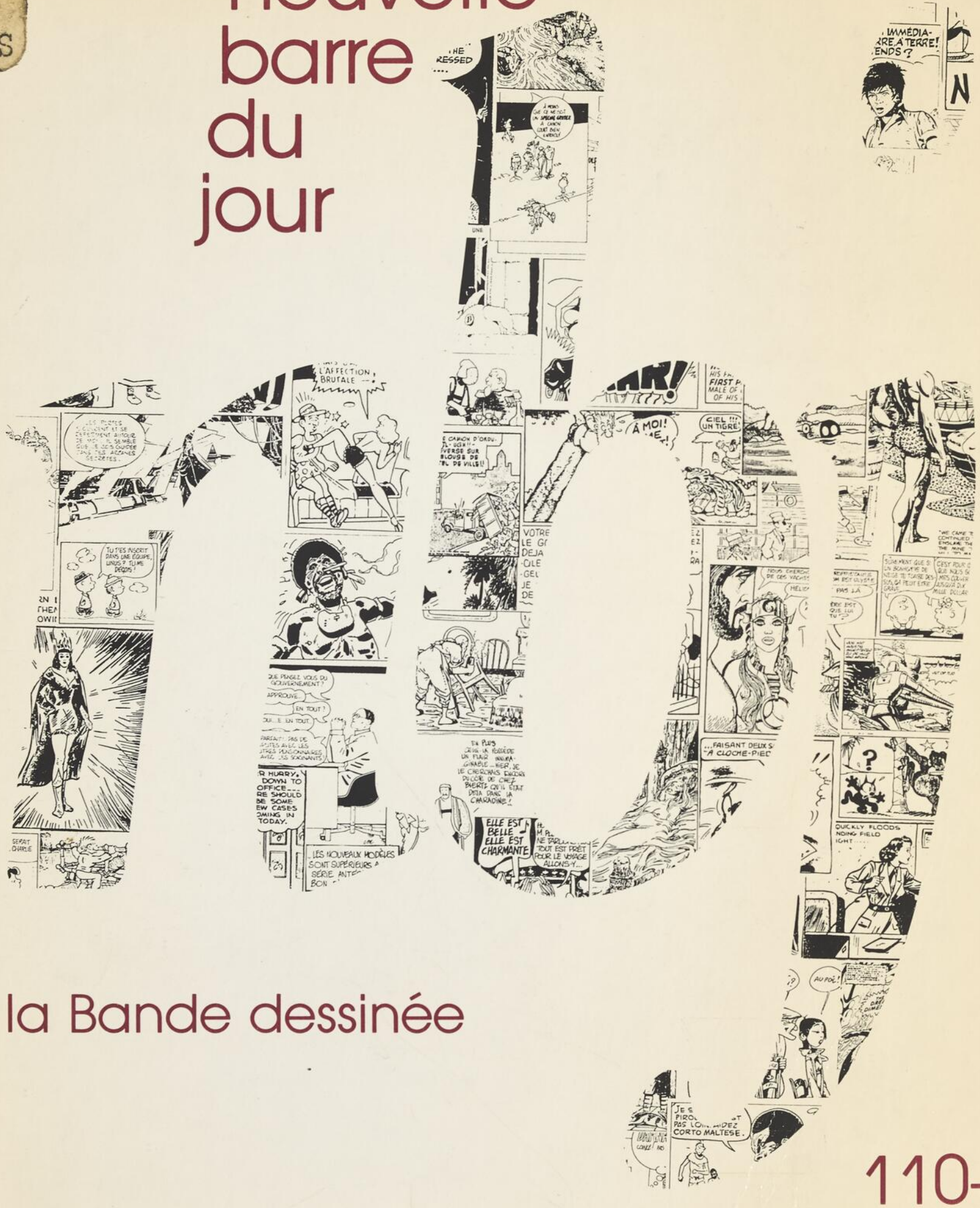
PER
B-10
S

la nouvelle barre du jour



la Bande dessinée

110-111

nbj

Ce numéro a été préparé par Richard Langlois

la nouvelle barre du jour

numéro 110-111 février 1982

collectif de direction:
Hugues Corriveau
Louise Cotnoir
Lise Guèvremont

maquette de la couverture:
Danielle Péret

distributeur québécois:
Diffusion Dimédia inc.
539, boul. Lebeau
Ville Saint-Laurent QC
H4N 1S2
(514) 336-3941

distributeur européen:
Le castor astral
52 rue des Grilles
93500 Pantin
France

correspondance:
la nouvelle barre du jour
c.p. 131, succ. Outremont
Outremont, QC H2V 4M8

Les copies des oeuvres envoyées à la NBJ ne sont pas retournées. Les auteurs et auteures des textes que nous publions sont seul(e)s responsables des opinions qu'ils ou elles émettent.
La reproduction des textes et des illustrations paraissant dans la NBJ est strictement interdite sans l'accord écrit de l'auteur(e) et de l'éditeur.
La NBJ est répertoriée dans *Radar*, dans le *Canadian Index*, dans *The Standard Periodical Directory* et par *la Pressothèque de langue française*.

Dépôt légal — Premier trimestre 1982
Bibliothèque nationale du Québec, ISSN 0704 - 1888

Sommaire

5 *Liminaire*
Richard Langlois

9 *Parenthèse sur la fascination-Bd*
Jacques Samson

19 *Propos syntaxique du langage sonore dans la Bande dessinée*
Catherine Saouter Caya

33 *LA Bd C + QUE DU CINÉ...*
Richard Langlois

43 *Le récit fre(u)dien*
Denis Bachand

53 *L'oeuvre de Jean-Michel Charlier: notes de (re)lectures*
Sylvain Cormier

61 *The Spirit de Will Eisner*
Luc Pomerleau

71 *Hugo Pratt: visages de l'aventure et silences de la narration*
Serge Jongué

81 *Les Bédéssinatrices*
Mira Falardeau

91 *C'est si dur de dessiner des dames?*
Charles Montpetit

101 *La Bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950)*
Yves Lacroix

113 *Hérauts*
François Hébert

123 *Comment ou pourquoi on devient créateur de Bande dessinée au Québec*
Jacques Hurtubise

Planches originales de:

7 Réal Godbout
17 Vittorio
31 Christine Laniel
41 Alain Gosselin
51 Fernand Choquette
59 Daniel Shelton
69 Serge Gaboury
79 Lucie Faniel
89 Richard Gendron
99 Jacques Favreau
111 Daniel Bisson
121 Paul Le Brun

LIMINAIRE

La présentation kaléidoscopique de la Bd, dans ce numéro spécial de la *nbj,* ne s'explique que par le fait que, littérature à part entière, la Bd appartient à une culture vivante et populaire dont l'universalité n'accepte aucune frontière. Dans l'ouvrage collectif dirigé par André Carpentier, publié par *La Barre du jour* (n° 46-47-48-49) en 1975, se dessinait déjà cet intérêt internationaliste qui n'a fait que grandir auprès des spécialistes pédagogues et collectionneurs.

Toutefois, si le discours théorique sur la Bd se porte bien au Québec, il n'en est pas de même pour le parcours pratique et historique. La formule de *Croc* (cf. l'article de J. Hurtubise) semble le seul «cric» pour catapulter dans l'avenir une forme de Bd «actuelle». Les douze planches originales, spécialement réalisées pour ce numéro, témoignent éloquemment de la situation réelle et actuelle de la Bd québécoise: le talent et les lecteurs sont là. Et ils l'ont toujours été, comme le démontrent très bien les articles fouillés d'Yves Lacroix et de François Hébert concernant notre singulière participation à l'histoire de certains journaux et d'une forme nostalgique de revues. Les déboires de la Bd québécoise semblent consignés dans ces vieux grimoires hermétiques remplis de leçons qu'on aime oublier, de peur d'éveiller des forces incontrôlables qui raviveraient un concurrent sérieux à notre traditionnelle et sécurisante écriture linéaire. À l'ombre de nos «clochers» littéraires québécois, une mentalité folklorique d'intellectuels, formés à l'européenne, retarde encore un médium historiquement et typiquement nord-américain: la Bd.

En guise de prologue, une seule conclusion s'impose: la Bd a barre sur tous les autres média contemporains qu'on le veuille ou non, qu'on y voie rouge ou clair, qu'on en profite ou pas.

Sherbrooke, octobre 1981

RICHARD LANGLOIS

Toute la vérité sur la vraie vie de Réal Godbout

par Réal Godbout

Alors, Monsieur, ces vacances au Japon ?

Excellentes ! Bien que trois mois, ce soit un peu long, Ah ! retrouver l'intimité de ce cher vieil atelier...

Enfin chez moi !

ATELIER GOD

Alors, quoi de neuf ?

CROC a appelé pour dire que la date de tombée était demain.

QUOI ?!

Bien sûr, ils ont dit que, pour Monsieur, ça pouvait attendre encore un mois ou deux !

Très bien. Vous appellerez M. Fournier pour la séance de scénarisation.

Inutile, Monsieur. Il est déjà là. Il vous attend depuis ce matin.

Plus tard...

Bon ! Au travail, maintenant !

Mmm... Six pages cet après-midi... Je me suis vraiment surpassé !

Le courrier, Monsieur.

Une centaine de lettres d'admirateurs...

Comme d'habitude...

Huit invitations à souper pour ce soir.

Choisir... Toujours choisir...

La Sorbonne va vous décerner un doctorat honorifique...

Bof... Si j'ai le temps...

Vos royautés pour l'édition finlandaise... Offre de film de Columbia...

C'est tout ?

La Barre du Jour fait un numéro spécial sur la bande dessinée québécoise...

Ah oui ? Montrez-moi donc ça...

Hmm... Situation et problèmes d'un auteur de BD au Québec, en une page... C'est un problème, ça !

Me mettre à nu... Exprimer mon vécu de façon sincère et authentique... Bon ! je commence !

Par une froide matinée de février...

Sacrament ! Y'ont encore coupé le chauffage ! Pis c'te maudite page qui avance pas !!

crrrrr

1 © Réal Godbout

Parenthèse sur la fascination-Bd

La Bd n'a pas bonne presse auprès du public adulte. Seuls quelques initiés, pourrait-on dire, se targuent de la bien connaître et de la fréquenter sans malaise tandis que la majorité suspecte encore en elle un relent d'activité infantile et ne consent pas à lui accorder un statut au moins équivalent à celui des autres productions culturelles de notre époque. Plus que de l'indifférence, cette exclusion témoigne par sa ténacité même d'une sorte de défiance viscérale à l'endroit de ce qui persiste à passer pour objet privilégié de l'univers de l'enfance.

Et pourtant, si les Bd actuelles conçues et réalisées par des artistes de talent n'intéressent qu'une minorité, il reste que nombre d'adultes s'adonnent en *catimini* au plaisir nostalgique et suranné des Bd de leur jeunesse. On en veut pour preuve, s'il en faut, les tirages très considérables des albums Archives Hergé dont les coûts prohibitifs pour les jeunes lecteurs indiquent à l'évidence que ce sont des adultes qui les achètent et les lisent. D'ailleurs quel jeune trouverait actuellement intérêt, en dehors d'une démarche académique, aux versions originales, en noir et blanc, des *Aventures de Tintin,* par exemple?

Qu'un adulte affirme ne prendre aucun plaisir aux meilleures Bd contemporaines, allant parfois même jusqu'à les dénigrer, alors qu'en réalité il trouve souvent plaisir à relire, en toute quiétude d'esprit, des Bd de son passé la plupart du temps complètement caduques, voilà qui est paradoxal!

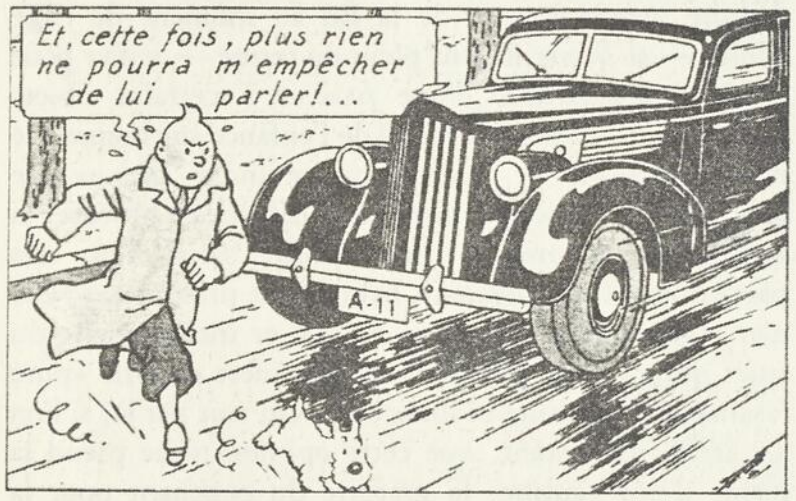
Si l'on veut bien donner crédit à cette curieuse constatation (et pourquoi pas?), il faut logiquement en déduire que la lecture de la Bd au moment de l'âge adulte — *re-lecture* au sens plein du terme — relève pour quantité d'individus d'une *fixation* à certains objets privilégiés (les «bons» objets) de l'enfance sur lesquels le retour répétitif et, dans une moindre mesure, le penchant à la collection sont seuls habilités à procurer la satisfaction escomptée. Et de cette satisfaction très particulière il est, paraît-il, habituel de présumer qu'elle n'engage en rien l'intégrité morale et intellectuelle du sujet qui s'y livre puisqu'on la considère comme «pure fascination» gratuite et innocente. On voit par là, si l'on s'y arrête un instant, que cette opinion reçue prend la forme d'une caution: la gratuité du penchant pour la relecture constituerait la garantie de son caractère banal, anodin, inoffensif... donc à l'abri de toute idée de perversion.

