaux » en vue de l'égalité, et qui soutient sa marchandisation comme un outil subversif de lutte (Löwy, 2003 : 99).

Côté répond à Holliday en privé sur un mode pacifique. « Comment ouvrir le théâtre, en faire un lieu de discussion? », lui demande-t-elle (Côté, 2022). Elle lui propose d'afficher sa lettre en gros format avec ses références de lectures et de balados, dans le hall d'entrée du Théâtre La Bordée, tout le temps que la pièce y sera présentée. Holliday accepte comme une preuve d'humilité puisque sa lettre exprime l'opinion inverse de ce que défend la pièce. Elle apprécie cette réflexion partagée comme « une bonne façon [...] de cohabiter au théâtre [...] de rester solidaires et d'entretenir notre sororité » (Holliday, 2022b). Résultat : pendant quatre semaines, le hall de La Bordée exposait l'intégrale de l'échange épistolaire, accompagnée d'une mise en contexte par Michel Nadeau. Ce dernier y soulignait qu'au-delà de leurs différends sur un sujet ultrasensible, deux femmes sont arrivées par « l'écoute respectueuse [...] à une compréhension de l'autre » (Nadeau, 2022). Que chacune reçoive le discours de son interlocutrice, au lieu de le discréditer, semble un exploit qui s'accomplit par le biais du théâtre, mais qui serait improbable dans un autre contexte (Mensah et Laberge, 2006 : 75).

Une deuxième protestation est survenue; celle-là, lors de l'avant-première et sous une forme elle-même esthétisée et spectaculaire – comme l'ont rapporté maints critiques mais avec une brièveté approximative. À l'instant précis du climax du spectacle, quand Alice s'écriait : « c'est pas un travail », un spectateur dans la salle a clamé : « Oui, c'est un travail! ». Quatorze travailleuses du sexe, assises dans la première rangée, se sont alors levées d'un mouvement synchronique et ont ouvert des parapluies rouges – accessoire symbolique de la résistance des travailleuses du sexe à la discrimination, reconnu internationalement depuis la célèbre « Marche des parapluies rouges » inaugurée en Italie en 2002. Puis en chœur, ces quatorze femmes se sont mises à scander avec aplomb : « Mon travail, mon choix! » à dix reprises, avant de quitter la salle. Elles voulaient faire savoir que leur métier s'exerce comme un « choix » véritable, et non comme dernier recours. Elles touchaient là un point chaud : « [L]a question du choix est l'un des plus grands tabous du féminisme : LA source de désaccord profond entre groupes abolitionnistes et prodécriminalisation » (Navarro, 2005 : 75). Néanmoins, il n'est pas anodin que ce soit un homme qui ait répondu à Alice et, par la même occasion, donné le signal au chœur de femmes, comme si c'était lui qui dictait le texte de cette manifestation politisée et qui en dirigeait la mise en scène. Le cas échéant, le « choix » que ces femmes revendiquent haut et fort s'en trouve amoindri. Dans la mesure où il concerne le « travail », on peut supposer entre cet homme et elles une relation employeur/employées par l'entremise de laquelle il serait leur proxénète.

Le spectacle a aussi suscité une réaction écrite très élogieuse : une lettre ouverte parue dans le journal *Le Soleil*, de Cynthia Jay Dionne, une ex-travailleuse du sexe convertie à l'abolitionnisme et hébergée à la Maison de Marthe. Saisie par « la justesse des mots », « la force des images », « l'exactitude du jeu d'acteur », cette signataire admire que le spectacle dévoile « une réalité qui est trop souvent minimisée et banalisée » (Jay Dionne, 2022). Ce faisant, elle donne de son ancien métier un aperçu contraire à celui que dressait Holliday : « Nombre de personnes [...] qui en sont venues à se prostituer » vivent l'enfer. Dans l'industrie du sexe, « les

histoires d'horreur abondent [...] et les survivantes se raccrochent à leur force de vivre pour continuer d'avancer malgré [...] les séquelles physiques » et psychologiques. C'est pourquoi Jay Dionne découvre une fonction thérapeutique au spectacle de Côté :

L'histoire de Léa me semble tellement familière [...]. La pièce a su valider mon vécu et [...] voir les causes de ma douleur, douleur qui est si fortement imprégnée en moi, [...] est venu m'apaiser. J'ai enfin entendu une voix représentative de mon parcours [et de celui] de collègues dans le milieu (Jay Dionne, 2022).

L'éloignement très prononcé entre la réaction de Holliday, lectrice du texte dramatique, et celle de Jay Dionne, spectatrice de la réalisation scénique, est dû en partie à « la grande disparité des conditions de vie » des travailleuses du sexe et à l'élasticité de leur métier (Löwy, 2003 : 99).

De retour en amont : des antécédents?

Apparemment, il n'existe pas d'antécédents directs de la pièce *La paix des femmes* au Canada français, mais des thématiques contiguës ont déjà été abordées. Dans d'autres genres fictionnels, on pourrait penser à l'œuvre de Nelly Arcan, surtout à son autofiction inaugurale *Putain*, parue en 2001. Elle est nommée dans la pièce de Côté pour deux raisons. D'abord, Isabelle l'inclut dans son corpus, soucieuse de rendre compte de la mouvance contemporaine que constituent les « formes littéraires des travailleuses du sexe » (Côté, 2021 : 91); mais Alice soupçonne que cette professeure enseigne Arcan sans même considérer le désespoir suicidaire qui s'en dégage. Ensuite, Arcan est présentée comme la « sœur » de Léa, aux sens intellectuel et spirituel (Côté, 2021 : 61). Virginie Despentes aussi est nommée, à une autre occasion dans la pièce, mais cette écrivaine prolifique qui s'inspire de sa pratique prostitutionnelle est française. Au Canada, on pourrait ajouter le roman *Et au pire, on se mariera* de Sophie Bienvenu, paru en 2011 et adapté au cinéma par Léa Pool en 2017. Mais si on se limite plutôt au répertoire dramatique, on mentionne la pièce italienne *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino, parue en traduction française à Paris en 2006, puis montée à Québec et à Montréal dans une traduction (non publiée) de Paul Lefebvre en 2009 et en 2011. Si on se concentre cependant sur la production proprement canadienne et francophone, c'est *Trafiquée* qui ressort. Cette pièce a été publiée en 2010 par Emma Haché, dramaturge d'origine acadienne néo-brunswickoise et lauréate du prix du Gouverneur général en 2004 pour sa pièce *L'intimité*.

Trafiquée est une œuvre courte : le livre fait cinquante pages et la représentation dure une heure. Il s'agit d'un monologue où une jeune immigrée, sans nom ni pays d'origine, parle aussi pour cinq autres filles. Toutes rêvaient d'une vie meilleure qu'on leur promettait au Canada, mais, recrutées piégées, elles ont été vendues et traitées comme de la marchandise, prisonnières d'un réseau de prostitution. Avec une hargne et un sarcasme qui trahissent sa vulnérabilité, la revenante brisée raconte ses années de captivité. « On la bat pour qu'elle ne dise jamais non, qu'elle se plie aux envies sexuelles les plus vicieuses vingt fois par jour » (Desloges, 2017). Cherchant la liberté, elle a maladroitement emprunté un chemin où elle se trouve condamnée pour meurtre. Aussi l'énonciation prend-elle la forme d'une déposition lors d'un interrogatoire policier.

Remarquons que Haché aussi s'est sérieusement renseignée au cours du processus d'écriture, bien que moins longuement que Côté. Afin de « puiser des faits à la manière d'une

journaliste » (Genest, 2017), elle a lu des rapports sur la santé physique et mentale émis par des centres de crise, rencontré des intervenants de première ligne en travail social et en relation d'aide ainsi que des survivantes du trafic sexuel. « J'ai consulté différentes sources, autant du Canada que de l'international, pour être capable de mettre notre situation en perspective », précise-t-elle (Genest, 2017). Sa pièce fait prendre conscience de la traite des femmes, montre que le Canada n'en est pas exempt et comment ce système structuré profite de la précarité de ses victimes. Comme l'observe Marie-Pierre Bouchard (2010), elle s'adresse tout à la fois au spectateur, au citoyen, à l'être humain. Néanmoins, après un récit d'enfance prévisible, elle ne parvient pas à une vraisemblance psychologique en raison des « idées contradictoires qui se bousculent chez le personnage déroutant », lui reproche Josianne Desloges (2017).

La création scénique, interprétée par Nico Lagarde aux Écuries à Montréal en 2010, s'intitule *Traffik Femmes*. Le spectacle est repris la même année au MAI (Montréal Arts Interculturels), puis en 2012 au Segal Centre. Chacune de ces deux séries commence en français et finit en anglais (dans une traduction de Michael Brunet), car le Trunk Collectif, qui produit le spectacle, cherche à abolir les barrières linguistiques pour atteindre les communautés. Le bilinguisme n'est pas son seul moyen : cette compagnie privilégie des codes non verbaux tels que le théâtre physique, clownesque et d'objets. Mais dans ce cas-ci, la mise en scène de Lynne Cooper verse dans la surenchère, selon Alexandre Cadieux (2010) :

Les tentatives [...] de traduire scéniquement le propos en incorporant à la représentation des éléments de danse, de théâtre d'ombres, de chant, de jeu marionnettique et de bouffon détournent l'attention, au lieu d'amplifier le sens. Le geste et l'image, plutôt que de révéler l'indicible, viennent redire ce que le mot exprimait déjà. Dans ce virevoltement, peu de répit nous est laissé pour recevoir la charge textuelle dans ses prolongements les plus fins.

Cette critique de l'esthétique scénique et celle formulée plus haut à propos du contenu suscitent une comparaison avec *La paix des femmes* : la pièce de Côté bénéficie d'un texte plus mûr et d'une mise en scène tout à fait au point comportant des partitions visuelle et sonore équilibrées, ce qui contribue sans doute à son retentissement.

La pièce de Haché est montée, sous son titre originel *Traffiquée*, par Marie-Ève Chabot Lortie au Théâtre Premier Acte à Québec en 2017⁶. Cette fois, l'héroïne n'est pas seule en scène, mais incarnée par trois artistes : une comédienne qui porte le texte (Catherine Côté), une chanteuse sans paroles (Myriam Brousseau) et une danseuse contemporaine (Ève Rousseau-Cyr, qui s'exécute sur des chorégraphies de Maryse Damecour). Grâce à cette interprétation trinaire et pluridisciplinaire, le rythme respire et le langage varie, ce qui concourt à communiquer efficacement l'atrocité : le public reçoit un choc qui le remue, comme le rapportent Josiane Desloges (2017) et Catherine Genest (2017). Dans la construction du personnage, un trait se démarque et reviendra dans *La paix des femmes* : pour supporter l'insupportable, la prostituée finit par se dissocier intérieurement. En effet, la monologuiste de *Traffiquée* tâche de trouver en elle-même une évasion et conséquemment, la mise en scène de Chabot Lortie vise à montrer que son corps et son esprit se séparent (Genest, 2017). Dans *La paix des femmes*, Léa se forge à son tour un refuge imaginaire : « [...] au travers de leur grosse face grasse / de leurs poils / de leurs grognements / de leur odeur [...] je regardais vers un soleil de l'ancien temps. Je disparaissais

⁶ Après avoir été présentée dans deux villes de Belgique (Namur et Saint-Ghislain) en 2014.

dans la vapeur d'or » (Côté, 2021 : 107). À une décennie d'écart, les deux dramaturges, Haché et Côté, prennent bravement à bras le corps un problème délicat pour dénoncer ce qui les scandalise. Du coup, elles ont un autre point commun : elles savent pertinemment que ce faisant, elles ne s'attirent guère la faveur populaire. On l'a vu pour Côté, mais Haché a la même lucidité sans illusions : « C'est extrêmement difficile de rallier les gens à ce sujet-là parce qu'il y a du scepticisme. Pourtant, c'est vrai! Il y en a ici, à Québec⁷, du trafic humain [...] mais on ne fait rien parce que c'est *hot* d'être hypersexualisé [...] et on ne veut pas avoir l'air moralisateur » (Genest, 2017).

Les différences entre les deux pièces, outre le degré de mûrissement, résident dans les nuances thématiques. *Trafiquée* circonscrit un phénomène social méconnu du grand public, tandis que *La paix des femmes* embrasse un objet plus large, le travail du sexe, qui est certes mieux connu, ce qui ne signifie pas pour autant qu'on en évalue toutes les implications. Par ailleurs, *Trafiquée* porte carrément sur le trafic des femmes, au lieu de poser la question de la frontière entre ce phénomène et la prostitution, comme le fait *La paix des femmes*. Par conséquent, la notion complexe de consentement ainsi que l'agentivité qui peut en découler n'y sont pas développées non plus, puisqu'elles sont écartées d'entrée de jeu par les circonstances mises en place. Alors que Léa, dans *La paix des femmes*, est une jeune adulte lorsqu'elle commence à se prostituer (elle vient de terminer sa première année d'université), l'héroïne de *Trafiquée* est vendue dès l'âge de 14 ans : psychologiquement, c'est l'adolescence avec sa crise d'identité doublée du besoin d'être libre et aimée; socialement, 14-15 ans est l'âge moyen des prostituées au Québec, d'après Diane Chayer, présidente de Coopération Forces Action qui vient à leur secours (Genest, 2017). De même, dans *Trafiquée*, le rapport transactionnel n'est pas verbalisé, puisque les prostituées réduites à l'esclavage ne touchent jamais l'argent qu'empochent les proxénètes. En somme, la particularité de *La paix des femmes* est de braquer le projecteur sur des situations non seulement problématiques, mais aussi controversées, et sur les controverses elles-mêmes que soulèvent ces situations.

Conclusion

Si la marchandisation du corps féminin est une pratique universelle, elle n'est débattue que dans les pays démocratiques. Au Canada, elle l'est vigoureusement. Dès sa genèse, le projet épineux qui a abouti à la création de *La paix des femmes* laissait présager des répercussions en ce sens. Quand « on parle du corps des femmes [...], explique Côté, la réaction est immédiate et viscérale » (Lambert, 2022). Elle est d'autant plus vive, en l'occurrence, que Côté prend le parti impopulaire vis-à-vis du travail du sexe, tout en passant les enjeux éthiques dans une grille féministe. Elle justifie sa démarche ainsi : « J'ai écrit une pièce de théâtre que j'ai voulue puissante dramatiquement, chargée de la souffrance qui m'a été donnée de voir. J'ai prêté ma voix à celles [...] qui ne sont pas en mesure en ce moment d'écrire ou de militer ». Elle aspirait justement à « élever [sa] parole au politique », selon ses propres dires (Côté, 2022), afin de « participer à l'évolution des mentalités » (Saint-Pierre, 2022 : 72). Elle cristallise des thèmes brûlants et conflictuels où, observe-t-elle, « l'espace de rencontre est vraiment difficile

⁷ Notons que c'est dans cette ville qu'a eu lieu l'opération Scorpion en 2002, une enquête policière d'envergure qui a démantelé une vaste filière de prostitution juvénile.

à trouver » (Lambert, 2022). Son spectacle a pourtant eu l'effet d'un tremplin en réussissant à provoquer une ouverture à un dialogue, comme le confirment des traces qu'il a laissées.

Faire corps : guerre et paix autour de la prostitution en tant que fatalité, l'essai sociologique complémentaire à la fiction théâtrale dont il est issu, laisse une marque indéniable dans la somme des publications théoriques sur ce sujet, du moins au Canada francophone. Il procède par démonstrations factuelles, qui s'additionnent et acquièrent une force de persuasion, sur un ton humble et suivant une démarche informée. Cette humilité revient dans la correspondance entre une travailleuse du sexe militante et Côté, qui était bien en vue dans le hall de La Bordée pendant les semaines où la pièce était à l'affiche. Elle ouvre enfin une porte où s'accueillent des divergences affirmées. En revanche, la manifestation protestataire très esthétisée qui a interrompu le spectacle au cœur de son déroulement, lors de l'avant-première, prenait une allure péremptoire qui empêchait toute discussion. Elle illustre que la participation de travailleuses du sexe au débat ne l'a pas rendu moins enflammé (Van der Meulen, Durisin et Love, 2013). Une autre lettre ouverte bien argumentée a été publiée en réaction au spectacle, celle-là de même orientation idéologique que Côté. Dans le style d'une confidence, l'autrice fait part de la prise de conscience thérapeutique que le spectacle a déclenchée chez elle, qui était traumatisée par son ancienne pratique professionnelle.

Considérant les retombées qu'a eues *La paix des femmes*, Julie Veillet (2022) arrive logiquement à cette conclusion : « Les nombreuses et diverses réactions entourant sa présentation [...] témoignent du poids que peut avoir le théâtre dans notre société ». Le bien-fondé de cette pièce en particulier est indubitablement attesté. Il est à souhaiter que celle-ci soit de nouveau mise en scène avant longtemps et qu'une tournée soit organisée pour que d'autres publics puissent en profiter. Partout son acuité ravivée pourra agir comme un catalyseur de réflexion.

Bibliographie

- B. CÔTÉ, Martine, et Véronique CÔTÉ (2021). *Faire corps : guerre et paix autour de la prostitution en tant que fatalité*, Montréal, Atelier 10.
- BASTIEN, Sophie (2023). Entrevue avec Véronique Côté tenue par Zoom pendant deux heures le 22 février.
- BATHORY, Marrie (2022). « Argent et agentivité : *La paix des femmes* », sur le site *Monsaintroch*, 15 septembre, [<https://monsaintroch.com/2022/argent-agentivite-la-paix-des-femmes>] (consulté le 20 juin 2023).
- BIENVENU, Sophie ([2011, 2015] 2017). *Et au pire, on se mariera*, Montréal, La Mèche.
- BOUCHARD, Marie-Pierre (2010). « *Traffik Femmes* : une fleur dans l'asphalte », sur le site *Mon Théâtre. qc.ca*, 15 avril, [<https://www.montheatre.qc.ca/archives/15-autres/2010/traffik.html>] (consulté le 20 juin 2023).
- BRABANT, Annick (2021). « Stella, l'amie de Maimie : un organisme communautaire par et pour les travailleuses du sexe », sur le site *L'encyclopédie du MEM – Centre des mémoires montréalaises*, 14 juin, [<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/stella-lamie-de-maimie-un-organisme-communautaire-par-et-pour-les-travailleuses-du-sexe>] (consulté le 24 mai 2024).

- CADIEUX, Alexandre (2010). « Théâtre – Femme possédée », *Le Devoir*, 16 avril, [https://www.ledevoir.com/culture/theatre/287025/theatre-femme-possedee] (consulté le 20 juin 2023).
- CONSEIL DU STATUT DE LA FEMME (2002). *La prostitution : profession ou exploitation? Une réflexion à poursuivre*, Québec, Gouvernement du Québec.
- CÔTÉ, Véronique (2021). *La paix des femmes*, Montréal, Atelier 10.
- CÔTÉ, Véronique (2022). Lettre de réponse à Maxime Holliday, exposée dans le hall du Théâtre La Bordée du 13 septembre au 8 octobre.
- DESLOGES, Josiane (2017). « Trafiquée : l'horreur quotidienne », *Jeu. Revue de théâtre*, 17 mars, [En ligne], [https://revuejeu.org/2017/03/17/trafquee-lhorreur-quotidienne/] (consulté le 20 juin 2023).
- FÉDÉRATION DES FEMMES DU QUÉBEC ([2001] 2007). « Prostitution et travail du sexe », sur le site *Cybersolidaires.org*, 30 juin, [http://www.cybersolidaires.org/prostitution/docs/ffq.html] (consulté le 23 mai 2024).
- GENEST, Catherine (2017). « Trafiquée : une vie à moitié morte », *Voir*, 10 mars, [En ligne], [https://voir.ca/scene/2017/03/10/trafquee-une-vie-a-moitie-morte/] (consulté le 20 juin 2023).
- HACHÉ, Emma (2010). *Trafiquée*, Manage (Belgique), Lansman.
- HOLLIDAY, Maxime (2022a). « En espérant éveiller réflexion et compassion », sur le blogue *Nouvelles Intimes*, 25 juillet, [https://nouvellesintimes.substack.com/p/en-reponse-a-la-paix-des-femmes] (consulté le 20 juin 2023).
- HOLLIDAY, Maxime (2022b). Lettre de réponse à Véronique Côté, exposée dans le hall du Théâtre La Bordée du 13 septembre au 8 octobre.
- JAY DIONNE, Cynthia (2022). « Prostitution – *La paix des femmes* », *Le Soleil*, 15 septembre, [En ligne], [https://www.lesoleil.com/2022/09/15/prostitution-la-paix-des-femmes-8fcdf719d657df9dc36ef0c93c0ca393/] (consulté le 20 juin 2023).
- LA BORDÉE (2022). « Programme de *La paix des femmes* », septembre-octobre, [En ligne], [https://bordee.qc.ca/wp-content/uploads/2022/04/programmedesoireelapaixdesfemmesvf.pdf] (consulté le 20 juin 2023).
- LA VIE EN ROSE (2005). « Prostitution / Travail du sexe : putain de débat », hors-série, p. 72.
- LAMBERT, Simon (2022). « Le corps des femmes », *Le Devoir*, 13 septembre, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/culture/theatre/755344/theatre-le-corps-des-femmes] (consulté le 20 juin 2023).
- LEBOVITCH, Amy, et Shawna FERRIS (dir.) (2020). *Sex Work Activism in Canada: Speaking Out, Standing Up*, Winnipeg, Arp Books.
- LEGARDINIER, Claudine ([2000] 2004). « Prostitution I », dans Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doare et Danièle Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, p. 161-166.
- LÖWY, Ilana (2003). « Le débat des féministes américaines sur la prostitution, ou éloge de la complexité », *Mouvements*, vol. 4, n° 29, p. 98-101.

- MARCOUX, Valérie (2022). « *La paix des femmes* : survol poétique d'une question polarisante », *Le Soleil*, 15 septembre, [En ligne], [https://www.lesoleil.com/2022/09/15/la-paix-des-femmes--survol-poetique-dune-question-polarisante-016058c87377455bf4fc8dfb94211f4f/] (consulté le 20 juin 2023).
- MENSAH, Maria Nengeh, et Marie-Claude LABERGE (2006). « Évolution du discours féministe sur “la prostitution” au Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 15, n° 1, p. 71-80.
- NADEAU, Michel (2022). Mise en contexte de l'échange épistolaire entre Maxime Holliday et Véronique Côté, exposée dans le hall du Théâtre La Bordée du 13 septembre au 8 octobre.
- NAVARRO, Pascale (2005). « Dans le camp des travailleuses du sexe », *La Vie en rose*, hors-série, p. 75-76.
- PARAVIDINO, Fausto (2006). *Nature morte dans un fossé*, traduit de l'italien par Pietro Pizzuti, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte ».
- PERREAULT, Laura-Julie (2005). « Dans le camp des abolitionnistes », *La Vie en rose*, hors-série, p. 73-74.
- RICHARD, Alain-Martin (2022). « *La paix des femmes* : comment désamorcer la violence faite aux corps », *Jeu. Revue de théâtre*, 15 septembre, [En ligne], [https://revuejeu.org/2022/09/15/theatre-la-bordee-paix/] (consulté le 20 juin 2023).
- SAINT-PIERRE, Christian (2022). « Préparer la paix », *Lettres québécoises*, n° 184 (mars), p. 72, [En ligne], [https://lettresquebecoises.qc.ca/index.php/system/files/2022-03/72.pdf] (consulté le 20 juin 2023).
- SYNDICAT DU TRAVAIL SEXUEL [site Web] (2024). [https://strass-syndicat.org] (consulté le 23 mai 2024).
- TOUPIN, Lise (2009). « La légitimité incertaine des travailleuses du sexe dans le mouvement des femmes au Québec », *Globe*, vol. 12, n° 2, p. 109-127.
- VAN DER MEULEN, Emily, Elya M. DURISIN et Victoria LOVE (dir.) (2013). *Selling Sex: Experience, Advocacy, and Research on Sex Work in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- VEILLET, Julie (2022). Émission *Québec, réveille!*, CKIA, 20 septembre, de la 57^e minute à 1 h 10, [https://www.facebook.com/quebecreveille/videos/qu%C3%A9becr%C3%A9veille/414723937460900/] (consulté le 20 juin 2023).

Notice biobibliographique

Sophie BASTIEN est professeure titulaire au Collège militaire royal du Canada, à Kingston. Sa monographie, *Caligula et Camus : interférences transhistoriques*, a remporté en 2007 le prix de l'Association des professeurs de français des universités canadiennes. En plus d'une soixantaine d'articles publiés dans des revues savantes, elle a codirigé trois ouvrages collectifs : *La passion du théâtre : Camus à la scène* (Amsterdam, Rodopi, 2011), *Le surréalisme et les arts du spectacle* (Lausanne, L'Âge d'homme, 2014) et *Camus, l'artiste* (Presses universitaires de Rennes, 2015). Un dossier thématique, dont elle est l'unique directrice, s'intitule *La scène surréaliste* (publié dans *L'Annuaire théâtral* en 2016).