En somme, il y aurait d'un côté de «bons» objets, les bonnes Bd avec lesquelles il est possible et permis de revivre (!) l'innocence et la naïveté parce qu'on les a aimées étant enfants, parce que, si l'on peut dire, on n'a *jamais* cessé de les aimer; et de l'autre, de «mauvais» objets, les Bd de l'âge adulte, austères, qu'on ne peut fréquenter sans éprouver de malaise car il n'est plus permis de les aborder naïvement, l'innocence nous étant alors interdite sous peine de mettre en déroute la cohésion du moi en s'exposant à l'accusation de puérilité ou d'immaturité.

Cette étrange disposition envers la Bd qu'on ne repère

vis-à-vis nulle autre production culturelle de manière si systématique exige d'être interrogée en profondeur, c'est-à-dire au-delà des seuls préjugés sociaux et culturels commodément mis de l'avant à titre explicatif. Non pas que ces explications soient fausses mais parce qu'en fin de compte elles s'avèrent inaptes à cerner le caractère particulier de la relation à la Bd. On cherchera donc ici à poser, pour la Bd, le rapport distinctif du sujet à l'objet en spécifiant ses implications au niveau de la fascination inconsciente qu'elle exerce.

Il faut bien le reconnaître, le rejet impulsif de la Bd à l'âge adulte ne va pas de soi. Pour peu qu'on l'envisage en dehors des strictes questions de contenu et sous l'angle spécifique du sujet qui le vit, ce rejet devient l'indice d'un *blocage* particulier dont la nature exacte ne peut être saisie qu'à la lumière des relectures d'albums de jeunesse auxquelles, par ailleurs, le même sujet se livre volontiers. Il apparaît, en définitive, que ce



2 © Casterman

blocage concerne *l'intimité du sujet* dans son rapport singulier aux objets pour lesquels il a montré, par le passé, une préférence marquée. La Bd, on le voit, par l'effet de certaines caractéristiques que nous abordons plus loin, est justement un de ces objets de prédilection liés à l'histoire (préhistoire) du sujet. On peut imaginer que la préférence qui se trouve à jamais inscrite en elle, frappée au sceau d'un investissement primordial (parce que primaire), fait retour inconsciemment au moment de l'âge adulte, rendant les nouveaux objets-Bd, contemporains de la maturité du sujet, irrecevables parce que *qualitativement* inférieurs, du point de vue de l'investissement, aux premiers. Ce jugement d'infériorisation est évidemment un fantasme puisque c'est moins les Bd de l'enfance que le sujet aime à retrouver que ce qui en elles fait ressurgir une expérience fascinante irréductiblement fixée à l'époque, au contexte global où il les fréquentait assidûment.

En ce sens, le blocage à l'endroit des Bd de maintenant — dont le sens profond ne doit pas nous échapper: il tient du *refoulement* —, ce blocage, disons-nous, fait fonction de mécanisme de défense visant à conserver intact l'attachement aux anciennes Bd tout en occultant les motifs obscurs de cet attachement. Cette défense qui, à n'en pas douter, est de nature quasi compulsionnelle (puisque dans la plupart des cas la meilleure argumentation rationnelle n'infléchit aucunement la fermeté du rejet) a donc pour but de préserver à tout prix le «bon» objet et l'isolant des activités et de l'univers du monde adulte (avec comme corollaire la nécessité d'exclure les Bd «gênantes»), même s'il ne s'agit plus alors que d'un rampart purement imaginaire.

C'est un peu comme si la naïveté et l'innocence tant proclamées — toutes deux indissociables des relectures répétitives — permettaient au sujet adulte qui y retourne occasionnellement de mimer un processus de satisfaction narcissique. Quoi de plus rassurant en effet que de relire un album aimé dont on savoure tout le détail en s'y attardant sans crainte de perdre le fil du récit, dont la progression, les moindres méandres et l'aboutissement archiconnus n'offrent plus d'inquiétude et dont l'ensemble s'achevant comme un tout fermé sur lui-même, à la manière d'un objet idéal, ouvre au contentement de celui qui en jouit la plus inégalée des sensations de possession, de maîtrise? Activité valorisante certes (comment le nier?), mais parfaitement chimérique, car le sujet devenu adulte n'est plus de la même façon que l'enfant engagé de toutes parts à fabriquer la totalité de son moi dans l'épreuve symbolique d'une narration dessinée; car dans la relecture des Bd de l'enfance le plaisir est à jamais amputé de la dimension de nouveauté ou de surprise (dimension panique aussi) indispensable, on le sait, à tout émoi esthétique.

Ce simulacre de plaisir, malgré son caractère absurde et extravagant, atteint chez certains individus une indéniable intensité fantasmatique au point que la rencontre de nouvelles Bd susceptibles d'entamer, d'édulcorer leur fascination rituelle va jusqu'à revêtir la forme d'une menace. Menace à la fois parce qu'elle risque de troubler la quiétude du sujet dans ses

retranchements secrets, l'obligeant éventuellement à remettre en question ses choix narcissiques et parce qu'elle le soumettrait, s'il y succombait, à un nouvel ordre de lecture, ressenti comme antagonique avec l'autre, dominé celui-ci par les assauts du surmoi, c'est-à-dire par le discours (critique ou distancié) où l'innocence vécue sur le mode de la réminiscence n'a plus droit de cité. Car, faut-il le préciser, la fascination rituelle engendrée par la relecture des Bd du temps de l'enfance se vit dans le silence le plus complet, à l'écart du discours, de la parole et pour que l'innocence puisse agir vraiment, elle ne peut souffrir la moindre intrusion du surmoi dans son champ de béatitude.

On doit reconnaître par ailleurs qu'il existe des lecteurs adultes de Bd (les «initiés») qui ne ressentent aucunement cette menace et qui fréquentent indifféremment, peut-on croire, autant les objets-Bd anciens que nouveaux, bref, qui ne sont pas repliés sur les Bd de leur passé. Faudrait-il voir là des sujets qui soient parvenus, au prix d'on ne sait quels renoncements, à concilier en eux des tendances contradictoires associant sans malaise le plaisir de nature infantile à celui «adulte»?

On peut légitimement douter de cela puisque chez ces lecteurs la Bd demeure un *objet clivé* où le refoulement donne lieu cette fois-ci non pas à un processus de blocage mais à un mécanisme de *sublimation*. En effet, la Bd devient pour eux l'objet d'un nouvel investissement de nature surmoïque qui adopte la forme sublimée du discours sur la Bd: esthétisant, universitaire, «fanatique» ou autre qui méconnaît, lui aussi, la véritable «essence» de ses choix d'objets. Pas plus ici qu'ailleurs la fascination-Bd n'est l'objet d'un questionnement concernant l'inclination vers un objet privilégié de la vie infantile: ce fait essentiel passe totalement inaperçu.

Lorsqu'un sémiologue de la Bd, par exemple, n'a de cesse de disséquer[1] un objet-Bd particulier et unique en disant de celui-ci qu'il répond d'un choix *arbitraire* de corpus, on est en droit de reconnaître là une «élaboration secondaire», un prétexte pour exclure de l'analyse les implications occultes du sujet analysant. Il en va de même pour ces exégetes de la Bd qui ressuscitent un «âge d'or» en toute insouciance, faisant croire que les objets parlent d'eux-mêmes, qu'ils imposent leur propre évidence, leur troublant naturel sans que les sujets «découvreurs» y paraissent être pour quelque chose, sans que l'on connaisse leurs motivations internes.

Pour ces lecteurs spécialistes, la Bd n'est plus alors que matière à discourir, matière à paroles et à écritures, corpus (tout ce qui subsiste du *corps* dans ce mot bizarre étant passé sous silence!), dont le caractère fantasmatique est gommé au bénéfice d'une espèce de neutralisation de l'objet au sein de la culture, la spécificité du rapport à l'objet-Bd se trouvant la plupart du temps parfaitement méconnue.

En dernière analyse, il importe assez peu que l'on envisage le persistant retour de cet objet de l'enfance au coeur de la vie adulte sur le mode de l'exclusion ou sur celui de l'inclusion car, d'une façon comme de l'autre, on est invariablement ramené aux mêmes questions: qu'est-ce qui organise la fascination-Bd? sur quels fantasmes repose-t-elle? à quelles nécessités peut répondre le besoin de la relecture des Bd de l'enfance?

On esquissera dans ce qui suit quelques réponses à ces questions, mais vu l'état embryonnaire de la réflexion sur ce sujet[2] il ne faudra s'attendre ici qu'à la formulation de quelques énoncés généraux concernant la place de la Bd dans l'économie fantasmatique du sujet.

Même si cela peut paraître à première vue assez contestable aux yeux des tenants de la Bd, il est très difficile de nier l'appartenance de celle-ci au monde de l'enfance. Du fait, l'observation la plus simple, la plus banale montre que, au sein de nos cultures, c'est vers l'âge de 10 à 14 ans environ que la Bd est habituellement la plus fréquentée et ce de manière à peu près exclusive dans de nombreux cas. Il n'est pas interdit de penser que la lecture de la Bd à cet âge précis réponde à un besoin particulier dans le processus de maturation et d'adaptation de l'individu aux règles et usages de la société.

---

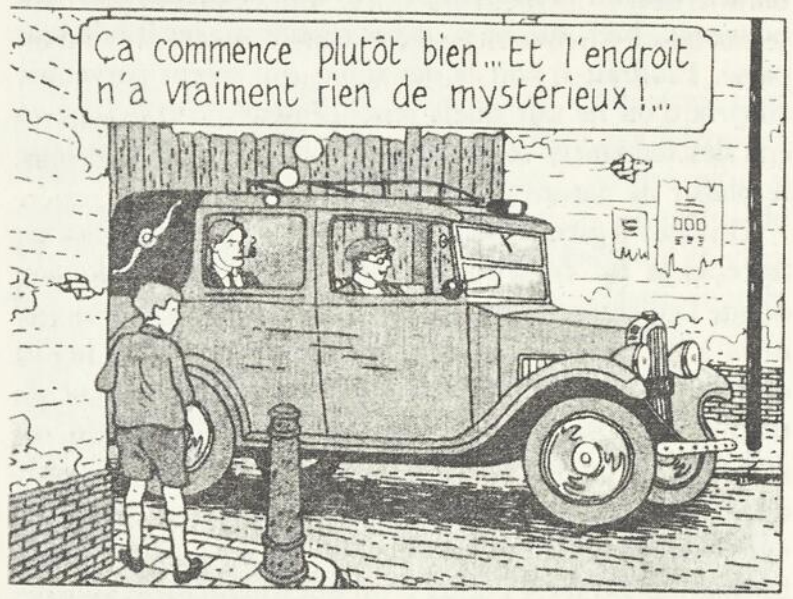
(1) «Du discours sémiotique, souvent châtré par ses tenants en didactisme, il faut retenir une ambiguïté, celle de tout effort analytique portant sur les objets humains, celle d'un mot que j'aime et voudrais promouvoir, l'*autopsie*, regard propre (appropriation), mais aussi, par la rage sélective de l'usage langagier, découpage de cadavre. Connaître, c'est à la fois s'approprier et tuer.» Alain Rey, *Les spectres de la bande*, p. 57.

(2) On consultera avec profit les deux écrits suivants: Michel Covin, «L'image dérobée» in *Communications* n° 24, Seuil, 1976 et Alain Rey, *Les spectres de la bande*, Éd. de Minuit, 1978.

On constate, en effet, que ce besoin, contemporain de la période de latence[3], a pour correspondant sur le plan des apprentissages scolaires l'accession à l'ordre du texte (lecture et écriture) parallèlement à l'abandon progressif des images. Dans ce contexte spécifique, la Bd apparaît comme une pratique symbolique de *compromis* entre l'univers des images et celui du texte dans laquelle se règle, pour les années à venir, le passage de la pensée intuitive à la pensée logique, le renversement de l'émotionnel au rationnel. Au coeur de cette métamorphose, la Bd a pour mission le *désinvestissement de l'image au profit du texte.* Et elle mènera à bien cette opération d'étouffement en misant sur ce que, suivant Covin, nous nommerons un «*mécanisme de résorption de l'image par le discours*» dont l'efficacité repose, pour l'essentiel, sur la composante narrative extrêmement structurée et stéréotypée qui lui tient lieu de récit. Dès lors que l'image est absorbée par le langage il ne peut en résulter qu'une substitution dans la forme du plaisir, modification profonde dans l'ordre de l'investissement, car l'une et l'autre (l'image et le texte) n'interpellent pas le désir du sujet de même manière. En définitive, il faut reconnaître à la Bd une participation de poids au remaniement dans la vie pulsionnelle du sujet qui s'effectue au moment de la transition de l'état infantile à l'état adulte; et c'est cela justement qui requiert notre attention.

Au titre d'objet de compromis (objet transitionnel?) engagé de plain-pied dans cette refonte de l'économie pulsionnelle, la Bd met en jeu une charge énergétique ambivalente: d'un côté, le *figural* fait retentir en elle toute la puissance égarante de l'expérience analogique, tandis que de l'autre, le *récit* livre accès à la Parole souveraine qui vient sceller la cohésion du moi, sous la domination du surmoi, à travers le recours à l'autorité narrative, forme mitigée de l'autorité sociale. Mais ce qui, de cet objet bicéphale, conserve encore des traces inaliénables du temps de l'enfance tient au figural et non à l'instance de narration, comme on a coutume de le penser à cause notamment de la forme extrêmement stéréotypée qu'elle adopte dans la majorité des récits dessinés.

En effet, c'est la nature figurale, imageante de la Bd qui la rattache encore, ne serait-ce que par un mince fil, à l'univers infantile; c'est son caractère pré-discursif qui fait revivre en elle une disposition pulsionnelle primaire. Avant même d'avoir su lire, est-il besoin de le rappeler, l'enfant a su voir et déjà, dans l'expérience de la perception visuelle, l'illusion identificatoire a pu l'arracher au magma phénoménologique. Ce sont les images aussi, dont la sienne propre (révélée au stade du miroir) et toutes celles polymorphes de l'Autre, qui ont contribué à façonner le noyau primitif de son ego, de sa conscience en l'éveillant au monde et à son intelligence.



3 © Dargaud

Comme l'écrit Michel Covin, l'image «*garde le souvenir d'un temps où la réalité elle-même apparaissait à l'enfant comme création infinie de formes inconnues, inconnaissables et imprévisibles (...) elle reproduit le temps de la grande fusion, le temps de l'indifférenciation, temps où il se trouvait absolument dépendant du corps de la mère, ne faisait qu'un avec celui-ci*»[4]. L'image a partie liée avec le désir dans ce qu'il a de plus singulier, de plus primaire, de plus lointain dans l'histoire du sujet, bref de plus inconscient.

(3) Période de latence: «Période qui va du déclin de la sexualité infantile (cinquième ou sixième année) jusqu'au début de la puberté et marque un temps d'arrêt dans l'évolution de la sexualité. (...) Selon la théorie psychanalytique, la période de latence trouve son origine dans le déclin du complexe d'OEdipe; elle correspond à une intensification du refoulement — qui a pour effet une amnésie recouvrant les premières années — une transformation des investissements d'objets en identifications aux parents, un développement des sublimations». In *Vocabulaire de la psychanalyse,* J. Laplanche et J.-B. Pontalis, PUF, p. 220.

(4) Déjà cité, p. 227.

L'indéniable parenté existant entre processus visuels et processus inconscients a été maintes fois soulignée par Freud; ainsi, dans *Le Moi et le ça,* a-t-il pu affirmer que «*la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale et est plus ancienne que celle-ci, tant du point de vue phylogénétique qu'ontologique*».(5) Ailleurs, dans *L'interprétation des rêves,* il a insisté abondamment sur la nécessaire prise en considération de la *figurabilité* dans le processus d'élaboration des pensées du rêve, ces dernières devant être soumises «*à une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles*».(6) En effet, pour Freud, la régression hallucinatoire, en tant que processus psychique caractéristique du rêve, ne parvient à se réaliser que parce qu'elle a recours à des formes d'expression et de comportement très antérieures dans le développement du sujet, formes primitives dans lesquelles les réminiscences visuelles des scènes infantiles jouent un rôle de premier plan.

Il semble donc que les mécanismes de l'Inconscient soient admirablement bien servis par les représentations visuelles de sorte qu'il n'est certainement pas exagéré d'affirmer que la pensée visuelle constitue une de ses modalités de frayage de prédilection. L'Inconscient paraît travailler mieux avec l'image qu'avec toute autre forme d'expression symbolique grâce, en particulier, à l'extraordinaire labilité des représentations visuelles qui résistent obstinément à la mise en ordre lors même qu'elles se prêtent à merveille aux processus associatifs. L'image, de dire encore Covin, est «*indisciplinée, indomestiquée (...)* imprévisible *parce qu'il n'y a pas de formule qui /permet/ d'en rendre compte définitivement, /puisqu'elle/ se produit avec la prolifération même du réel, dans le mépris de tout protocole, de toute structure et de toute habitude; l'image surprend, le discours rassure. C'est dire que l'image n'est jamais la* même *et que, par conséquent, elle se dérobe à l'Ordre et au Pouvoir*».(7)

Sur un autre plan, il n'est pas inutile de rappeler l'importance des représentations visuelles dans le développement de la libido. Dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* Freud a cherché à mettre en évidence le lien étroit qui unit le *désir de voir* avec d'une part, l'éveil de la curiosité sexuelle chez l'enfant (en liaison avec ses efforts visant à résoudre la double énigme de la différenciation sexuelle et de la naissance) et avec d'autre part, la pulsion de savoir et de recherche (forme sublimée à la fois de l'action d'emprise et de la curiosité sexuelle infantile) dont le véritable essor a lieu au moment de la période de latence. Bien qu'elle ne dépende pas exclusivement de la libido, la pulsion de recherche prend appui sur les explorations visuelles de l'enfant au regard de son propre corps tout autant que de celui des autres. En somme, le désir de voir pourvoit de son énergie spécifique la pulsion de savoir, lui procurant pour ainsi dire une stimulation décisive qui imprime sa marque sur l'ensemble des activités futures du sujet, l'éveillant entre autres aux domaines artistique et scientifique. Le rôle excitateur, émancipateur du voir dans le développement de la personnalité humaine ressort clairement de ces constatations et l'on conçoit aisément que les représentations iconiques y contribuent sans doute autant que les perceptions visuelles du monde sensible.

Or, il semble bien que le figural intervienne, dans la Bd, comme réactivateur de la *scoptophilie* (plaisir d'observation, désir de voir) jouant au hasard des relectures d'albums de jeunesse un rôle proche de celui que l'on vient d'identifier. Quelque chose comme une excitation interne rééditant sur la scène du désir l'émoi des premières rencontres, la stupéfaction des premières découvertes avec le bénéfice cependant, à l'inverse de ce qui se passe chez l'enfant au moment crucial de ses investigations, de la diminution ou carrément du défaut de l'angoisse afférente à ce genre d'épreuves. Le lecteur adulte qui revient à ses objets d'enfance favoris ne peut en jouir, d'une certaine façon, qu'au second degré, qu'avec détachement. La qualité de son plaisir tenant essentiellement à la répétition, c'est-à-dire au fait de revivre dans des conditions presqu'annulantes un acte exploratoire initiatique, il en résulte une baisse appréciable de la tension émotionnelle. À moins qu'il ne soit névrosé (ce qui *a priori* ne doit pas être exclu..!), c'est sous l'égide du surmoi qu'il effectue son retour au passé de sorte qu'il se trouve ainsi prémuni contre les assauts éventuels des forces du ça. Il se plaît, relisant la Bd de son choix, à se réinstaller confortablement au centre du monde, à l'abri de ses incohérences et de ses vicissitudes, roitelet suffisant dominant de son regard nostalgique

---

(5) Cité par Jean-Louis Baudry dans *L'Effet cinéma,* Éd. Albatros, p. 39.
(6) *Vocabulaire de la psychanalyse,* déjà cité, p. 158.
(7) Déjà cité, p. 227.

l'arène agitée du désir. Le bénéfice qu'il retire de ses relectures ne semble donc être que de l'ordre de la satisfaction narcissique, de l'ordre du réconfort, même si ce réconfort est amoindri du fait de l'inhibition d'angoisse.



4 © *Lombard*

Pourtant, il est difficile d'admettre que la fascination-Bd ne se traduise qu'en termes de consolation, d'autosatisfaction sans qu'elle puisse ouvrir une brèche, au moins minimale, dans l'édifice du moi: autrement dit, sans secouer, sans ébranler le sujet qui s'y abandonne. Les propriétés inhérentes aux images sont telles, croyons-nous, que les affects qui s'y trouvent déposés ont la capacité de se dérober, dans une certaine mesure, aux menées de la censure. Il y a dans tout plaisir d'images un voyeurisme fondamental, une relation d'objet qui ramène le sujet qui s'y livre sur le terrain de la perversion.

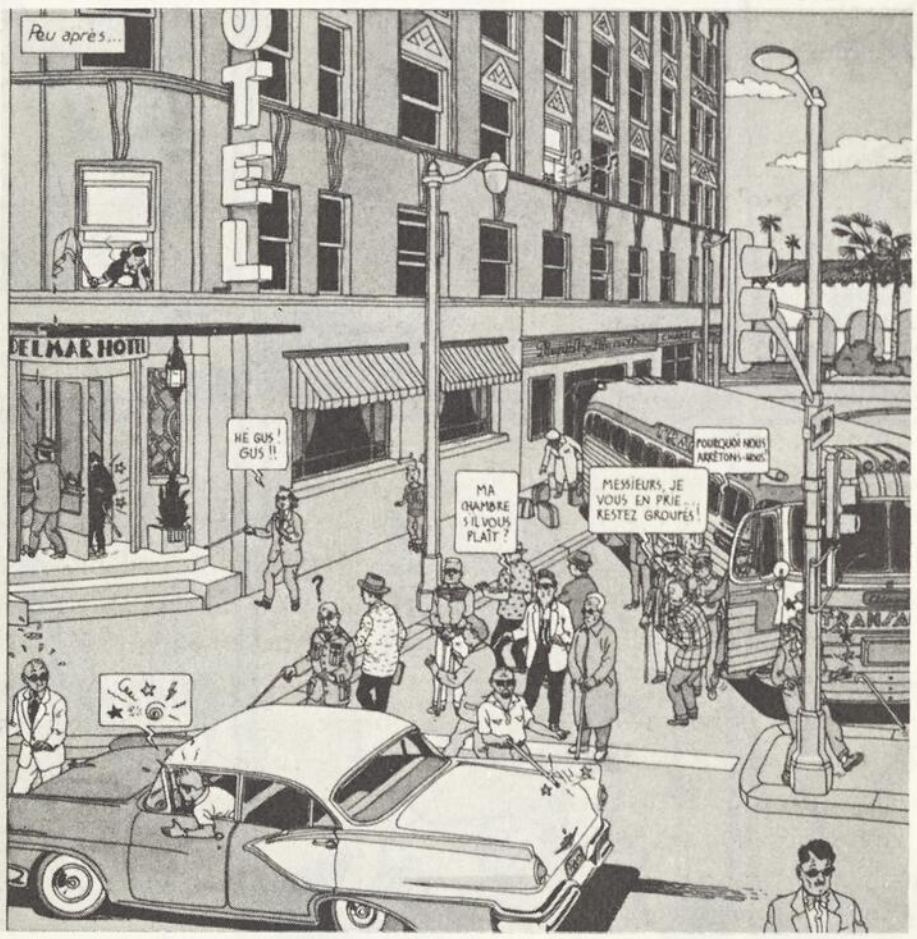
On ne peut sérieusement réfléchir à la question de la fascination visuelle sans rencontrer sur notre chemin une posture de désir comparable à celle, polymorphe, des enfants face à ce qu'ils ressentent comme des émanations, des parcelles de leur corps propre. La jubilation devant les images ne va pas sans ranimer, sans revivifier ces fantasmes d'appropriation, d'incorporation et surtout, pensons-nous, s'il s'agit d'images de prime enfance. Justement parce que ces images exclusives, toujours singulières, à peu près indissociables des autres excitations visuelles de ce temps de grand mélange, faisant corps avec elles, reconduisent dans leur magistrale diversité le foisonnement, la prolifération effarante du réel. Tous ces corps, tous ces objets figurant dans la Bd redeviennent, par la magie de l'identification hallucinatoire, animés de forces plurielles, complexes, parfois antagoniques, comme s'ils jaillissaient de l'inénarrable, de l'Inconscient. Ce qui fait retour ici au moment de la relecture c'est l'imprévisibilité de l'image, de toute image, que l'on n'a pas appris à mémoriser, que l'on n'apprendra jamais à maîtriser, parce qu'elle n'a de vérité que fantasmatique. Ce qui fascine le sujet adulte dans les Bd de son enfance dépasse largement ce qu'elles paraissent être et le figural en elles, fût-il au service d'un récit qui a pour mission de le domestiquer, de le régenter dans les cadres étroits et limités du réconfort, échappe encore à cet effort d'écrasement en libérant d'autres formes d'investissements archaïques mettant en scène *le désir du sujet de se mettre en représentation*, de se défaire dans le regard de l'Autre, pour voir comment il fonctionne, pour se prouver qu'il existe. Mais dans l'exigence de spécularisation qui travaille de fond en comble, n'y a-t-il pas présence *aussi* du fantasme du corps morcelé (fantasme de castration) avec son déferlement d'angoisse?