Gérard Étienne (1936-2008), l'homme de tous les combats n'a pas dit son dernier mot

Maya Hauptman
Université de Haïfa

Natania Étienne-Feuerwerker
Écrivaine

« L'homme de tous les combats » (Étienne, 2024 : quatrième de couverture) « n'a pas dit son dernier mot » (Myles, 2009), confirme Natania Étienne, veuve de l'écrivain. Elle est enseignante dans une école publique à Moncton où Gérard Étienne enseigne le journalisme à l'université, après des études de lettres à l'Université de Montréal et un doctorat en linguistique à l'Université de Strasbourg, avec mention très honorable. Fondatrice et directrice des Éditions du Marais, elle y publie le livre posthume *Le Bacoulou 2* (2018). Elle prépare la publication posthume de *La guerrière de Saint-Domingue, Défilée la folle*.

En travaillant sur le dossier « L'écriture combattante de Gérard Étienne » de la revue *@analyses* (vol. 18, n° 1, 2024), je me suis tournée vers Natania Étienne afin d'éclaircir certains points concernant l'œuvre de l'écrivain. C'est à cette occasion que j'ai compris la nécessité d'un entretien plus approfondi avec celle qui fut sa compagne de tous les instants pendant quarante et un ans. Elle fut sa plus proche collaboratrice et sa confidente, le soutenant physiquement et moralement lors de ses multiples interventions chirurgicales, le suivant partout, en Haïti, et dans les congrès internationaux. Je les ai rencontrés pour la première fois au Congrès mondial du Conseil international d'études francophones (CIÉF). Exceptionnelle source d'informations, Natania garde encore aujourd'hui les noms, les titres, les fonctions qui constituent la petite histoire de tous ceux et celles ayant côtoyé l'écrivain.

Gérard Étienne, cet intellectuel venu chercher refuge au Québec, après avoir fui le régime Duvalier sous lequel il avait été emprisonné et torturé, n'a jamais cessé d'être profondément concerné par ce qui se passait dans son pays d'origine, Haïti, et de dénoncer les injustices et la corruption. C'est à l'Université de Montréal, section lettres, qu'il rencontre Natania Feuerwerker, fille de deux résistants français, qui ont milité dans le groupe Combat. Ses parents sont le rabbin¹ David Feuerwerker et Antoinette Feuerwerker, née Gluck², dont la famille déportée de Drancy a été assassinée à Auschwitz, à Kausnas Revel³ et en Pologne. Située au

¹ Voir [<https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2002-2-page-136.htm>] (consulté le 15 juin 2024).

² Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoinette_Feuerwerker] (consulté le 15 juin 2024).

³ Mentionné également dans Natania Étienne, *Kaddish pour un Haïtien*, p. 24.

14, place des Vosges à Paris, leur maison reste ouverte à tous en permanence. Titulaire d'une licence en littérature et d'un doctorat en histoire de la Sorbonne, David Feuerwerker introduit l'hébreu au baccalauréat français. Il enseigne à la Sorbonne, 6^e section, École Pratique des Hautes Études de 1962 à 1965. Il crée la chaire d'études juives. En 1966, il émigre au Canada après avoir accepté un poste de professeur de sociologie à l'Université de Montréal. Il occupe la fonction de juge à la cour rabbinique de la ville et est membre du conseil de la communauté juive de Montréal (« David Feuerwerker », 2024). L'état d'âme dans lequel se trouve Natania quand elle doit choisir entre ses parents et Gérard Étienne se comprend : « Je suis prise dans un étau, d'un côté, je suis la fille du rabbin, d'un autre, j'aime de toute mon âme un être que les filles de mon âge n'oseraient pas présenter à leurs parents. » (Extrait, « Étoile du nord »⁴) Cependant, dans le livre que Natania Étienne vient de publier aux Éditions du Marais, *Kaddish pour un Haïtien* (2024), qui rend compte des derniers jours de Gérard Étienne et l'immense douleur de sa famille, nous voyons qu'« après bien des péripéties, ils réussissent envers et contre tous, parfois au détour du chemin aussi à rencontrer des êtres exceptionnels capables de dépasser les préjugés de notre époque⁵ ».

L'entretien avec Natania Étienne comporte des éléments inédits de la petite enfance de l'auteur, de sa famille biologique saccagée et de sa famille adoptive aimante. Il nous donne aussi un aperçu des personnes qui lui ont ouvert la voie de l'immigration au Québec et qui l'ont aidé dans son parcours. Natania nous révèle la façon dont ses romans prenaient forme à partir de quelques notes sur un petit bout de papier ou sur un paquet de cigarettes pour devenir un livre de 250 pages. Elle souligne l'assiduité et la rigueur de l'écrivain et nous renseigne sur la façon dont le roman *La pacotille* a été écrit pour combattre l'amnésie de l'auteur après ses deux opérations au cerveau à Moncton pour une hémorragie sous-durale. Elle nous parle de son livre phare, *Le Nègre crucifié*, édité à cinq reprises, et aujourd'hui enseigné dans plusieurs universités. Elle nous raconte comment Étienne a créé le département de journalisme et communication à l'Université de Moncton, afin de former des journalistes, et mentionne les personnes qui l'ont aidé et qui ont contribué au financement de ce département. Elle déplore le manque de reconnaissance de cette institution à son égard, pas même une plaque en son nom mentionnant qu'il en était le fondateur. En revanche, elle exprime sa reconnaissance à tous ceux qui ont soutenu l'auteur dans son combat contre l'injustice qu'il a subie à la suite d'une émission à Radio-Canada avec Denise Bombardier en 1993, après avoir été agressé par des partisans d'Aristide⁶. À la suite de cette agression, les partisans d'Aristide ont prétendu que les taches de sang qui souillaient sa chemise étaient du jus de tomates et de fraises. Il a été accusé de mentir et son nom a été traîné dans la boue. L'Université de Moncton lui a alors retiré des cours, une information dont Natania peut témoigner. Meurtri au plus profond de son âme, il rend compte des faits et du procès inéquitable qui lui a été fait dans le livre *L'injustice! : désinformation et mépris de la loi* (1998b). Viendront ensuite, beaucoup plus tard,

⁴ Cité dans Natania Étienne, *Kaddish pour un Haïtien*, quatrième de couverture, publié dans *L'anthologie des sépharades du Québec*, p. 490.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean-Bertrand Aristide est un ancien prêtre devenu président haïtien. « En Haïti, une enquête menée par le gouvernement révèle que l'ancien président Jean-Bertrand Aristide aurait détourné 127 millions de dollars des caisses de l'État entre 2001 et 2004 ». Il « aurait également trempé dans des affaires de blanchiment d'argent, de trafic de stupéfiants et de corruption » (Radio-Canada, 2005).

les excuses officielles de Radio-Canada reconnaissant qu'il s'agissait bien de sang et non de jus de tomates et de fraises. Natania nous parle également de la judaïté d'Étienne et de son intérêt pour la Shoah ainsi que du rôle joué par Haïti pour sauver des Juifs et plus tard, pour apporter son soutien et son vote en faveur de la création de l'État d'Israël le 27 novembre 1947. Elle évoque enfin la retraite bénéfique et leur installation à Côte Saint-Luc ainsi que la productivité littéraire de Gérard Étienne jusqu'à son dernier jour. Après sa disparition, Natania nous confie sa peine devant la défection du milieu haïtien à son égard, y compris les insultes s'affichant sur Internet. Elle garde également le souvenir douloureux d'avoir été accusée d'appropriation culturelle par des étudiants américains après avoir été stigmatisée en tant que *white privilege*⁷. Ses souvenirs, aux côtés de Gérard Étienne à qui elle vouait un amour total, nous permettent de mieux apprécier l'homme derrière l'écrivain. Elle a connu avec lui une vie intellectuellement riche et foisonnante et nous donne un éclairage unique sur la part d'ombre que l'œuvre de l'écrivain ne nous livre pas.

Enfance et parcours mal connus de Gérard Étienne

Maya Hauptman : *Gérard Étienne a eu une enfance difficile : « J'ai été fouetté plusieurs fois dans ma vie » (2008b : 97), témoigne-t-il. Comment expliquez-vous qu'une enfance difficile ne l'ait pas amené à mal tourner?*

Natania Étienne : Le Cap-Haïtien où Gérard Étienne est né et a grandi était selon lui un endroit très particulier où le racisme et le mépris des classes sociales vis-à-vis du peuple n'existaient pas. À la suite de son arrestation sous le président Magloire, il a été abandonné en prison par ses deux aînés, Windsor K. Laferrière et Luc B. Innocent, qui l'avaient convaincu de distribuer des tracts contre le gouvernement. Les deux compères venaient de milieux aisés et leurs familles leur apportaient des vivres et de l'argent qui leur permettaient de manger à leur faim et de soudoyer les gardiens pour avoir plus de confort. Abandonné à lui-même, Gérard Étienne a été aidé par un prisonnier métis plus âgé qui le protégeait des pédophiles en se couchant la nuit de travers près de lui. Étienne était quelqu'un qui avait une reconnaissance éternelle pour tous ceux qui lui tendaient la main. Quand il est sorti de prison, une vraie loque en haillons, il a croisé Raymond Magloire, un parent du président, comme lui, originaire du Cap. Celui-ci lui a donné de l'argent pour prendre le bus pour le Cap. Là, il a été accueilli par un couple métis chez qui il a habité pendant deux ans, Edner Sterlin (papa Nénère) et Germaine Sterlin (Man Nénère). Ils l'ont traité comme leurs six autres enfants, sa contribution étant de taper à la machine, manuelle dans ce temps-là, des documents légaux pour Edner Sterlin qui était officier d'état civil. Ainsi, à 16 ans, il apprend à taper sur un instrument qui deviendra l'outil

⁷ Expression utilisée pour la première fois en 1988 par l'Américaine Peggy McIntosh, afin de soutenir la thèse selon laquelle les personnes blanches, dans les pays occidentaux, bénéficieraient sans en avoir conscience de privilèges sociaux, sociétaux, politiques ou économiques, qui ne seraient pas accordés aux personnes non blanches dans le même contexte, ce qui constituerait un « ensemble invisible d'avantages non mérités ». Développée principalement aux États-Unis et utilisée dans certaines universités dans le domaine des sciences sociales et des humanités, cette notion controversée de privilège blanc a ensuite été reprise dans différents contextes, notamment dans le monde anglo-saxon et les anciennes colonies européennes. Des théories universitaires ou militantes, comme la *critical race theory* et la blanchité s'appuient sur cette notion pour analyser les effets du racisme sur les individus (ou les groupes) socialement construits comme blancs (« Privilège blanc », 2024).

indispensable de son écriture. Man Nénère, en exil à New York des années après, m'a montré le journal *Haïti-Observateur* qu'elle lisait religieusement toutes les semaines pour la chronique de Gérard Étienne. Elle m'a dit : « J'ai porté six enfants, mais c'est celui-ci dont je suis le plus fière ».

Quand l'époque de l'engagement politique est arrivée, Gérard Étienne s'est inscrit au Parti d'entente populaire (PEP) de Jacques Stephen Alexis, qui l'a présenté à Louis Déjoie, un Métis qui dirigeait le Parti agricole et industriel national (PAIN). Quoique de gauche, Jacques Stephen Alexis avait convaincu ses jeunes partisans que Déjoie, contrairement à Duvalier, représentait l'avenir du pays, puisqu'en industrialisant le pays, il allait créer une classe moyenne qui amènerait la prospérité. Déjoie a perdu, n'ayant pas eu le soutien de l'armée, et s'est exilé. Étienne est devenu un opposant farouche à François Duvalier, et dans son œuvre, on voit qu'il n'a pas de parti pris de couleur.

Gérard Étienne et le judaïsme

Maya Hauptman : *Dans son entretien avec la fondatrice et la rédactrice en chef de Tribune juive, Ghila Sroka, Gérard Étienne répond à des questions sur sa conversion et confesse : « Je suis justement en train de rédiger un livre sur la conversion au judaïsme [...] pour décrire une révélation découlant de mon fond de religiosité. Je questionne beaucoup la conversion au judaïsme. » Ce livre a-t-il vu le jour?*

Natania Étienne : Non, la grande faucheuse est venue trop tôt empêcher Gérard Étienne d'écrire ce livre et plusieurs autres auxquels il pensait. Ayant vécu en exil pendant de nombreuses années dans une communauté où il a observé quantité de conversions superficielles qui ont eu des conséquences désastreuses, il faisait la différence entre une démarche motivée par un besoin de transcendance et celles qui consistaient à se procurer une promotion sociale.