Nous avons dit que la Bd qu'elle faisait office de compromis entre le figural et le discursif. Il est temps à présent d'affirmer que ce qui gêne tant le lecteur adulte dans cet objet bâtard c'est justement la présence, avec l'image, de cette poussée vers le primaire, vers le passé qui suscite à la fois un sentiment complexe d'attraction et de répulsion. Attraction pour le monde d'agir du figural qui fascine l'adulte, le ramenant comme à sa préhistoire, activant ce retour du refoulé qui enivre et excite comme tout ce qui résiste à la Loi et au Pouvoir. Mais répulsion aussi parce que tout ce qui révèle l'existence de ces régions obscures de la vie psychique rappelle en même temps l'insaisissable, l'innommable et ravive la crainte du morcellement, du manque à nommer. C'est donc au coeur même de ce dilemme que s'incarne la fascination-Bd.

Il reste cependant à préciser, en terminant, que ce ne sont pas toutes les Bd qui fascinent et que parmi celles qui détiennent ce pouvoir il en est qui ébranlent plus que d'autres. Ainsi en est-il, par exemple, de certaines Bd spécifiquement destinées à la jeunesse qui acquièrent cette capacité spéciale de fascination pour des individus en particulier, au moment des relectures, uniquement parce que ceux-ci les ont lues et relues au temps de leur

enfance. Pour d'autres personnes, ces Bd-là n'offrent aucun intérêt et cela se comprend parfaitement étant donné leur caractère extrêmement conventionnel et suranné. Toutefois, nous croyons que certaines Bd actuelles, contemporaines sont aussi aptes à engendrer la fascination dont nous avons parlé ici et, tout particulièrement, parce qu'elles résistent au désinvestissement iconique, parce qu'elles se soustraient aux impératifs contraignants du discours, bref parce qu'elles invitent à la dérive, au fantasme et à l'imprévisibilité. En elles, le figural demeure indomestiqué.

JACQUES SAMSON
(Ste-Agathe-des-Monts/Montréal
juillet-octobre 1981)
Collège de Maisonneuve



5 © Casterman



6 © Vittorio

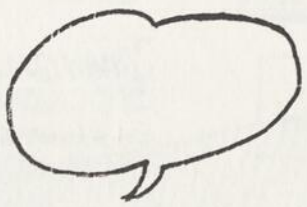


Propos syntaxique du langage sonore dans la Bande dessinée

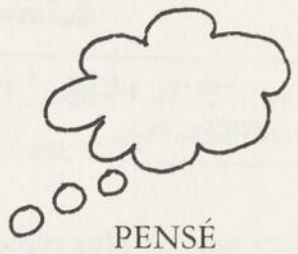
Le présent article est un essai d'analyse sémiotique sur la Bd. Le corpus de travail concerne les Bd de type narratif (à l'exclusion donc de la Bd contestataire, du dessin humoristique, des ***strips,*** etc. bien qu'ils ne soient pas totalement étrangers à mon propos). Le point de départ de l'analyse a été une série de ***comics*** consacrés aux Super-Héros (éd. Marvel, D.C., Héritage), élargie ensuite à diverses Bd narratives mentionnées au cours de l'article et dont j'ai extrait les illustrations (par le biais des revues Métal Hurlant, Croc, Pilote, À Suivre, etc.).

«L'écriture se présente en images et l'image se met à bavarder, en historiant: Bande dessinée»
Cette jolie phrase d'Alain Rey exprime la fascination de la Bd et cette difficulté intrigante à pouvoir la placer dans une boîte-catégorie: est-ce de la littérature? est-ce de l'image?
Cette dichotomie est généralement acceptée des théoriciens de la Bd. Je propose de cesser de la considérer et de se tourner plutôt vers le «bavardage», pour reprendre le mot d'A. Rey afin de l'étudier sous un angle sémiotique.
Ce bavardage est le ***bruit*** qui émane de la Bd. Cette sonorité s'épanouit dans notre oreille (intéreure?) au fil du déroulement narratif. Il s'exprime autant par la voix des personnages que par les émissions provoquées par les impacts, les explosions ou la suggestivité des planches.

Les moyens de transcription sont bien connus:
La bulle, ou phylactère



PRONONCÉ



PENSÉ

L'onomatopée, qui rend compte d'émissions extra-langagières et se prête à tout un jeu graphique qui participe de la topographie de la planche.



7 © Dargaud

L'idéogramme, qui est un intermédiaire bruyant/silencieux. Il rapporte sommeil, mouvement, sonnerie, etc.



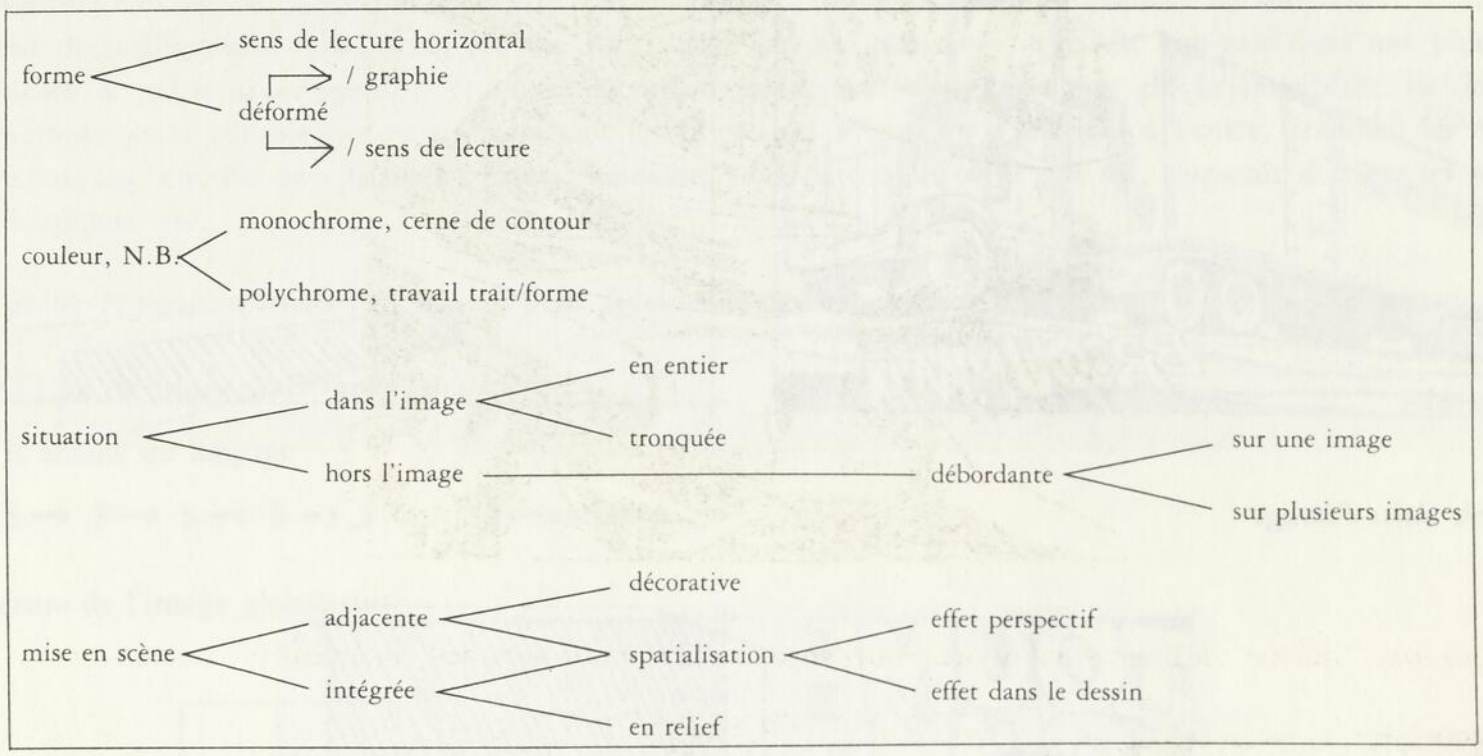
Les encarts diégétiques, qui portent la parole de l'auteur, en sus de leur rôle structural.



6 © Warrax

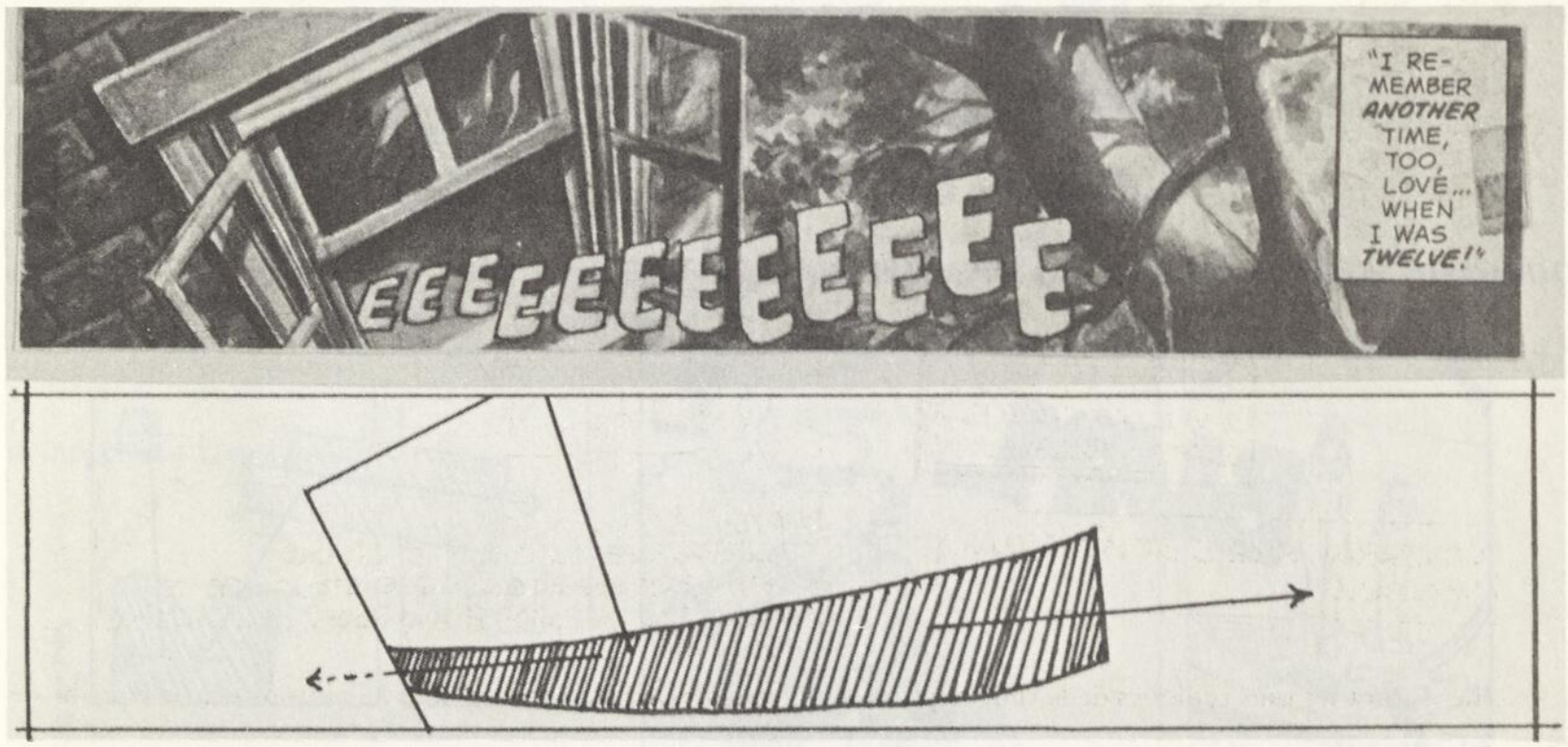
Ces éléments sont les plus typiques de la transcription sonore et contribuent à la cohésion, à l'*existence* de la planche de Bd.

Dans cet exposé, je vais privilégier l'onomatopée, formule où se situe l'insaisissable frontière entre texte et image. La sonorité de la Bd est de première évidence dans le choix du style direct (véhiculé par les bulles), mais elle apparaît de façon déterminante dans l'usage de l'onomatopée.
J'ai établi une sélection d'onomatopées (entre autres, à travers les ***comics***) et je les ai classées selon le tableau suivant:



C'est-à-dire:

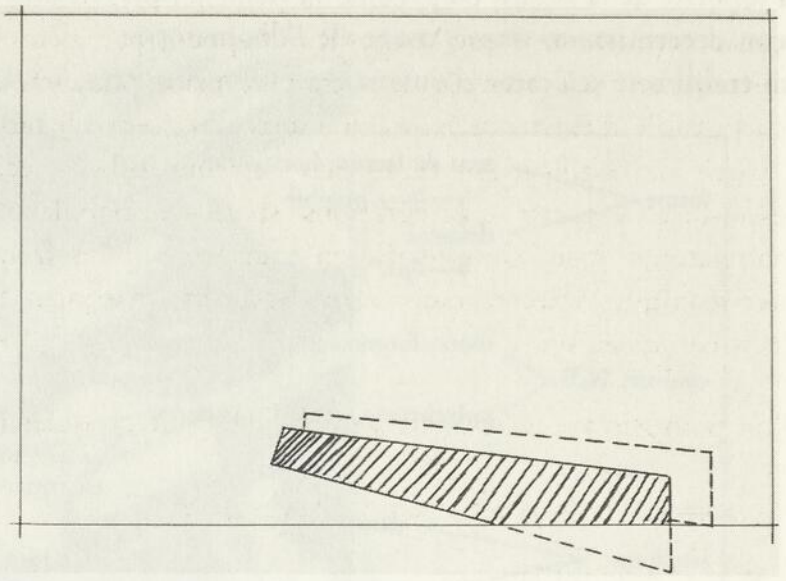
Intégrée, effet perspectif, spatialisation



10 © Casterman

Dans l'image, parallèle au plan de la case, tronquée aux marges

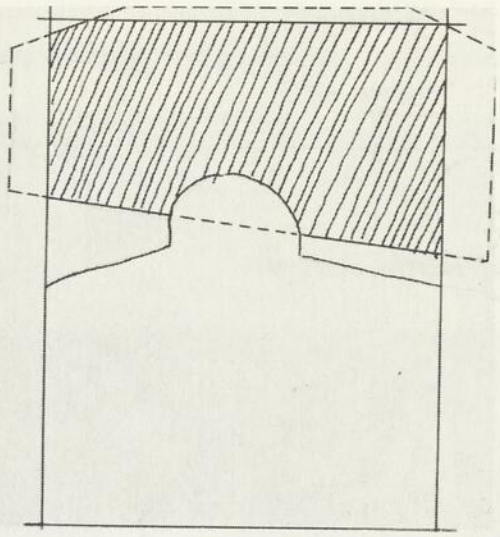




11 © Casterman

Intégrée dans l'image

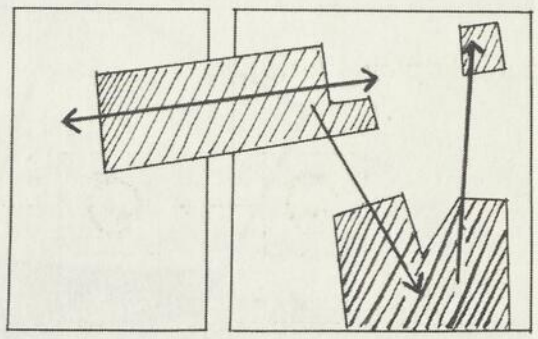




12 © Les Humanoïdes Associés

Débordante, spatialisée, de l'extérieur à l'intérieur de l'espace narratif





13 © Dargaud

Cette série non exhaustive fait cependant apparaître une combinatoire onomatopée/cases (plan narratif)/support.
Le support est l'espace concret de la planche: plan d'une feuille de papier sur laquelle sont tracées des ***fenêtres.***
Le plan narratif est ce que Michel Rio[1] appelle pertinemment «l'espace métaphorique», c'est-à-dire un espace délimité arbitrairement à l'intérieur de notre perception phénoménologique de l'espace afin d'y réengendrer un événement, un lieu possible d'existence, ainsi que le concrétisent un tableau, une photographie, une case de Bd.
À partir de codifications telles «ceci est une Bd», «ceci est une planche», «ceci est une case dans une planche», c'est-à-dire à partir d'intégrations spatio-temporelles, conditions ***sine qua non*** de la possibilité de lecture, l'onomatopée joue, complexifie en transgressant les frontières. Elle saute d'une case à l'autre, enjambe les espaces inter-iconiques, circule dans la ou les cases, masquant l'événement ou caché par lui, disparaît derrière les espaces inter-iconiques, etc.

D'un point de vue désormais sémiotique, peut découler le développement qui suit:

1- Habitude de lecture, référence langagière

- la chaîne du langage

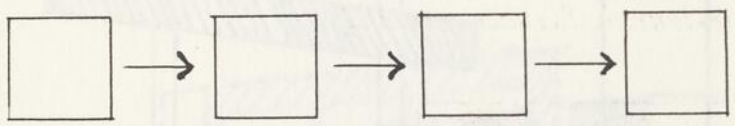
  S → S → S → S → S S = syntagme

2- Lecture de l'image globalisante



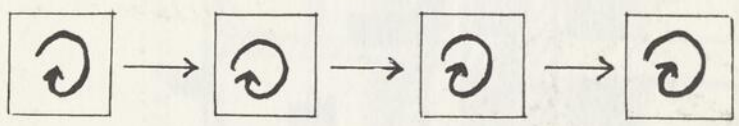
3- Lecture Bd

A. appel à la chaîne du langage



14 © Saouter Caya

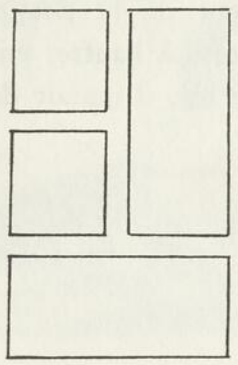
B. appel à la globalisation



15 © Saouter Caya

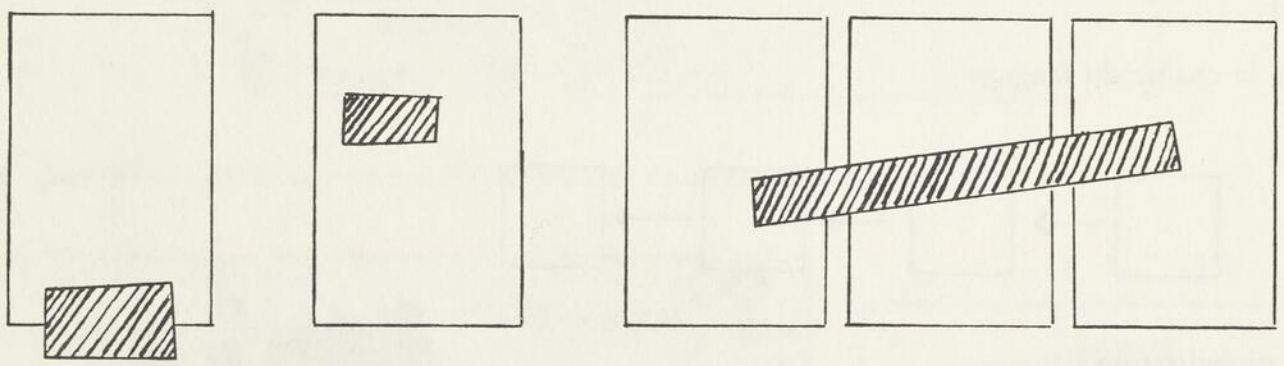
(1) M.Rio. in *Communications* n° 24: cadre, plan, lecture. p. 94.

4- Combinaisons: organisation espace objectif/espace métaphorique



16 © Saouter Caya

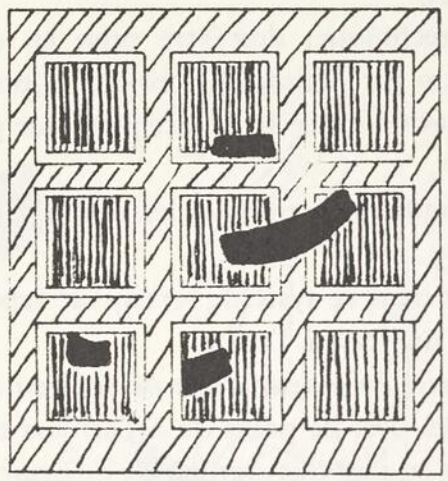
5- Adjonction des onomatopées

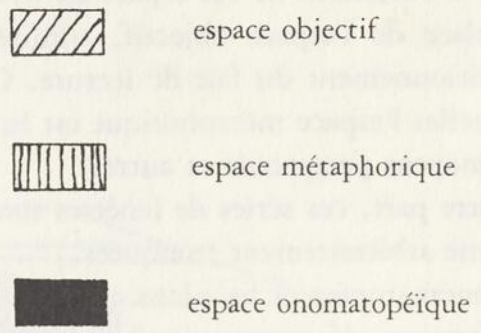


17 © Saouter Caya

De ceci se déduisent maintenant les hypothèses suivantes:

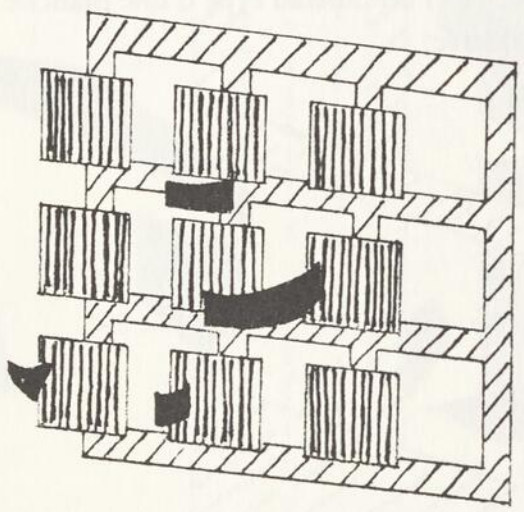
I - Hypothèse première:

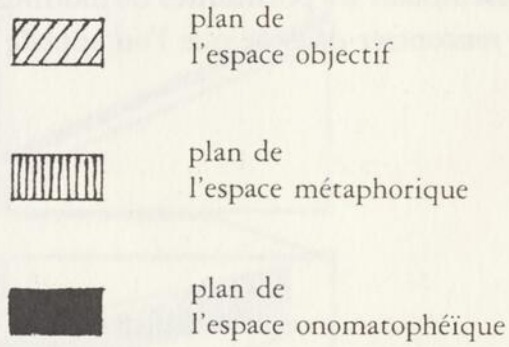




18 © Saouter Caya

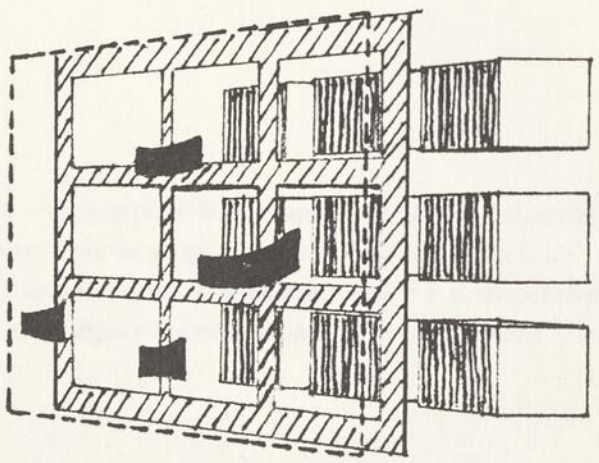
II - Hypothèse deuxième:

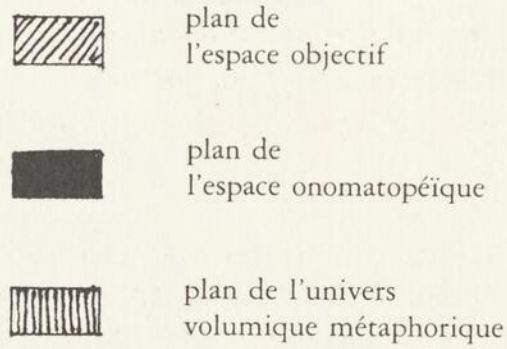




19 © Saouter Caya

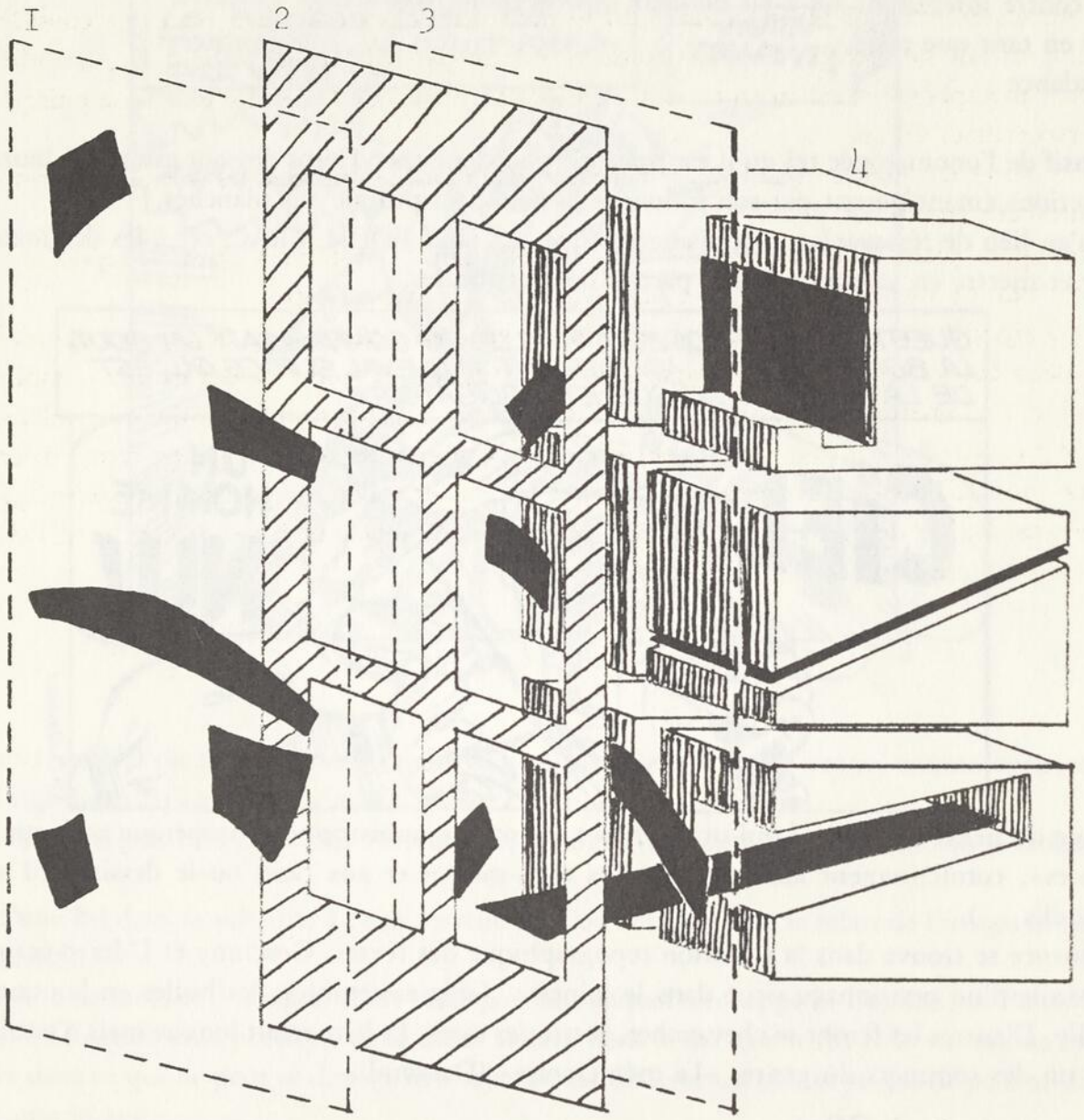
III - Hypothèse troisième:





20 © Saouter Caya

En termes de justification, si l'on part de l'idée que l'onomatopée est un plan de lecture, on peut considérer que la succession marges blanches/images forme aussi des plans de lecture. (fig. II)
La codification de l'image n'est-elle pas alors à lire dans l'espace, en volume, les onomatopées ayant elles-mêmes une place à l'intérieur de cet espace en trois dimensions? (fig. III)
La place de l'espace objectif, admise comme un avatar technique, doit être prise en considération comme un conditionnement du fait de lecture. Ce plan conservé neutre par définition contient la possibilité de fenêtres dans lesquelles l'espace métaphorique est lu en trois dimensions (évidence de la lecture plastique puisqu'il y a conservation des moyens perspectifs et autres).
D'autre part, ces séries de fenêtres sont devant l'espace métaphorique puisque les scènes s'interrompent aux marges, comme arbitrairement tronquées.
Les onomatopées et les plans qu'elles engendrent s'infiltrent dans ce système servant de repoussoir, de transition, de pénétration, de communication d'un espace à un autre et d'une case à l'autre.
Ce qui tendrait à signifier que ***l'onomatopée a un rôle de mise en valeur de la perception spatiale et volumique, à travers l'obligation linéaire,*** adaptée du langage qui, en Bd, sert de point de départ aux combinaisons de lecture.
Vue sous cet angle, l'onomatopée n'intervient plus seulement en tant que signifiance de bruit. Elle devient la partie du scénario qui sert à confirmer et à paufiner la subtilité de la combinaison texte/image en terme d'écriture. C'est un des éléments syntaxiques de l'écriture bédéesque qui résout la rencontre des antagonismes texte/image.
Rassemblant les possibilités de motilité de l'onomatopée, voici un tableau type d'une planche de Bd, telle que l'on peut en rencontrer dans ce que l'on appelle la figuration narrative:



21 © Saouter Caya

1: plan des onomatopées débordantes, espace à 2 dimensions
2: plan objectif de la page, espace à 2 dimensions
3: plan des onomatopées tronquées, espace à 2 dimensions
4: volume de l'espace métaphorique, à 3 dimensions

La place prépondérante des onomatopées dans les ***comics*** américains consacrés aux Super-Héros m'a permis d'extraire facilement ce tableau. Mais il est bien évident qu'il ne peut s'appliquer à la lettre à la Bd en général. (Ses rapports sont assez lointains avec l'école belge ou avec le Tarzan de Foster qui n'utilisait pas les bulles, pour ne prendre que ces exemples).

Il devient par contre intéressant vis-à-vis de deux aspects de lecture:

1- La lettre en tant que telle.
2- La redondance

La lettre

Si l'usage intensif de l'onomatopée tel qu'il est pratiqué pour les Super-Héros devient assez vite lourd et systématique, d'autres productions émanciperont par son influence la partie scripturale des planches.

C'est-à-dire qu'au lieu de réserver un graphisme typique aux seuls BOUM, CRAC, etc., les dessinateurs vont l'utiliser pour découper et mettre en valeur certaines parties de leurs bulles.



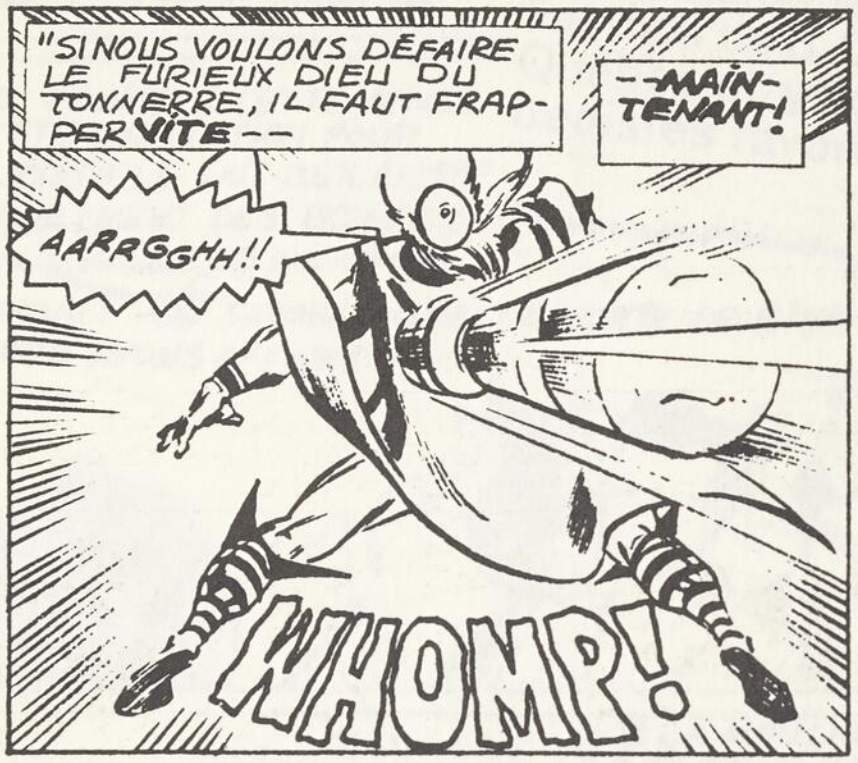
Un bon exemple du genre est Giraud qui utilise très souvent le graphisme onomatopéique pour ses «attention», «tout le monde dehors», corollairement aux onomatopées elles-mêmes et aux cases où le dessin seul suggère la sonorité (explosion, éboulis,...).

Une autre influence se trouve dans la situation topographique des textes. Goscinny et Uderzo écriront en minuscules caractères la parole d'un personnage situé dans le lointain, Greg rassemblera les bulles en bouquet explosif pour les colères d'Achille. D'autres les feront se chevaucher, sortir des cases. La liste serait longue mais n'oublierait certainement pas Fred dans un des sommets du genre, «La mémémoire» (Dargaud).





Cette interpénétration des moyens graphiques et scripturaux débouche sur le deuxième point.
La redondance



25 © Marvel-Héritages

Repartant des Super-Héros, il est facile de comprendre ce que cela signifie: texte, image, onomatopée (et parfois même encart diégétique) signifient strictement la même chose.
Ce travers est l'un des plus pénibles de la Bd. Par exemple, malgré la qualité des scénarios, on le trouvera permanent chez Jacobs.
Je situe la qualité d'une Bd dans sa subtilité à créer un itinéraire où le mot prend le relais de l'image et vice et versa sans chevauchement injustifié.
La Bd narrative est faite de mots et d'images. C'est là un postulat auquel n'échappe ni Druillet, ni Pratt. Peu importe la quantité de chacun. La justesse et la poétique de la Bd se situent dans le fait que le dit et le vu sont en symbiose et leur pertinence se trouve dans ce qui ne peut se dire qu'avec un mot est dit avec un mot et ce qui ne peut se dire qu'avec une image est dit avec une image.
De mon point de vue, l'intérêt du tableau que je viens de présenter est qu'il permet une lecture selon une syntaxe bédéesque où texte et image ne sont que des ***référents*** et où le ***langage*** employé est l'***itinéraire de la lisivisibilité.***[1]

CATHERINE SAOUTER CAYA

Montréal

(1) Mot créé par Gilles Rousseau dans son T.E.R. de Maîtrise, «Le Noir et Blanc dans la Bd» (en préparation, U.E.R. de Bordeaux)

SONDAGE

—LA PRESQUE—
Venez visiter le 75e Festival de B.D. du Québec et y voir vos bédistes favoris!

VOUS PROFITEZ CETTE ANNÉE DE CETTE CONVENTION POUR PUBLICISER LE FAIT QU'IL EXISTE VÉRITABLEMENT DES BÉDISTES QUÉBÉCOIS

POURRAIT-ON SAVOIR À QUELLE SORTE DE BIBITTE NOUS AVONS AFFAIRE?

dis-leur RICHARD!

CELUI-LÀ POND DES IDÉES

LA MOUCHE ELLE, RENIFLE L'ACTUALITÉ!

Burp!

SNIF SNIF

VOICI LE PAPILLON, NOTRE 1er SPÉCIMEN QUI BUTINE SA COULEUR

QUANT AU REDOUTABLE MARINGUOIN IL S'ABREUVE DU SANG DES FAITS DIVERS!