Maya Hauptman : *Le poète nous dit comment la religion juive l'émeut profondément à travers ses chants et sa spiritualité : « Et voici la religion que j'attendais / [...] / J'ai pleuré hier soir à chaudes larmes / En écoutant le Kol Nidré » (2008b : 103). Ailleurs, Gérard évoque « une révélation découlant de (s)on fond de religiosité », en parlant du judaïsme. Ce fond de religiosité vient-il de l'influence de sa mère, adventiste du septième jour, qui arrêta tout travail du vendredi soir au samedi soir, comme dans le judaïsme, et qui lui faisait réciter les psaumes auxquels il aura recours plus tard comme tuteurs de résilience pour résister à la torture?*

Natania Étienne : Gérard Étienne était reconnaissant envers sa mère qui l'avait élevé jusqu'à l'âge de sept ans avant de le laisser (comme il disait). Il n'utilisait pas le mot « abandonner », même s'il était profondément blessé par ce départ définitif qui a été suivi de souffrances morales et physiques. Il l'aimait au point de l'absoudre et de vouloir comprendre les circonstances de ce terrible abandon. Gérard Étienne faisait bien la différence entre la religion adventiste du septième jour et le judaïsme. Il a trouvé dans sa vie religieuse un équilibre. Membre de la communauté religieuse juive orthodoxe, il s'est fait des amitiés lors des rencontres régulières du shabbat. L'équilibre familial était un modèle pour ses deux enfants, Joël et Michaëla, qui lui ont rendu l'affection dont il avait besoin. Il est certain qu'il a eu très jeune à subir les conséquences de son appartenance à une communauté minoritaire, bien visible puisque les adventistes ne participaient ni aux cérémonies vaudous ni aux célébrations et aux messes

catholiques et s'endimanchaient les samedis. Ils étaient pointés du doigt, et cela provoquait de violentes disputes entre la mère et le père, fervent vaudouisant. Quand, plus tard, sa mère a été rejetée de la communauté adventiste et qu'elle a fait baptiser sa petite sœur à l'église catholique, son père leur a coupé les vivres, et Gérard a connu la faim après le départ de sa mère. Il a rejeté les trois religions.

Profondément croyant, il n'accusait pas Dieu de ses souffrances, mais les humains sans humanité. Il est certain qu'ayant connu le shabbat et la nourriture de sa jeunesse, puisque les adventistes suivaient les règles de la nourriture commandée dans la Torah, il n'a pas ressenti de contraintes quand il a choisi de devenir Juif pratiquant.

Maya Hauptman : *L'intérêt porté par Gérard Étienne au génocide des Juifs a-t-il été amplifié par le fait qu'il vous a épousée, vous, Juive descendante de rescapés de la Shoah?*

Natania Étienne : Évidemment, la Shoah est tellement mal connue. Ne se fait-on pas souvent reprocher de refuser d'oublier le génocide? Quoiqu'il ne faille pas oublier que le gouvernement d'Haïti avait donné l'ordre à ses diplomates d'octroyer des passeports haïtiens aux Juifs qui en faisaient la demande. Lorsque nous allions à Montréal, Georges Rigaud nous prêtait gentiment son petit appartement sur la rue Van Horne. C'est ainsi que nous avons eu l'honneur de rencontrer sa femme, Ghislaine Rigaud-Élie, qui, alors qu'elle était jeune fille, avait aidé son père, l'ambassadeur Élie à Bruxelles, à remplir les passeports de sa belle écriture. Ils ont travaillé jour et nuit pour accomplir leur mission et n'ont pu trouver d'autres moyens de fuir que de rouler jusqu'en Espagne et de là, de prendre un bateau pour l'Amérique. Elle se souvenait de leur angoisse, de leur émotion et de leur soulagement en arrivant à New York, de l'accueil chaleureux et inoubliable de femmes bénévoles de la communauté juive qui, à quai, les avaient reçus avec des boissons chaudes et des gâteaux. Un ami, Frantz Voltaire, m'a raconté qu'alors qu'il vivait au Chili, un dimanche où il avait besoin d'argent et que les banques étaient fermées, un de ses amis lui avait dit d'aller dans un petit magasin. Arrivé là, un peu anxieux, il dit à la dame qu'il avait besoin de toucher un chèque que sa tante lui avait envoyé d'Haïti. Pour la rassurer, il avait ajouté que le chèque était solvable. Elle lui a répondu tout émue : « Bien sûr que j'accepte votre chèque, attendez une minute. » Elle est allée à l'arrière de la boutique chercher un passeport haïtien et lui a dit : « C'est grâce à ce passeport que j'ai été sauvée. Je dois ma vie à Haïti. » De son côté, Gérard racontait que le président Élie Lescot aurait écrit à Hitler une lettre pour réclamer des Juifs porteurs de passeports haïtiens, qui auraient été malgré tout déportés. Il aurait menacé d'attaquer l'Allemagne avec ses avions prêts à sillonner le ciel de Berlin. Toujours selon Gérard Étienne, alors qu'Haïti ne possédait que quelques petits avions, Hitler aurait cherché l'endroit où se trouvait Haïti sur la carte du monde et aurait dit que quand il dominerait le monde, il ferait d'Haïti son écurie... Lors des célébrations du jour de l'Holocauste, Gérard Étienne participait aux moments émouvants des prières pour les Juifs massacrés pendant la Shoah. En plus d'avoir lu quantité de livres sur la Shoah et d'avoir questionné maints survivants (Gérard Étienne cherchait à apprendre par lui-même...), il partageait avec intelligence et humanité toutes les émotions et les questionnements autour de ce sujet avec moi.

Maya Hauptman : *Des membres de votre famille ont été déportés. L'une de vos tantes est revenue des camps et a conversé avec Gérard, n'est-ce pas?*

Natania Étienne : Oui, ma tante Rose Gluck-Warfman, survivante d'Auschwitz, que Gérard a rencontrée à Paris. Ils ont partagé de longues heures de dialogue. Gérard comprenait très bien les défis que j'allais rencontrer en l'épousant, moi, fille de rabbin, Juive pratiquante. Il a beaucoup dialogué avec ma mère pour qui il avait un respect infini. Ces discussions ont eu une influence sur notre vie. Quand, à Moncton, j'ai eu des problèmes avec l'enseignement de la catéchèse dans les écoles publiques, à la différence des membres de la communauté trop apeurés pour oser demander que leurs enfants suivent des cours de morale (les vieilles peurs anciennes), il m'a soutenue dans la bataille qui a suivi. Quand je suis retournée à Moncton pour assister à une conférence sur Gérard Étienne en 2013 au cours de laquelle Denise Bombardier était venue défendre sa mémoire, j'ai eu les larmes aux yeux lorsque en sortant, Annette Arsenault, une ancienne enseignante de l'école Saint-Henri, est venue m'embrasser et me demander pardon pour les souffrances qui nous ont été infligées durant le débat sur la catéchèse et l'enseignement de la morale. Je ne voulais pas la suppression des cours de religion catholique, mais le choix pour les enfants qui avaient une autre foi. Elle était une fervente catholique et s'était engagée pour le maintien des cours de catéchèse obligatoires. Mais, m'a-t-elle dit, quand elle a vu comment se comportaient ses coreligionnaires vis-à-vis de nous, elle a choisi de faire son enseignement à l'église en disant : « Qui m'aime me suive... ». Rares ont été ceux qui ont été capables de demander pardon. De même, quand j'ai eu à confronter un collègue négationniste et raciste, Malcom Ross, qui a fini par être condamné par la justice et à qui on a interdit d'enseigner, Gérard a été à mes côtés sans jamais critiquer mes positions, qui nous ont affectés à la fois dans nos rapports avec la communauté juive et professionnellement. Il s'est montré d'un courage exceptionnel.

L'exil au Québec : ceux qui l'ont aidé à s'installer

Maya Hauptman : *Pourquoi Gérard Étienne a-t-il choisi de s'exiler au Québec?*

Natania Étienne : Gérard Étienne fuyait la dictature de François Duvalier, surnommé « Papa Doc » en Haïti, despote auquel il s'était opposé dans ses écrits. Déjà emprisonné et torturé sous ce régime, une autre arrestation lui aurait sûrement coûté la vie. La première étape de son périple a été Port-au-Prince, en direction de Porto Rico. Assis sur un banc à l'aéroport, il se demandait où aller. Normalement, les intellectuels haïtiens exilés, à toutes les époques, allaient chercher soutien et reconnaissance à Paris. À l'Institut français à Port-au-Prince, il avait rencontré un journaliste de la presse québécoise qui lui avait parlé avec enthousiasme du Québec. Gérard Étienne lui avait remis un recueil de poésie. Le journaliste, Fernand Beauregard, a remis le livre à Olivier Marchand. Ce dernier a écrit un article critique chaleureux dans le journal québécois, *La Presse*. Gérard Étienne a décidé d'appeler à frais virés au journal et a demandé à parler à Marchand qui, présent, a accepté l'appel. Quand Gérard Étienne lui a exposé son dilemme, sans hésiter, Marchand lui a répondu : « Viens au Québec ». Il l'a attendu à l'aéroport de Montréal, s'est porté garant et l'a invité à venir chez lui. Dans ce petit appartement où le journaliste habite avec sa femme et son bébé, il est accueilli durant quinze jours. Cet accueil généreux aura une influence non seulement sur la survie de Gérard Étienne, mais aussi sur son amour pour le Québec.

Maya Hauptman : *Exilé politique, Gérard Étienne s'est-il bien adapté à son pays d'accueil?*

Natania Étienne : Oui, en tant qu'exilé politique, il s'est bien adapté à son pays d'accueil, malgré toutes les difficultés rencontrées par les exilés politiques, longtemps sans papiers. Il a fait tous les efforts possibles pour s'adapter. Il s'est inscrit à l'Université de Montréal en licence spécialisée en lettres, y a suivi des cours sur l'histoire du Québec avec un professeur nationaliste et s'est intéressé à la culture et aux luttes des Québécois auxquels il s'identifiait. Exprimant un peu trop ses idées, il n'a pas obtenu la résidence canadienne à la fin de ses études, mais plutôt un ordre de déportation. Il a été le seul Haïtien intellectuel à vivre dans l'angoisse constante au Québec et au Nouveau-Brunswick pendant qu'il faisait appel de cette décision. Il a enseigné trente ans à l'Université de Moncton, tout en travaillant pour des journaux et à la radio. C'est lui qui m'a fait connaître l'histoire et la culture québécoises. Il était très engagé dans le développement culturel. Il encourageait de jeunes étudiants à publier, et c'est lui qui a créé le théâtre de Matane. Il a mis en scène *Les justes* de Camus en juin 1967 à l'Université de Montréal alors qu'il était étudiant. C'était un membre actif de l'Union des écrivains québécois.

Maya Hauptman : *Gérard a-t-il reçu de l'aide des deux centres communautaires, le Bureau de la communauté haïtienne de Montréal (BCHM) et la Maison d'Haïti?*

Natania Étienne : Non, cela n'existait pas. Il faisait partie des tout premiers Haïtiens qui étaient venus chercher refuge au Québec. Gérard a ouvert la voie à d'autres Haïtiens. Les intellectuels québécois étaient des sympathisants des Haïtiens et de leurs problèmes. Il a reçu une bourse de la Société Saint-Jean-Baptiste, arrivée tard, à la fin de ses études; sa santé s'était déjà détériorée. Mais il en a été heureux, il y a vu un symbole d'acceptation.

Maya Hauptman : *Y a-t-il une organisation haïtienne qui l'a aidé à régulariser sa situation?*

Natania Étienne : Non, ce sont des Québécois qui l'ont soutenu.

Maya Hauptman : *En exil au Canada, combien de temps est-il resté sans papiers?*

Natania Étienne : De 1964 à 1972. Il avait reçu une lettre de déportation, mais il a pris un avocat et a fait appel. Le juge lui a octroyé la résidence au Canada. Entre-temps, après 25 ans, il a retrouvé sa mère, mais il ne pouvait pas quitter le pays au risque de ne pouvoir y retourner, puisqu'il était un sans-papiers. Il ne pouvait donc pas partir en République dominicaine voir sa mère. Il a cependant été recommandé au ministre Gérard Pelletier par Jean Marchand et a obtenu un permis spécial du ministre pour quitter le Canada quelques jours et y revenir.

La réception des livres de Gérard Étienne

Maya Hauptman : *Directrice des Éditions du Marais, vous recevez des commandes de livres de Gérard Étienne, qui sont enseignés dans des universités. De quels livres s'agit-il et dans quelles universités ses livres sont-ils enseignés?*

Natania Étienne : *Le Nègre crucifié* a été enseigné dans plusieurs universités, dont l'Université York à Toronto. Il a été traduit en anglais sous le titre *Crucified in Haiti* et a été enseigné aux États-Unis, en Californie, à New York ainsi qu'au Canada. Le roman *Une femme muette* a été traduit en portugais et enseigné au Brésil. Le récit *La Reine Soleil levée* a été traduit en allemand et enseigné à l'Université d'Heidelberg. En Italie aussi, après sa traduction en italien. Le long poème de cent pages, *Natania*, a été traduit en espagnol et enseigné en Espagne.