BOUM

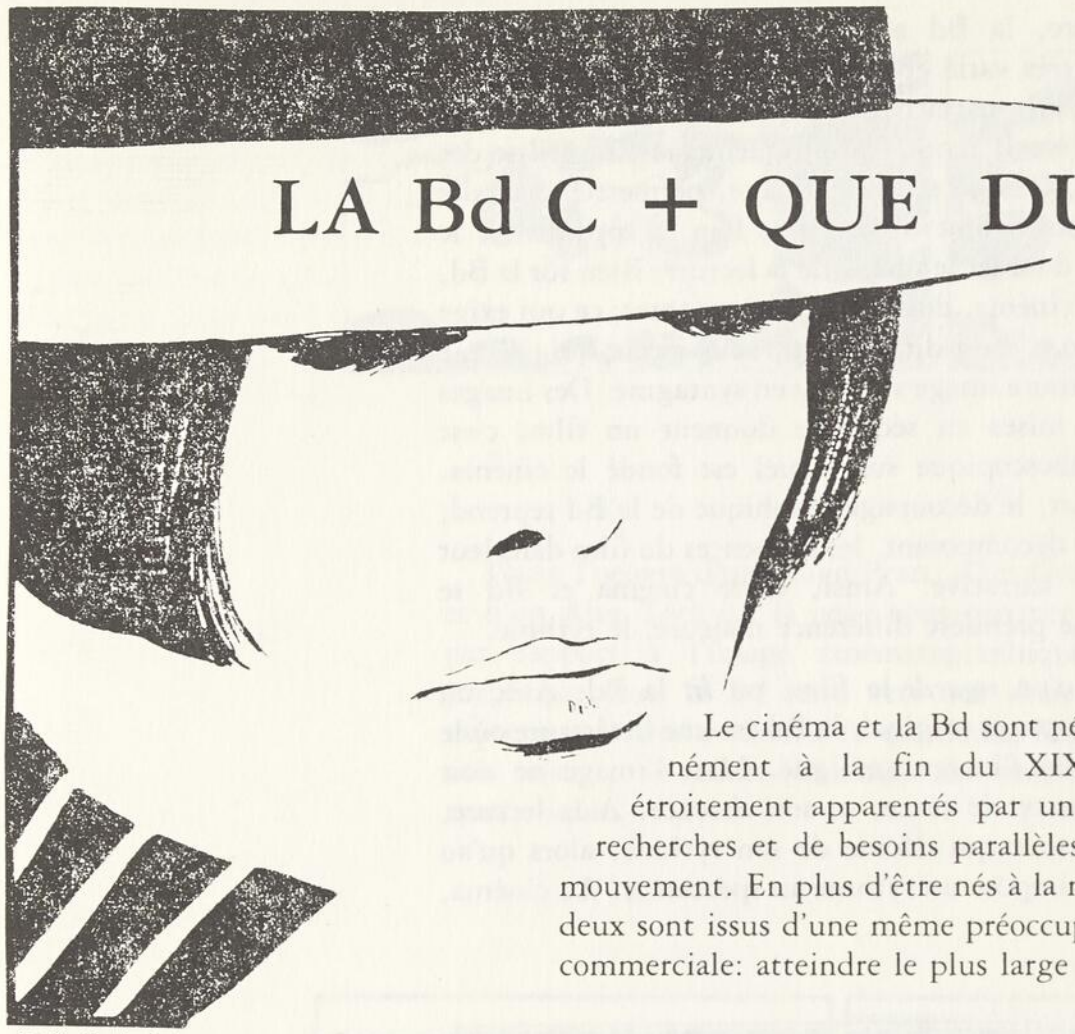
CRAC!

MAIS MALHEUR AU BÉDISTE DÉBILE PRIS EN FLAGRANT DÉLIT D'UNE BANDE DESSINÉE "PLATTE"!!!

grozœil

26 © Christine Laniel

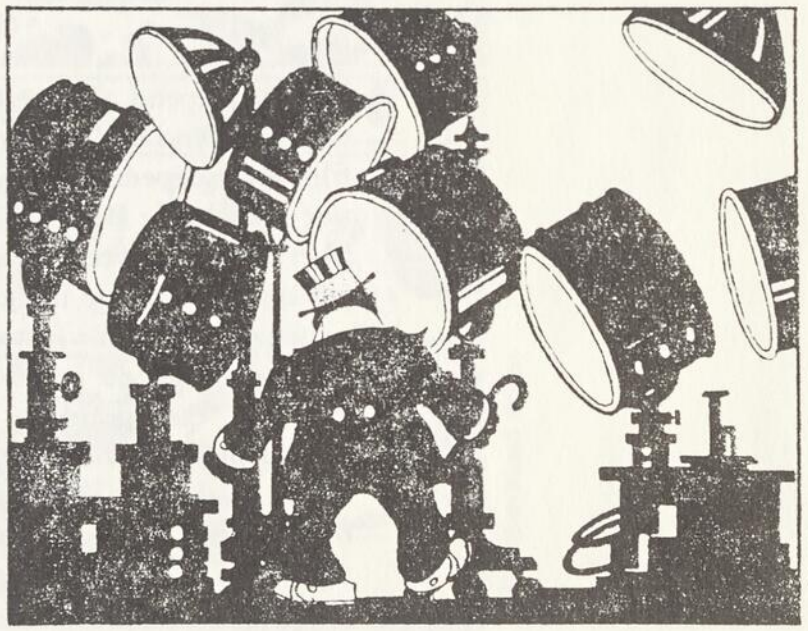
LA Bd C + QUE DU CINÉ...



27 © *Guido Crépax*

Le cinéma et la Bd sont nés presque simultanément à la fin du XIX[e] siècle et sont étroitement apparentés par un aboutissement de recherches et de besoins parallèles: la restitution du mouvement. En plus d'être nés à la même époque, tous deux sont issus d'une même préoccupation artistique et commerciale: atteindre le plus large public possible.

Quelques arrêts sur les lieux privilégiés du textuel et du visuel dans la Bd font ressortir le cinéma comme un visible non lisible. Historiquement, nous serions passés du neuvième art au septième art[(1)]. Ainsi, selon Alain Resnais, la Bd a précédé le cinéma dans l'invention du gros plan, du travelling et de l'image panoramique ou cinémascopique. *Little Nemo* de Winsor McCay qui parut de 1905 à 1909 est là pour prouver que le montage (découpage, cadrage et assemblage) existait avant les premières expériences d'Eisenstein.

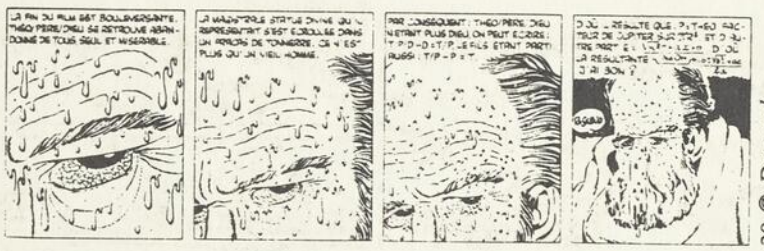


28 © *King Features Syndicate*

(1) Le cinéma n'a pas seulement emprunté son langage à la Bd comme nous le verrons, mais aussi ses recettes de succès au niveau des thèmes, de la construction narrative et des personnages populaires dans son sens le plus large.

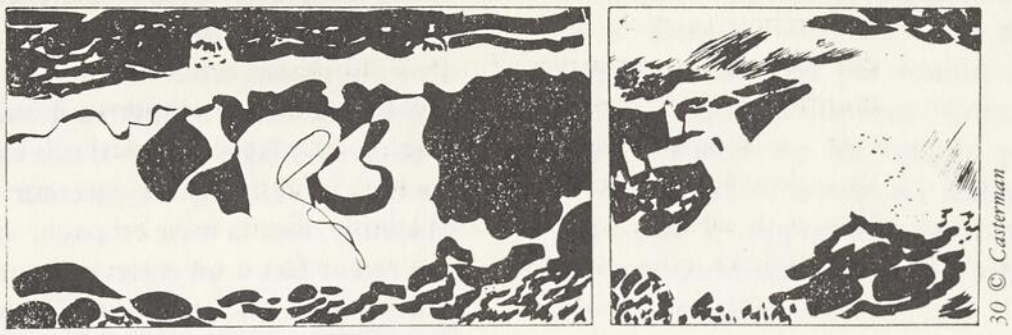
En outre, la Bd a toujours offert un champ de recherche très varié et très innovateur dans le domaine des techniques narratives. En plus du découpage et du montage visuels rendus graphiquement, elle utilise des textes qui, loin de répéter l'image, permettent par des jeux de contrepoint d'aller plus loin, d'approfondir le récit et de doubler le plaisir de la lecture. Bien sûr la Bd, comme le cinéma, doit avant tout raconter; ce qui exige un scénario, c'est-à-dire un texte sous-jacent qui précède et justifie toute image seule ou en syntagme. Des images multiples mises en séquence donnent un film; c'est l'effet stroboscopique sur lequel est fondé le cinéma. Pour sa part, le découpage graphique de la Bd reprend, tout en les décomposant, les séquences du film dans leur continuité narrative. Ainsi, entre cinéma et Bd se dessine une première différence majeure: le rythme.

Alors qu'on *regarde* le film, on *lit* la Bd. Avec un langage propre et original, la Bd est une littérature où le texte précise l'image ambiguë. Mais l'image ne doit jamais illustrer le texte, ni son absence. À la lecture, c'est le lecteur qui décide de son rythme, alors qu'au cinéma on impose un rythme au spectateur. Au cinéma,



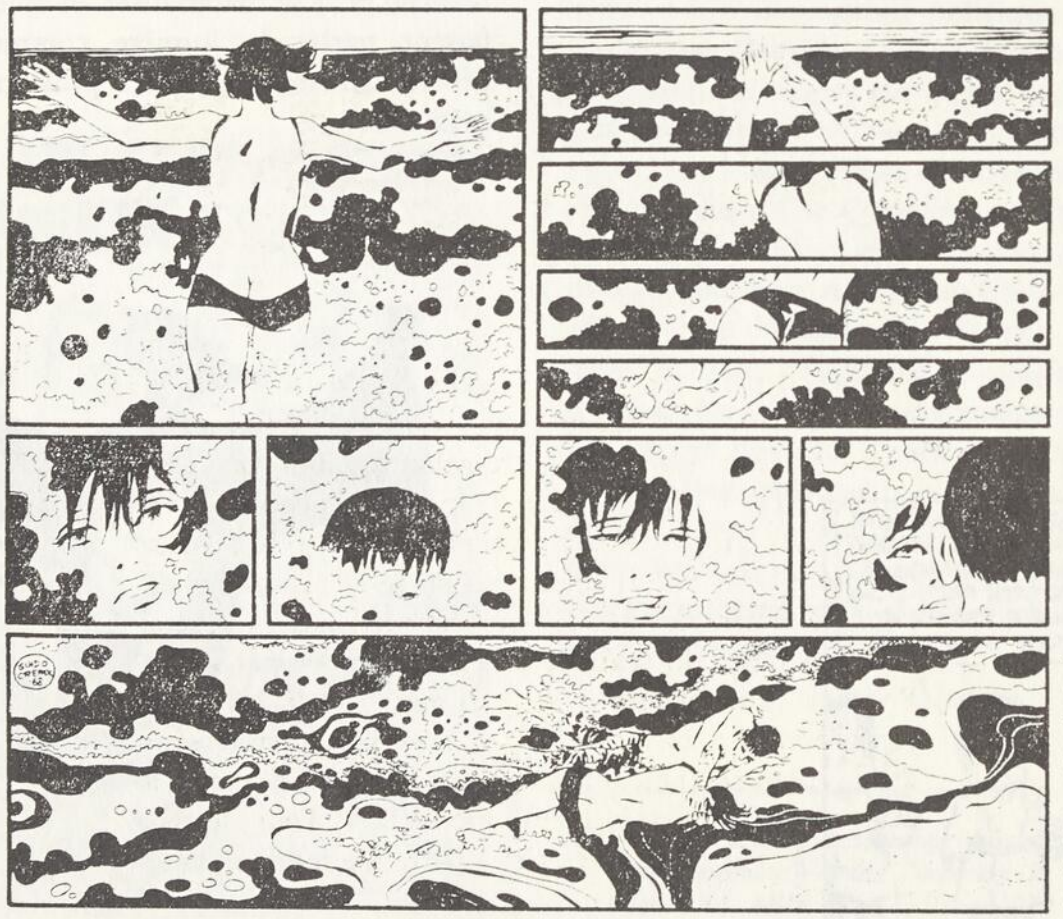
29 © Dargaud

l'espace dépend du temps, tandis que dans la Bd, le temps dépend de l'espace, c'est-à-dire que la durée d'un film est indépendante de notre volonté, tandis que dans une planche de Bd, la durée de lecture dépend de notre liberté de jeu avec l'espace graphique. La Bd, ce n'est pas un texte et une image, mais un texte + une image pour permettre une lecture qui donnera une interprétation différente du texte et de l'image pris séparément. Principe qui pourrait se résumer par la formule «mathématique moderne»: 1 + 1 = 3. La composition de la planche amène notre imagination à créer le mouvement, objectivement inexistant. Tout lecteur donne vie à la Bd et, à ce titre, participe intensément à sa création.