Maya Hauptman : *Quel a été le destin de son livre phare, Le Nègre crucifié?*

Natania Étienne : *Le Nègre crucifié* est un de ses livres majeurs. Toute une polémique s'est développée autour du mot « Nègre ». Le Nouveau Monde cherche à aseptiser la langue au nom d'un idéal d'amour universel qui tombe malheureusement dans une nouvelle sorte de violence. La chasse aux sorcières prend un masque qui consiste à accuser la langue de préjugés. La liste est longue de mots devenus tabous ou qui sont récupérés, ayant perdu leur sens ancien pour convenir aux nouvelles idéologies à la mode. D'un côté, chez Gérard Étienne, il y a une volonté d'affirmation identitaire et un besoin de vérité. Je me suis fait menacer sur Facebook pour avoir cité *Le Nègre crucifié*. Or il a sciemment cherché dans son œuvre à utiliser un vocabulaire particulier à son île.

Le mot « Nègre » est plus qu'un vocable sous sa plume, c'est un concept qui appartient à sa culture. S'arroger le droit de l'interdire est aussi grave que de détruire des statues de Bouddha (le Bouddha souterrain n'est pas destructible). Du point de vue de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'arrivée des Haïtiens au Québec, il faut rappeler que ces derniers avaient l'habitude de faire des lectures publiques de leur poésie en Haïti. À Montréal, Carlo Juste a ouvert le Perchoir d'Haïti, un club où les Haïtiens en exil se rencontraient, qui est vite devenu le lieu où la poésie se disait. Les jeunes intellectuels québécois, jusque-là timides, venaient les rencontrer. C'est de là que sont nées les soirées de poésie au Québec et en Acadie. Entre la danse et la poésie s'est dessiné ce dont Gérard Étienne rêvait : l'interculturalisme, l'échange culturel qui a transformé le Québec. C'est là qu'est née l'inspiration qui fera écrire à Pierre Vallières *Nègres blancs d'Amérique*. Impossible de nier cette fraternité, et peut-on envisager que la littérature meure faute de la lire dans son contexte?

Maya Hauptman : *Justement à ce propos, le mot « Nègre » dérange certains, alors qu'il est revendiqué par l'auteur. Cependant, lorsqu'Étienne écrit Au cœur de l'anorexie (2003), il tient compte de la condamnation de ce terme dont le sens est devenu péjoratif et au lieu du mot « Nègre », il utilise le terme « Afro-Américain ». C'est ainsi que nous trouvons : « J'envoie un salut spécial au juge Guy dont le garçon, d'après la directrice de mon école, était l'étudiant favori d'un professeur Afro-Américain. » (p. 94)*

Natania Étienne : Étienne s'explique à ce sujet dans son entretien avec la journaliste Ghila Sroka :

Je vais dans le sens des fondateurs de la négritude : Roumain, Césaire, Senghor. Ils avaient raison de donner au mot « Nègre » une connotation superlative, puisqu'il était utilisé pour nous diminuer en nous comparant au singe. [...] actuellement, nous assistons en effet à une remise en question du mot, devant la ségrégation aux États-Unis. Et comme les peuples choisissent des mots ou des notions qui conviennent à leurs préoccupations psychologiques, le choix des Noirs américains me paraît justifié. Même moi j'ai dû

m'ajuster. Dans mon dernier roman, on trouvera le terme « Afro-Américain » en lieu et place du mot « Nègre ».

Mais cette évolution ne remet pas en question les textes précédents qu'il n'a jamais reniés.

Maya Hauptman : *Pouvez-vous nous dire comment le roman Une femme muette a été accueilli?*

Natania Étienne : Durant la période de féminisme radical, beaucoup de gens ne lui pardonnaient pas d'avoir écrit *Une femme muette*. Il était tabou pour un homme de dénoncer l'abus fait aux femmes. J'avais une chronique de livres à Radio-Canada. J'ai refusé de parler du sien par souci d'impartialité. Je l'ai amèrement regretté. Il a été incendié brutalement. Notre fils Joël à peine âgé de dix ans a fait la réflexion suivante : « Mais elles n'ont pas compris. C'est pourtant évident en lisant la dédicace à sa mère et aux femmes qui l'ont entourées » :

À ma femme NATANIA
À la mémoire de ma mère
À toutes celles qui m'ont fait découvrir nos faiblesses,
Nos impuissances et notre lâcheté.
Moncton, 1983.

Il a fallu l'enthousiasme de Ginette Adamson, qui a retrouvé des femmes qu'elle a reconnues dans ce livre, pour que *La femme muette* soit réédité avec une préface de cette dernière avec, de façon très symbolique, la peinture de Michaëla Étienne sur la couverture de la deuxième édition. *La femme muette* est universelle et beaucoup de femmes qui ont lu le livre s'y sont retrouvées. Je me disais que tant que les hommes n'auraient pas compris et que les femmes ne se seraient pas solidarisées, le monde ne pourrait pas changer. Il a fallu le mouvement #MeToo pour qu'une nouvelle lecture donne vie à ce livre, devenu indispensable selon des lectrices de la nouvelle génération. D'une générosité sans bornes, il appliquait les idées qu'il défendait. Peut-on s'étonner que les mouvements féministes aient été récupérés aujourd'hui...?

Maya Hauptman : *En effet, dans sa pièce de théâtre et dans ses romans, les femmes jouent un rôle social important. Dans la première, ce sont les révolutionnaires Germaine et Lucienne qui aident à dévoiler les crimes du président et qui l'amènent à sa chute. Et c'est Mimi, la femme du président, qui, dans un plaidoyer farouche, redonne à la femme noire de la valeur, reconnaissant sa beauté et son intelligence bien supérieures à celles du président et des « gros messieurs » nantis. Dans le roman La Romance en do mineur de Maître Clo, Adrienne, ouvrière d'usine fiable, responsable et compétente, arrive grâce à ses qualités à se hisser au rang de bourgeoise en répondant à l'intérêt de l'ingénieur de l'usine de textile, Claude D'Allaire. De même, le roman Une femme muette se termine sur une note d'espoir pour Anna qui, après la mort par étouffement de son mari dans le restaurant où ils dînent, retrouve sa voix usurpée par ce dernier, ingrat et arriviste. Enfin libérée (Toyo, 2010), elle fredonne sur le perron de son pavillon une chanson en créole.*

Maya Hauptman : *Après avoir écrit un petit livre, Le Bacoulou, Étienne en écrit un autre, plus épais, qu'il n'a pas le temps de publier et que vous publiez à titre posthume sous le titre de Le Bacoulou 2. Pourquoi a-t-il écrit un deuxième Bacoulou?*

Natania Étienne : Une employée de la poste, à Côte Saint-Luc, d'origine haïtienne, lui a dit qu'elle avait beaucoup aimé le livre, mais qu'il était trop court. Elle voulait qu'il écrive un livre qui soit plus complet! Il l'a fait.

Maya Hauptman : *Y a-t-il un autre livre que vous comptez publier à titre posthume?*

Natania Étienne : Oui, je compte bientôt publier un gros livre de fiction à caractère historique, *La guerrière de Saint-Domingue, Défilée la folle*.

Maya Hauptman : *Pouvez-vous nous parler de ce livre que vous comptez bientôt publier?*

Natania Étienne : *La guerrière de Saint-Domingue, Défilée la folle* est un immense manuscrit que Gérard Étienne a écrit avec passion. C'est un roman posthume dont la version originale est de 2000 pages. Il a aussi écrit une version de taille réduite de 600 pages. Il s'agit d'un roman historique. Histoire? Roman? Fiction ou pas? Haïti, les jours précédant 1804, voit se jouer un conflit de civilisations entre le monde ancien et le nouveau. Première défaite de Napoléon. Les femmes et les peuples alliés dans la guerre d'indépendance pourraient, en suivant le parcours de la guerrière de Saint-Domingue, faire de 1804 non pas la fin de l'aliénation impossible à défaire, mais un avenir où tout sera possible sous la plume quasiment prophétique de Gérard Étienne. Amour, guerre, défi, trahison. Les alliances qui se dessinaient pourraient se réaligner.

Roman historique? Fiction? Oui, mais aussi la relecture des événements précédant 1804 et la guerre d'indépendance. Étienne appelait regarder dans le rétroviseur le fait d'être obnubilé par les événements du passé, sans les voir comme des outils de développement et de modernisation. Il donne vie aux femmes qui ont participé à part entière à la guerre d'indépendance et à tous les éléments de la société qui ont rendu la victoire possible. Il montre comment la plaie des préjugés et des ambitions est responsable du destin du pays d'Haïti. Oui, à lire comme un roman, mais aussi comme la vraie source de fierté des Haïtiens, qui peuvent contribuer à écrire la page suivante.

L'injustice

Maya Hauptman : *Dans quelles circonstances Gérard Étienne a-t-il écrit le livre L'injustice! : désinformation et mépris de la loi, qui expose ce qui lui est arrivé à Radio-Canada, à Montréal, en janvier 1993?*

Natania Étienne : Une agression a eu lieu contre Gérard Étienne sur le terrain de Radio-Canada à Montréal en janvier 1993, alors qu'il allait être interviewé par Denise Bombardier à l'émission *Raison passion*, une animatrice très connue pour son courage et les invités qu'elle recevait à son émission. (Rappelons son intervention célèbre à l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, où seule contre tous elle a dénoncé la pédophilie). Ce soir-là, il a été blessé au visage et à la tête par une bande aux motivations politiques claires, alors qu'il avait été opéré au cerveau à deux reprises en 1990. Malgré sa fragilité (peu apparente), il refuse de se faire hospitaliser et présent à l'émission, il dénonce la violence de l'enfant chéri des médias, Jean-Bertrand Aristide. Il n'imaginait pas le pouvoir qu'il affrontait ni la persécution qui allait suivre. Alors que Denise Bombardier a eu à essuyer agressions médiatiques et verbales et moqueries, elle a

eu le courage inouï de défendre son invité. Cet événement a eu des conséquences dans la vie d'Étienne, qui a dû faire face à des humiliations, à des agressions verbales et à un boycottage intellectuel agressif de tous ceux qui soudain voulaient participer à le museler. Il n'imaginait pas que la liberté d'expression se réduisait comme une peau de chagrin quand on ne récitait pas la doxa. Il s'est fait offrir une belle retraite. Il y a même eu des pressions sur moi pour que je le pousse à la prendre. J'ai répondu : « Pas question », il avait le droit de travailler jusqu'à soixante-cinq ans, il lui restait cinq ans. Voilà vingt-cinq ans que j'aurais voulu partir... J'étais jour après jour restée pour lui. Aucun argent au monde n'allait m'acheter. Son honneur valait plus que ma vie. Le boycottage a été atroce, il s'est fait retirer les cours qu'il avait créés, et on l'a envoyé enseigner le français à des étudiants de sciences de première année. Quel battant! Il est entré en classe et a déclaré aux étudiants qu'en tant que professeur de journalisme et de communication, il allait leur enseigner le cours en leur donnant des armes pour rédiger des rapports et des communiqués de presse scientifiques. Les étudiants ont adoré ce cours. Quand, cinq ans plus tard, il a pris sa retraite, la vague de mensonges sur Aristide était passée. Le seul qui avait refusé de se plier, qui avait dénoncé les meurtres dans les rues de Port-au-Prince par le supplice du collier sous le régime sanguinaire d'Aristide, avait eu raison. Malheureusement, tous ceux qui avaient collaboré avec le régime ont prétendu qu'ils ne savaient pas et se sont gardés de s'excuser. Le discours d'adieu, lors de la réception donnée pour son départ à la retraite, a été plein de témoignages d'admiration. J'étais amère, il était plus généreux que moi. Enfin, la grande aventure a commencé : partir, partir... Sans se retourner. Montréal! Radio Shalom, *Haïti-Observateur*, la pièce de théâtre *Monsieur le Président*, jouée par la compagnie Racine avec beaucoup de succès. Philippe Régnoux, directeur de la troupe de théâtre Racine a joué dans la pièce le premier rôle et a organisé un événement pour collecter de l'argent pour les décors. Écrire et encore écrire, sans harcèlement, une période d'écriture plus douce. La bataille était gagnée. Il y a eu l'UNEQ (l'Union des écrivains québécois) avec du travail sur les thèmes littérature et indépendance, des rencontres passionnantes. Le lundi 17 août 2009, Radio-Canada reconnaît l'erreur commise dans son téléjournal, concernant l'agression de Gérard Étienne, et déclare qu'il s'agissait bien de taches de sang, contrairement à ce qu'on avait laissé entendre au téléjournal du 15 décembre 2008⁸ :

Au téléjournal du 15 décembre 2008, nous avons rappelé une entrevue qu'il avait donnée à la télévision de Radio-Canada en 1993. Notre relation des faits comportait une erreur d'importance.

M. Étienne avait été pris à partie par d'anciens compatriotes sur le parvis de Radio-Canada, avant de se présenter en studio avec des taches de sang sur la chemise. Certains ont alors cru qu'il s'agissait d'une mise en scène et de jus de fraises, plutôt que de taches de sang. Nous reconnaissons qu'il s'agissait bien de taches de sang, contrairement à ce qu'a laissé entendre le téléjournal du 15 décembre.

⁸ Une pensée reconnaissante va à Jean-Robert Deschênes, ancien étudiant en information et communication qui, après avoir vu à la télévision ce qui était arrivé à Gérard, est rapidement venu de Québec à Montréal, dans une terrible tempête de neige. Comme les médecins ne voulaient pas qu'Étienne s'endorme après avoir reçu des coups à la tête, Jean-Robert Deschênes a passé la nuit à lui raconter des blagues pour le garder réveillé. De peur de le voir battu par les Haïtiens qui travaillaient à l'aéroport, il l'a emmené à l'aéroport de Québec, plutôt qu'à celui de Montréal, pour prendre l'avion en direction de Moncton.

Cela est arrivé à la suite de ma plainte à l'ombudsman (protecteur du citoyen) de Radio-Canada, Julie Miville-Deschênes, aujourd'hui sénatrice, qui, à mon grand soulagement, a su s'élever au-dessus de la mêlée et a pris la peine de faire la recherche nécessaire pour, avec objectivité, rendre à Gérard Étienne son honneur et sa dignité. De victime d'une agression, la propagande a voulu le tourner en ridicule. Elle a présenté les excuses de Radio-Canada pour l'erreur d'importance commise dans son téléjournal.

Maya Hauptman : *Dans une publication sur Facebook du 14 décembre 2022 en commémoration du quatorzième anniversaire de la mort de Gérard, vous remerciez un journaliste et des hommes de lettres qui vous ont soutenus lors d'une véritable cabale contre Gérard, dont Marie-Claire Blais, Bruno Roy, Jocelyne Delage, Denise Bombardier, Claude Le Bouthillier, Raymond Joseph, François Latour, Frantz Voltaire, Benoît Duguay, Gilbert Finn, Alain Picard, le journaliste honnête qui a sauvé l'honneur de Gérard en démontrant, preuves en main, que Gérard avait vraiment été battu, malgré les médisances de ceux qui soutenaient Aristide, la TBDJ, Tifereth Beth David Jerusalem, le CIÉF et l'UNEQ, l'Union des écrivains québécois. Pouvez-vous expliquer ce qu'est le supplice du collier?*

Natania Étienne : Une opposante d'Aristide, Marie Claude, est venue nous voir, Gérard Étienne et moi, pour nous raconter la terreur quand elle a été menacée du supplice du collier. Un grand partisan d'Aristide qui s'opposera plus tard à lui, un journaliste, dirigeait une foule armée de machettes et de bâtons ainsi que de pneus et de gazoline. Le supplice consiste à passer des pneus sur les personnes désignées comme celles à abattre et ensuite, à verser de la gazoline sur la personne, puis à y mettre le feu. La personne immolée ne peut s'échapper, d'une part parce qu'elle est encerclée par la foule et d'autre part parce qu'elle est immobilisée par les pneus. Cette personne avait un père très engagé en politique qui a été assassiné et qui était proche du peuple, un homme dans la foule l'a reconnue et s'est opposé à ce qu'elle soit immolée, il lui a sauvé la vie. Antonin Dumas Pierre, un ami haïtien très proche, qui avait l'habitude de partager avec moi ses angoisses, m'a raconté qu'il était passé en voiture près d'un événement pareil, qu'il a accéléré, s'est enfui et a vomi plus loin. Aristide, dans un de ses discours, a déclaré qu'il aimait cette odeur. Le supplice du collier était pratiqué en Afrique du Sud et avait été importé en Haïti par les partisans d'Aristide. Gérard Étienne a écrit des articles dans *Haïti-Observateur* contre ce phénomène appelé par les partisans d'Aristide, « la justice de la rue ».

L'écriture de Gérard Étienne

Maya Hauptman : *Comment Gérard Étienne écrivait-il?*

Natania Étienne : À cause de son enfance martyre, puis de ses emprisonnements politiques, il avait l'habitude de ne disposer que de très peu de papier. Il a remédié à ce problème de façon étonnante, alors que le moindre bout de papier servait à noter à tout moment les idées qui surgissaient et qu'il ne voulait pas perdre. Il écrivait six jours par semaine à partir du moment où il a choisi de trouver dans le judaïsme une ancre de survie. Jusqu'à huit heures par jour, parfois sur des cartons de cigarettes, partout sur les coins de table d'une écriture illisible. Il a gardé en effet l'habitude d'écrire tous les mots collés les uns aux autres sans espace (il avait conscience

de vivre sur du temps emprunté), le premier jet était sur des blocs de papier ligné où il écrivait sans marge, sans espace, entre les lignes, en partant du coin gauche. La page terminée, illisible pour le commun des mortels, ressemblait à un tableau avec des vagues. Parfois, une ligne traversait la page pour compléter des idées, comme une cicatrice. Quinze pages devenaient, une fois recopiées d'abord à la main, puis tapées avec l'index droit à la machine à écrire manuelle et ensuite imprimées, un livre de deux cents cinquante pages. Il pouvait ainsi rester des jours entiers à écrire. Étrange thérapie d'un être blessé, souffrant de post-traumatisme et habité par l'angoisse et le besoin de témoigner, de dire le mal qui rongait son corps, qui jamais ne se remit des coups et des blessures.

Journalisme et communication à l'Université de Moncton

Maya Hauptman : *Comment est né le département de journalisme et communication créé par le professeur Gérard Étienne à l'Université de Moncton?*

Natania Étienne : La crise provoquée par la fermeture du journal *L'Évangéline* a fait comprendre à Gérard Étienne la nécessité de former des journalistes et des communicateurs. Quand il a proposé la création du programme, il a rencontré de l'opposition, mais il a aussi reçu l'appui de Gilbert Finn, qui a donné une généreuse contribution pour soutenir le projet. Info-com est né. Le 14 décembre 2008, Gérard Étienne, visionnaire et précurseur, a laissé un travail qui n'a pas pris de rides. À l'Université de Moncton, passionné de toutes les formes d'écriture, de la poésie au roman, à l'essai, il voulait des débouchés pour ses étudiants. Homme du tiers monde, il se sentait responsable d'eux et voulait qu'ils puissent s'épanouir dans un travail au service de la communauté acadienne et par lequel ils participeraient à la marche vers la modernité.

Soutenu par celui qui deviendra gouverneur général du Nouveau-Brunswick, l'honorable Gilbert Finn a veillé à la survie du programme information-communication (nom qu'Étienne lui a donné) en offrant les fonds nécessaires. Puis les doyens, le père Chamard et Fernand Arsenault, ont continué à soutenir le travail d'Étienne avec une ouverture d'esprit remarquable, par des échanges intellectuels et fraternels. Exigeant envers lui-même et envers ses étudiants, il voulait que ceux-ci atteignent un haut niveau de professionnalisme. Fondateur, directeur, professeur, avec Info-com, comme il appelait son programme avec toute la passion qu'il y a mis, il a ouvert des portes à plusieurs générations de communicateurs et de journalistes de la presse écrite et orale en Acadie. Avec Melvin Gallant, il a lancé les Éditions d'Acadie pour donner un espace de publication aux jeunes poètes qui venaient lui montrer leurs manuscrits. Une chose m'interpelle cependant. Il est étonnant que son nom n'apparaisse nulle part dans ce département qu'il a porté sur ses épaules et qui a beaucoup dérangé les envieux, et ceux qui voulaient garder le *statu quo* n'ont gagné par cet oubli, à mes yeux, que de reprendre la formule de Duvalier : « La reconnaissance est une lâcheté... ».

Maya Hauptman : *Qu'est-ce qui a incité Gérard Étienne à former des journalistes en Acadie?*

Natania Étienne : Gérard Étienne admirait la liberté de pensée et la résistance, à la mode d'Albert Camus. En avance sur son temps, il a répondu aux attentes des jeunes intellectuels, lecteurs avides de liberté de pensée et d'une vraie lutte non violente pour les droits. Il tenait une

chronique dans le journal *Haïti-Observateur* de New York, intitulée « La révolution tranquille haïtienne ». Écrivain prolifique, il était convaincu qu'un journalisme libre et respectueux de la vérité était nécessaire pour qu'une société trouve un équilibre et soit fermement démocratique.

Maya Hauptman : *Gérard Étienne a créé des journaux et des émissions de radio. Pouvez-vous nous dire lesquels et dans quelles circonstances?*

Natania Étienne : Infatigable, il a dirigé la *Revue de l'Université de Moncton* et créé le magazine *Le Perroquet*. À la suite d'un scandale qui a affecté une étudiante acadienne et un jeune Africain, qui selon Gérard Étienne était dû aux différences culturelles, il a lancé une émission de radio, intitulée *Apprenons à nous connaître*. Plus tard, à Montréal, il a eu une émission hebdomadaire à Radio Shalom consacrée à la littérature ainsi que sa chronique dans *Haïti-Observateur*, « La révolution tranquille haïtienne ». Avec Éric Goguen, il a écrit dans *Le Moniteur*, *Le Voilier*, *Le Point*, les journaux d'Alphée Michaud.

La mémoire retrouvée avec la rédaction de *La pacotille*

Maya Hauptman : *Dans la dédicace du roman La pacotille, Gérard écrit : « Et toujours à toi Natania pour l'idée originelle de ce roman. » Comment est née cette idée et dans quel contexte?*

Natania Étienne : *La pacotille*, comment appeler ce roman? Celui du miracle. Non, celui de la volonté. Gérard Étienne a subi deux hémorragies cérébrales, deux opérations majeures au cerveau à Moncton en l'espace d'une semaine. Aux soins intensifs, il m'a demandé une feuille de papier et un stylo. J'étais affolée, mais je ne voulais rien lui refuser. Il était bardé de tubes, dont un là où l'hémorragie s'écoulait goutte à goutte. Il a insisté. Le Dr Quarty, le neurochirurgien, était dans la salle. Je me suis approchée et lui ai expliqué ce qui se passait. Il m'a répondu : « Donne-lui ». « Mais, dis-je, les cols bleus ne viennent pas ici avec leur marteau. » Il a souri et a répété : « Donne-lui. » Alors a commencé la grande aventure. L'article qu'il publiera dans *Haïti-Observateur* cette semaine-là demandera trois heures d'effort, contrairement à la petite heure habituelle. Il a peiné, cherché ses mots, des perles placées une à une. Une victoire contre l'oubli. En effet, à un moment donné, il a souffert d'une totale amnésie. Les yeux dans le vague, il se souvenait seulement d'un mot, lui le ténor, il a bredouillé : « Natania ». Des visiteurs venaient le voir, il avait l'air alerte, mais aussitôt qu'ils étaient partis, il ne se rappelait pas les avoir vus. On avait envisagé qu'il parte quelques mois à Saint-Jean pour sa réhabilitation, mais il n'était pas question de l'abandonner. Pas à pas, nous marchions très lentement au même rythme. Et pour mon grand bonheur, je parle parfaitement sa langue natale, le créole. Il m'a raconté les joies, les peines et les tortures. Ensemble, jour après jour, nous rebâtissions le passé lointain. Les enfants participaient par leurs questions à reconstruire la mémoire récente. Il restait la mémoire d'après l'exil. Et je lui ai proposé de l'écrire. Un chapitre à la fois. Un dans la chambre de torture et l'autre dans la tempête. Je lui ai dit et lui ai répété : « Raconte, parle de tous ceux que tu as rencontrés au Québec, de l'influence que toi et tes amis ont eu sur leur ouverture sur le monde. Raconte le Perchoir d'Haïti, les soirées de poésie où les Québécois ont appris à dire la poésie, comme tu le faisais en Haïti. » Il a repris la course. Il a écrit avec ferveur, il a fouillé, fouillé sa mémoire pour dire l'exil, la souffrance, la neige qui gicle sur le visage dans

la tempête et tous ses compagnons des années de la Révolution tranquille. L'amante qui l'a abandonné pour un Métis argenté. La compagne de combat, agonisante dans la cellule, Ghilaine Sévère, et le mot de la fin grâce au D^r Obrenovich, qui lui disait à peu près ceci : « Pardonner à vos tortionnaires n'est pas de la lâcheté. Vous ne seriez pas Gérard Étienne si vous n'aviez pas cette générosité. » On a travaillé la mémoire lointaine qui est revenue rapidement, la mémoire proche a suivi, et c'est avec l'écriture de *La pacotille* qu'il retrouvera la mémoire moyenne. Fascinant, ce livre qui, d'un chapitre à l'autre, plonge dans la prison en Haïti et revient au Québec de sa jeunesse. Le D^r Joël Des Rosiers dira qu'il y a 250 noms de Québécois. Ce qui est là surtout, dans cette pénible recherche du temps perdu, sera la clé du triomphe. Il a retrouvé les noms des compagnons québécois de ses débuts au Québec, alors qu'il était étudiant et de ceux qui ont eu des rôles de chefs de file dans la société par la suite, mais au moment où Gérard Étienne écrit, il n'y a pas l'aide d'Internet, les journaux ne parlent plus d'eux, seule la mémoire leur redonne vie.

L'Université lui avait offert un congé de maladie. À son retour, après l'avoir suivi partout pendant trois jours et avoir assisté à ses cours, j'ai compris que le sauvetage viendrait de son engagement. Après vingt-trois ans de compagnonnage, il arrivait encore à me fasciner. Un an après, sans jamais arrêter d'écrire, il a récupéré toutes ses capacités mémorielles. Suivront, en plus de l'enseignement, les combats politiques.

La retraite

Maya Hauptman : *Parti à Montréal à la retraite, Gérard Étienne a-t-il cessé d'écrire?*

Natania Étienne : Bien au contraire. Les dernières années à Montréal ont été fructueuses, Gérard Étienne paraissait être né avec une plume à la main et il la gardera vivante non seulement jusqu'au dernier jour de sa vie, mais au-delà. Il ne cherchait pas la gloire, il voulait transmettre un message de justice. Parmi ses dernières publications, il y a la pièce de théâtre *Monsieur le Président* (2008a), le chant littéraire *Natania* (2008b) et les publications posthumes, les romans *Le Bacoulou 2*, *Une femme muette* (2^e version) et *La guerrière de Saint-Domingue, Défilée la folle* (à paraître).

Maya Hauptman : *Dans la deuxième version d'Une femme muette, le prénom de l'héroïne se transforme d'Anne-Marie en Anna. Pour quelle raison?*

Natania Étienne : Dans la première version d'*Une femme muette* (1983), le nom de l'héroïne est Anne-Marie, Gérard l'a changé en Anna dans la deuxième version (2018), car il ne voulait aucune association avec le roman de Lucien Bodard, *Anne-Marie*, qui a reçu le prix Goncourt en 1981.

Maya Hauptman : *Vous avez fait don des manuscrits de Gérard Étienne à la Bibliothèque nationale, comment peut-on avoir accès à ses archives?*

Natania Étienne : En effet, ses manuscrits sont aux archives de la Bibliothèque nationale du Québec, fonds Gérard-Étienne, cote P1002, Id 696732⁹.

⁹ <https://advitam.banq.qc.ca/notice/696732>

Le rôle de l'écrivain

Maya Hauptman : *Comment Gérard Étienne voyait-il le rôle de l'écrivain?*

Natania Étienne : Le rôle de l'écrivain était, pour lui, de dénoncer les injustices et de témoigner pour l'Histoire. Il travaillait des heures avec de jeunes écrivains acadiens pour les soutenir afin qu'à leur tour ils deviennent des témoins. Parlons des écrivaines et des écrivains Dyane Léger, Daniel Dugas, Rose Després, Gérald Leblanc, Claude Le Bouthillier, Robert Pichette, Hélène Harbec, et des longues soirées de travail avec Melvin Gallant et tant d'autres qui avaient besoin du soutien de Gérard Étienne pour rédiger un article ou une thèse et faire corriger leurs manuscrits.

Il avait eu en Haïti un mentor, Raymond Philoctète, qui avait travaillé avec lui (il le faisait avec d'autres, mais seul Gérard Étienne en avait profité pour apprendre à ciseler la langue française.) Notons qu'il disait que la langue de l'esclavagiste et du colon avait été acquise dans la sueur et le sang et qu'elle était aussi bien la propriété de celui devenu libre à condition de pouvoir en dominer toute la beauté. Ce n'était pas une idée à la mode, (il était question d'éliminer l'usage du français.) Lui a pris du plaisir à exprimer ses révoltes, à introduire des mots qui disaient son île et qui selon lui pouvaient enrichir la langue française. Cela, sans renoncer à l'autre langue de son enfance, le créole, qui a inspiré son sujet de thèse de doctorat, une première thèse sur ce sujet.

Ajoutons le souvenir de ses courses à Radio-Canada avant les heures de présentation du journal télévisé pour corriger les textes et leur donner le ton professionnel nécessaire. Tout cela bénévolement, jusqu'à ce que les journalistes puissent voler de leurs propres ailes. De ces heures de dévouement, surtout le journaliste Benoît Duguay s'en est souvenu.

Je me rappelle avec un peu d'ironie de la revue de l'Université de Moncton quand il a été élu au poste de directeur à l'unanimité, de la réunion spéciale où les mêmes lui ont fait comprendre que le titre de directeur ne convenait pas pour lui, et qu'il serait préférable qu'il soit simplement rédacteur en chef (Les paroles s'en vont, les écrits restent : les numéros précédents montrent que la fonction a été changée). J'étais moins généreuse que lui, je voulais qu'il refuse, mais il m'a dit qu'il ne faisait pas cela pour un titre, et que son engagement pour les autres était plus important que lui-même, que l'écriture et la recherche donneraient à d'autres d'innombrables possibilités.

Maya Hauptman : *Il remplissait donc le rôle de l'intellectuel, tel que défini par Michel Foucault¹⁰, qui affirme : « Le rôle de l'intellectuel consiste [...] à rendre visibles les mécanismes de pouvoir répressif qui sont exercés de manière dissimulée¹¹ ». Stanley Péan déplore le décès de cet intellectuel :*

[...] l'écrivain haïtiano-montréalais Gérard Vergniaud Étienne. Romancier, poète, essayiste, journaliste et linguiste, Gérard appartenait à l'instar d'Anthony Phelps ou [d']Émile Ollivier à cette génération d'intellectuels issus de mon île natale qui m'avaient pris sous leur aile, à mes tout débuts.

¹⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. IV, p. 772, cité dans Maya Hauptman, *Tahar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, p. 365-366.

¹¹ *Ibid.*, p. 772.

Natania Étienne : Oui, absolument.

Maya Hauptman : *Ses romans étaient donc basés sur des faits réels?*

Natania Étienne : Oui, tout à fait. Il disait et répétait que s'il écrivait des témoignages politiques ou des pamphlets, d'autres viendraient le contredire ou nier la vérité. Que seuls des romans pouvaient témoigner. Comme l'a si bien écrit Danielle Dumontet, « Gérard Étienne pratique une écriture de la résistance contre les non-dits de l'Histoire, contre les poncifs et les lieux communs¹² ».

Maya Hauptman : *Quel genre d'écrivain était Gérard Étienne?*

Natania Étienne : C'était un écrivain de passion. Écrire était un moyen d'expression qui l'habitait complètement. Il croyait que c'était la façon de pouvoir aider son pays à changer et que le pouvoir des médias devait jouer un rôle positif pour améliorer le sort du monde. C'était un écrivain de l'urgence et de la dénonciation. Il a toujours dénoncé les abus et lutté pour la justice et l'égalité des chances, dénonçant la corruption et les exactions gouvernementales. Avec les frères Raymond et Léo Joseph, il voulait amener son pays à la démocratie par un journalisme de combat et d'honnêteté.

Maya Hauptman : *Gérard Étienne a écrit le chant littéraire, Natania, d'un jet de plume, en une semaine, juste avant de « fermer le rideau », afin d'exprimer sa gratitude à une femme qui lui a tout donné : son soutien, son amour, un foyer stable et des enfants. Elle a joué plusieurs rôles, celui de mère, d'amie, de guide spirituelle, de muse, de garde-malade et de rédemptrice pendant quarante et un ans. Quel effet ce poème d'amour, laudatif, a-t-il eu sur vous?*

Natania Étienne : Gérard n'était pas un homme qui exprimait ses émotions personnelles. J'ai senti que j'avais fait ce que j'avais à faire. Je lui ai donné la consolation dont il avait besoin. J'étais sa femme et sa mère. Je ne considérais pas le livre *Natania* comme laudatif, mais comme un cadeau bien plus beau que des bijoux ou autres luxes, qui disait notre parcours d'amour et de luttes. Envers et contre tous, nous avons réussi à préserver notre amour. Je vois le livre *Natania* comme l'œuvre d'un homme capable d'aimer et comme un cri pour dire que l'antisémitisme et le racisme n'ont pas leur place dans un monde viable pour tous. Même après la mort, il laisse un témoignage de son courage.

Maya Hauptman : *Lui arrivait-il d'écrire plusieurs livres à la fois, ou bien attendait-il d'en terminer un pour en commencer un autre?*

Natania Étienne : Il écrivait tout le temps et parfois plusieurs livres à la fois. Il était très organisé dans tout, dans sa vie et intellectuellement. Cela ne lui posait pas de problème d'écrire plusieurs textes à la fois. Même dans la reconstruction de sa mémoire, à la suite de ses opérations au cerveau, je ne l'ai jamais senti confus.

¹² Danielle Dumontet, quatrième de couverture d'*Une femme muette* (Éditions du Marais).

Maya Hauptman : *Avez-vous gardé le contact avec la communauté haïtienne après la mort de Gérard?*

Natania Étienne : Après le décès de Gérard Étienne, j'ai eu un double choc : non seulement j'avais perdu ma vie, mon amour, mais ceux qui nous entouraient avaient pour la plupart disparu. J'étais devenue un accessoire sans importance. Je n'attendais pas de condoléances de Moncton, mais du côté des Haïtiens, j'avais du mal à supporter ce silence. Pendant plus de quarante ans, ils avaient été le centre de ma vie. J'étais abonnée à près de cinq forums haïtiens sur l'Internet. J'avais toujours pu dire ce que je pensais. Puis est apparu un étrange personnage délégué par des partisans d'Aristide ou loup solitaire, impossible de le savoir puisqu'aujourd'hui il semble très isolé, abandonné par ses amis ou pas. Pendant deux ans, ce monsieur Pompilus s'est lancé dans une campagne d'insultes horribles. J'étais selon lui une Blanche en mal de besoins sexuels. Jour après jour, j'essayais des insultes; on me traitait de tous les noms, de prostituée et de folle à interner. Grâce à l'Internet, j'ai vite découvert où ce monsieur habitait, et son lieu de travail. Je me questionnais me rappelant la thérapie de Gérard Étienne qui pardonnait à ses pires ennemis. J'aurais pu contacter Yahoo qui l'hébergeait, mais non, je ne pouvais pas enlever le pain de la bouche de ce personnage, même violent. Je n'aurais pas été fidèle aux principes que Gérard Étienne et moi défendions.

C'est un peu comme si certains personnages des romans d'Étienne s'étaient manifestés. Depuis, j'ai pu entrer en contact avec des amis anciens et nouveaux grâce aux réseaux sociaux, et Raymond Joseph, ancien ambassadeur de Haïti aux Nations Unies, a gracieusement traduit le livre *Kaddish pour un Haïtien*, en créole. Ce qui est un grand honneur à mes yeux venant du traducteur de la Bible en créole et du chroniqueur en créole de *Haïti-Observateur*. Pierre-Roland Bain, le directeur du Mois du créole et de KEPKAA à Montréal, m'a invitée à plusieurs reprises pour parler de Gérard Étienne et m'a remis un magnifique trophée pour mon intervention et ma défense du mot « NÈGRE ». Aujourd'hui, je reçois des messages d'Haïtiens qui me soutiennent, et c'est très apprécié. Invitée à prendre la parole dans une université américaine, j'ai raconté l'anecdote de notre visite dans une minuscule case à La Petite Anse, où Gérard Étienne avait vécu après le départ de sa mère, et où je me suis fait offrir la seule chaise. Je n'ai pas osé refuser, mais j'étais terriblement embarrassée. Alors, j'ai pris un enfant sur chaque genou et ils se sont mis à caresser mes cheveux, surpris de leur texture lisse. Une vieille dame a dit à Gérard : « Cette femme n'est pas blanche, elle est une femme noire¹³. » Je l'ai remerciée avec émotion. Cette anecdote a carrément créé la panique. J'ai été horrifiée d'entendre me faire dire que dans mon couple, je jouissais du statut de « *white privilege* », et que de parler de Gérard Étienne était de l'appropriation culturelle.

Ô combien le peuple haïtien mérite le respect! Gérard Étienne disait qu'« un jour les fourmis viendraient dans sa tombe lui dire qu'Haïti enfin avait fait sa Révolution tranquille. » Je remercie Gérard Étienne de m'avoir incluse dans ses combats et dans sa lutte et de ne m'avoir jamais fait sentir étrangère.

¹³ Il est intéressant de noter que dans la dernière œuvre littéraire de Gérard Étienne, *Natania*, sa muse, se métamorphose en une femme noire, en l'assimilant à Sephora, qui n'est autre que « Tsipora », la femme noire de Moïse : « Ruth [...] / Laisse-moi écouter ta voix de Sephora / Cette femme tremblante de frissons / Dans les bras de Moïse » (2008b : 9). Ruth est un des noms hébraïques de Natania Feuerwerker. Et Sephora est la traduction du nom hébraïque Tsipora.

Maya Hauptman : *Vous avez dit à Brian Myles venu vous voir : « Il était d'un courage et d'un humanisme qui n'existent plus. On a cassé le moule ». « Il est mort dans mes bras, en me demandant de l'aider à s'habiller pour aller écrire ». « Il est mort debout, totalement, réellement¹⁴ ». Gérard a donc écrit jusqu'au dernier moment?*

Natania Étienne : Oui, tout à fait. Il est décédé à l'âge de 72 ans, le 14 décembre 2008, à notre domicile de Côte Saint-Luc, et son dernier souhait était de se lever pour écrire.

La résilience de Gérard Étienne

Maya Hauptman : *Dans Natania, Étienne nous raconte comment le psaume 91 lui a servi de tuteur de résilience dans la prison duvaliériste. Il nous dit également voir en vous un tuteur de résilience¹⁵. Or voilà que suite à la parution de son quatrième livre sur la résilience, Parler d'amour au bord du gouffre, Boris Cyrulnik affirme dans un entretien avec Laurence Lemoine que « le couple peut panser les blessures de l'enfance » (2004)¹⁶. C'est ce couple qu'il formera avec vous qui l'aidera à rebondir. C'est votre amour inconditionnel qui l'a aidé à faire face à l'adversité et à se reconstruire. Êtes-vous d'accord avec cela? Si oui, pouvez-vous nous donner quelques exemples?*

Natania Étienne : Il aimait le fait que nous pouvions partager nos idées. Il disait et répétait qu'il ne voulait pas prendre une épouse pour la couleur de sa peau. Il avait insisté pour que je fasse des études universitaires. Alors qu'il avait accepté un poste d'enseignant au collège de Matane, j'aurais voulu me marier et avoir des enfants. J'avais 19 ans quand je l'ai rencontré et je ne m'imaginais pas capable d'atteindre son niveau. Jamais. Mais il a insisté pour que je reste à Montréal. Il disait que c'était la condition *sine qua non* pour que je puisse devenir son égale. J'ai pleuré, crié, supplié, il n'a pas cédé, et je n'ai pas regretté notre cheminement commun. Il me voulait forte pour l'accompagner. Il affirmait que jamais il n'aurait pu écrire aussi librement et publier les articles politiques qu'il écrivait sans l'appui et la communion de pensée que je partageais avec lui. Quant à moi, j'étais heureuse d'avoir une vie si riche en aventures affectives et intellectuelles.

Maya Hauptman : *Merci, Natania, d'avoir partagé avec nous vos souvenirs. Cet entretien nous a permis de voir l'homme derrière l'écrivain et l'œuvre, avec toutes ses faiblesses, son humilité et son*

¹⁴ L'article de Brian Myles, aujourd'hui directeur du journal *Le Devoir*, a paru dans *Le Devoir* du 8 janvier 2008, « Mort d'un écrivain engagé : Gérard Étienne n'a pas dit son dernier mot ». Reproduit sur le site de Stanley Péan.

¹⁵ « Tu confirmes ma résurrection / À l'heure où ma maman me faisait réciter le psaume 91 / Le même psaume que je disais / Dans la cellule d'une prison le 15 août 1961 / Je disais le psaume avec une telle ferveur / Une telle énergie de l'esprit / Que je ne ressentais plus les douleurs / Des châtements corporels / Que les officiers du Chef / M'infligeaient au cours de ma torture / [...] / Oui je reconnais fortement que tu es la moitié de moi-même / Malgré la couleur de la peau / Malgré le peuple d'origine / Malgré nos ancêtres / Je reconnais aussi que tu possèdes / Le secret / De préserver mon âme » (2008b : 83-84).

¹⁶ Laurence Lemoine, « Quand l'amour guérit », *Psychologies*, 12 avril 2009, modifié le 5 juillet 2010, [En ligne], [https://www.psychologies.com/Therapies/Toutes-les-therapies/Therapeutes/Articles-et-Dossiers/Quand-l-amour-guerit] (consulté le 31 octobre 2024). Cette même idée avait été formulée dans *Les vilains petits canards* (2001), où Cyrulnik citait Tim Guénard qui affirmait : « Je témoigne qu'il n'y a pas de blessures qui ne puissent être lentement cicatrisées par l'amour » (p. 204).

humanité. Malgré sa santé très fragile¹⁷, il n'a pas abandonné le combat et jusqu'au dernier moment, il a cherché à dénoncer les injustices. Nous pouvons dire que Gérard Étienne était un révolutionnaire pas comme les autres. Révolutionnaire, oui, mécréant, non. Il a insisté sur cette particularité, comme le montre l'emploi de « mais » dans un passage de la dernière page de Natania, où il réaffirme sa foi en un seul Dieu :

Je pousse de toutes mes forces
Le cri du révolutionnaire
Mais dont la foi en un seul DIEU
Demeurera absolue (2008b : 105-106).

Bibliographie

- BENSOUSSAN, David (dir.) (2010). *Anthologie des écrivains sépharades du Québec*, Montréal, Éditions du Marais.
- CYRULNIK, Boris (2001). *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob.
- CYRULNIK, Boris (2004). *Parler d'amour au bord du gouffre*, Paris, Odile Jacob.
- « Antoinette Feuerwerker » (2024). Dernière modification le 28 juillet, sur le site *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Antoinette_Feuerwerker] (consulté le 31 octobre 2024).
- « David Feuerwerker » (2024). Dernière modification le 8 juillet, sur le site *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/David_Feuerwerker] (consulté le 8 juin 2024).
- ÉTIENNE, Gérard ([1974, 1990, 1994] 2008). *Le Nègre crucifié*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Gérard ([1983] 2018). *Une femme muette*, Montréal, Éditions du Marais. D'abord publié par Nouvelle Optique.
- ÉTIENNE, Gérard ([1987] 1989). *La Reine Soleil levée*, Genève, Métropolis. D'abord publié par Guérin (version que nous utilisons).
- ÉTIENNE, Gérard (1991). *La pacotille*, Montréal, Éditions de l'Hexagone.
- ÉTIENNE, Gérard ([1998a] 2018). *Le bacoulou 2*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Gérard (1998b). *L'injustice! : désinformation et mépris de la loi*, Brossard, Éditions Humanitas, coll. « Circonstances ».
- ÉTIENNE, Gérard ([1998c] 2007). *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Gérard (2000). *La Romance en do mineur de Maître Clo*, Montréal, Éditions Balzac.
- ÉTIENNE, Gérard (2002). « La Révolution (tranquille) : mobilisations populaires contre Préval/Lavalas », *Haïti-Observateur*, 26 novembre-3 décembre, p. 1.

¹⁷ Mentionné dans *Kaddish pour un Haïtien*, p. 27 : « Les enfants et moi étions seuls à savoir à quel point il était fragile. »

- ÉTIENNE, Gérard (2008a). *Monsieur le président*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Gérard (2008b). *Natania*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Gérard ([2003] 2012). *Au cœur de l'anorexie*, Montréal, Éditions du Marais.
- ÉTIENNE, Natania (1998). « En guise de préface », dans Gérard Étienne, *L'injustice! : désinformation et mépris de la loi*, Brossard, Éditions Humanitas, p. 9-12, coll. « Circonstances ».
- ÉTIENNE, Natania (2010). « Étoile du Nord », dans David Bensoussan (dir.), *Anthologie des écrivains sépharades québécois*, Montréal, Éditions du Marais, p. 490-495.
- ÉTIENNE, Natania (2024). *Kaddish pour un Haïtien*, Montréal, Éditions du Marais.
- GUÉNARD, Tim (1999). *Plus fort que la haine*, Montréal, Presses de la Renaissance.
- HAUPTMAN, Maya (2011). *Tahar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, Paris, Publisud.
- HAUPTMAN, Maya (2013a). « Monsieur le Président de Gérard Étienne, un discours polémique », *Interculturel Francophonies*, « Tissage et métissage dans l'œuvre de Gérard Étienne », dirigé par Simone Grossman et Danielle Schaub, n° 24 (novembre-décembre), p. 103-123.
- HAUPTMAN, Maya (2013b). « Natania de Gérard Étienne : lyrisme, intertextualité et polémique », dans Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt (dir.), *Le pari poétique de Gérard Étienne*, Paris, L'Harmattan, p. 209-235, coll. « Espaces littéraires ».
- HAUPTMAN, Maya (2022). « Solidarité et résilience féminines, classe ouvrière et problématique migratoire dans l'œuvre de Gérard Étienne », dans Lélia Young (dir.), *Les degrés de la parole dans l'œuvre de Gérard Étienne*, Montréal, Éditions du CIDIHCA (Centre international de documentation et d'information sur Haïti, les diasporas caribéennes et les communautés afro-canadiennes), p. 75-91.
- LEMOINE, Laurence (2009). « Quand l'amour guérit », *Psychologies*, 12 avril, modifié le 5 juillet 2010, [En ligne], [<https://www.psychologies.com/Therapies/Toutes-les-therapies/Therapeutes/Articles-et-Dossiers/Quand-l-amour-guerit>] (consulté le 31 octobre 2024).
- MYLES, Brian (2009). « Mort d'un écrivain engagé : Gérard Étienne n'a pas dit son dernier mot », *Le Devoir*, 8 janvier, sur le site de Stanley Péan, [<https://www.stanleypean.com/gerard-etienne-nas-pas-dit-son-dernier-mot/>] (consulté le 20 octobre 2023).
- « Privilège blanc » (2024). Dernière modification le 28 août, sur le site *Wikipédia*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Privil%C3%A8ge_blanc] (consulté le 15 juin 2024).
- RADIO-CANADA (2005). « Nouvelles accusations de malversation contre Jean-Bertrand Aristide », 1^{er} novembre, sur le site *Info Radio-Canada*, [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/277996/aristide-detournement>] (consulté le 25 juin 2024).
- SROKA, Ghila (2003). « Le Juif nègre », *La Tribune juive*, vol. 19, n° 4 (mars), p. 8-14, [En ligne], [<http://ile-en-ile.org/gerard-Etienne-le-juif-negre/>] (consulté le 30 avril 2023).

Toyo, Frantz (2010). « Haïti, être femme dans une société patriarcale », *Le Nouvelliste*, 10 septembre, [En ligne], [<https://lenouvelliste.com/article/83361/haiti-etre-femme-dans-une-societe-patriarcale>] (consulté le 30 avril 2023).

Notices biobibliographiques

Maya HAUPTMAN est chercheuse au département de littérature hébraïque et comparée à l'Université de Haïfa. Ses travaux portent sur la littérature francophone postcoloniale maghrébine et nord-américaine. Elle est l'autrice du livre *Tahar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu* (Paris, Publisud, 2011). Elle a écrit de nombreux articles sur Tahar Ben Jelloun et sur d'autres auteurs maghrébins, dont Assia Jebbar et Albert Memmi, et de nombreux articles sur Gérard Étienne. Elle fait partie de l'AFEC (Association française des études sur le Canada), du CIÉF (Conseil international d'études francophones), de la MLA (Modern Language Association), de la SFLGC (Société française de littérature générale et comparée), et du groupe ADARR (Analyse du discours, argumentation et rhétorique). L'immigration, les sociétés de contrôle, la société patriarcale, le statut de la femme, la violence symbolique, le racisme et l'antisémitisme sont au centre de ses recherches.

Natania ÉTIENNE-FEUERWERKER est la veuve de l'écrivain d'origine haïtienne Gérard Étienne. Elle est née à Paris 16^e et a grandi à la Place des Vosges. Elle immigré au Québec en 1966 avec ses parents. C'est à l'Université de Montréal qu'elle rencontre l'écrivain. Alors que ce dernier enseigne à l'Université de Moncton, elle enseigne dans une école publique de cette ville. Elle est fondatrice et directrice des Éditions du Marais, et tient une chronique littéraire dans les journaux et à Radio-Canada. Elle vient de publier aux Éditions du Marais son livre *Kaddish pour un Haïtien* (2024) et travaille sur un livre autobiographique.