30 © Casterman

Toute l'oeuvre d'un Hugo Pratt, d'un Guido Crépax et d'un Alex Toth est là pour nous prouver comment, par rapport à l'image cinématographique, l'image graphique dans la Bd tend vers une abstraction très expressive et très moderne, ce qui donne lieu au jeu de mot visuel, au court-circuitage du sens narratif et symbolique.

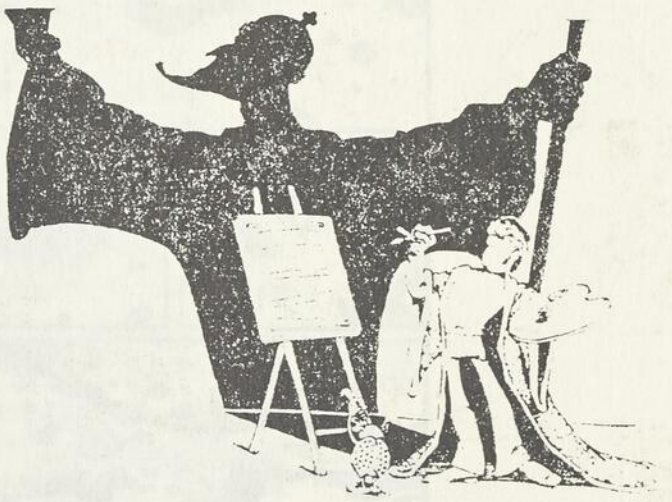


31 © Crépax-Rizzoli (Italie)



32 © Dargaud

Art de l'ellipse par excellence, la Bd réussit facilement à en dire plus avec moins. Ce qui se passe entre deux vignettes est souvent plus important que ce que l'on voit dans les vignettes mêmes. La vignette comme portion d'image isolée d'un ensemble est offerte de manière privilégiée au lecteur: elle accompagne son ensemble dans la mise en page, vision impossible pour le spectateur face à un écran porteur d'une seule image. On peut même, pour montrer que plusieurs actions se déroulent au même moment, utiliser dans la même mise en page des encarts de simultanéité qui permettent au lecteur de saisir d'un seul coup d'oeil la beauté complexe du discours narratif. Ces possibilités infinies de cadrages et de mise en page font éclater les limites rectangulaires de l'écran cinématographique. Dans une page, le cadre d'un dessin peut épouser toutes les formes; du carré au polyèdre, en passant par le losange, le cercle et atteignant même le degré zéro de sa structure. L'axe, la taille et l'emplacement de tout signe iconique, du dessin à l'onomatopée, sans oublier l'idéogramme, sont sans cesse modifiés par des distorsions calculées, des mouvements extraordinaires pour diriger l'oeil et l'émotion du lecteur. L'auteur peut recourir à une utilisation narrative et psychologique de la couleur; même une traînée blanche peut se matérialiser en objet signifiant, l'ombre faisant parler la lumière comme dans une oeuvre expressionniste digne des plus grands maîtres de la peinture.



33 © Dargaud

C'est un exercice visuel des plus intéressants que de chercher dans la Bd les innovations proprement graphiques et narratives par rapport aux nouveaux angles de vue, aux perspectives insolites et aux éclairages artificiels. Dans la Bd, le discours narratif, parce que graphique, devient un art inégalé pour faire chanter l'espace.

Le grand écran a essayé, sans succès jusqu'ici, d'enchâsser une image dans une autre, mais l'expérience visuelle devenant trop délicate à réaliser et trop déroutante pour le spectateur, nous en sommes restés à l'exploitation du miroir, comme deuxième présence iconique; encore faut-il éviter le reflet de la caméra et de l'éclairage dans la glace. Le petit écran peut plus facilement surimposer des images par simple mixage électronique. Encore au stade des balbutiements esthétiques, la télévision joue du clavier électronique dans un encadrement visuel réduit et souvent gratuit. Ces désavantages dans le montage cinématographique et vidéo ont permis à la Bd d'occuper une place précieuse et recherchée comme mass-média.

L'originalité et la richesse créative inépuisable de la Bd réside aussi dans l'emploi des ballons, ces codes iconiques et linguistiques grâce auxquels l'audio devient visuel. Dans la Bd, les sons ne peuvent pas nous échapper et ne sont pas soumis à l'insaisissable mouvance du discours filmique. Contrairement au cinéma, médium chaud où les images parlent sur une piste sonore, la Bd demande au lecteur de faire parler les images, de les apprivoiser par l'effort de la lecture. La Bd est un médium froid qui n'attend que la chaleur de notre participation.

Occupant une place très populaire dans le répertoire des arts graphiques et narratifs, la Bd, par la modestie de ses moyens, est l'expression artistique contemporaine la plus accessible. Son grand avantage sur le cinéma est son extrême économie de réalisation, de production et de distribution. En ces temps de gigantisme et de «showbizz», le cinéma est devenu une monstrueuse entreprise financière avec des soucis plus mercantiles qu'artistiques. La Bd, qui relève plus de l'artisanat que de la machine économique, survit grâce à sa popularité auprès de consommateurs passionnés par une littérature à leur mesure, humaine et quotidienne.

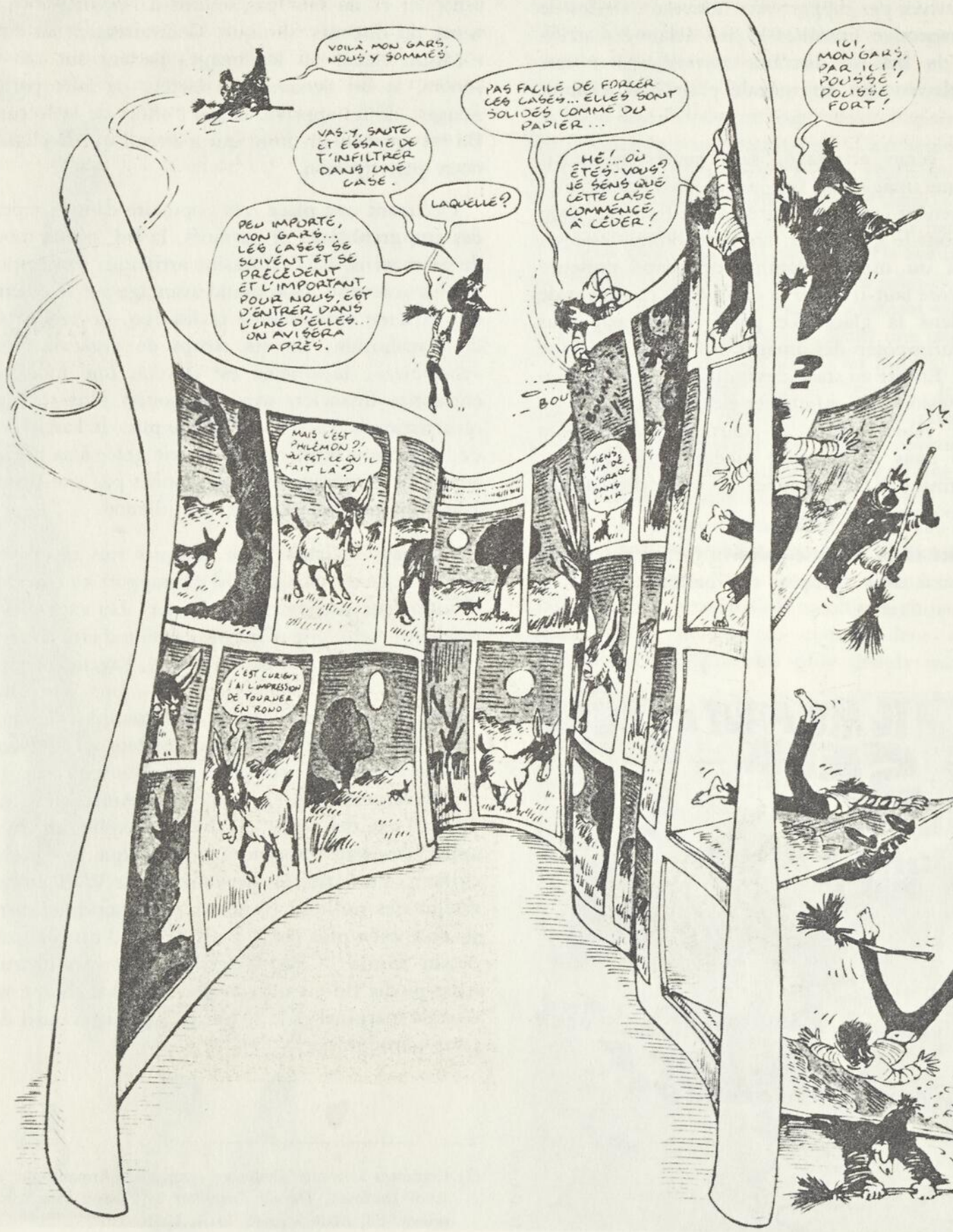
Les pays socialistes ont compris très tôt l'avantage économique du médium Bd par rapport au cinéma pour diffuser leur propagande politique. Les exemples de la production chinoise n'ont plus besoin d'être donnés. Les Bd émises en masses par la ROSTA, l'agence télégraphique russe, sont à découvrir en Occident. En Amérique latine, il y a des milliers d'autres exemples comme celui des périodiques de Quimantir, éditeur qui entreprit de publier de nombreuses séries pour soutenir la politique du gouvernement Allende au Chili. Ainsi, entre 1970 et 1973, l'une des séries «La Firme» expliquait, livraison après livraison, l'approche prophétique des problèmes chiliens. En outre, les personnages de Walt Disney ont atteint des millions d'enfants en Amérique centrale et du sud, bien plus par le biais de la Bd que par celui du dessin animé[1]. Par sa facilité de consommation, le mass-media Bd est devenu une force sociale qui rend le cinéma marginal et le réduit presque à un outil de luxe pour communiquer.



34 © Gotlib

(1) Consultez à ce sujet l'ouvrage «engagé» d'Armand Mattelard et Ariel Dorfman, *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Éd. Alain Moreau, Paris, 1976.

Extraordinaire voyage de Philémon à travers les formes mêmes d'expression de la bande dessinée.



35 © *Dargaud*

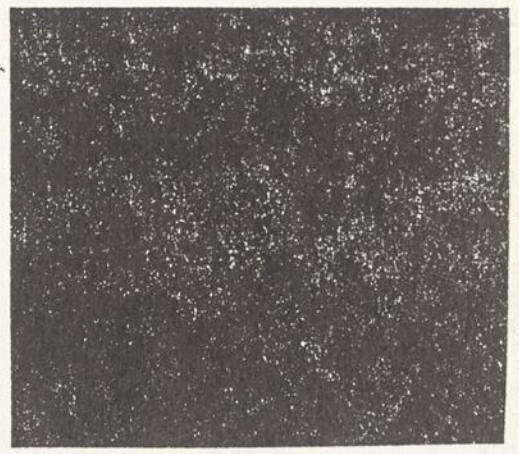
La Bd possède un impact plus fort que celui du cinéma grâce à un contact aussi familier et quotidien que celui de la télévision. Disposant, à la différence des précédents média, d'un support matériel léger, peu coûteux, reproductible à l'infini et conservable par le consommateur, la Bd peut être reconnue comme le moyen d'expression de masse par excellence. La Bd a apporté une profonde évolution de lecture-vision dont seuls les initiés au «choc du futur» pourront jouir et profiter pleinement.

La Bd restera le support le plus original pour la célébration individuelle et collective du panthéon mythique aux fresques inépuisables de dieux et déesses illusoires, si nécessaires pour tenter de maîtriser notre époque. L'ancêtre du cinéma est un Prométhée de papier. Dans notre monde d'images, le médium Bd annonça et détermina historiquement la manière même de présenter, d'utiliser et d'apprécier le cinéma. Dans notre petit «village global», n'attendons pas que le ciel nous tombe sur la tête: lisons la Bd avant de voir le film...

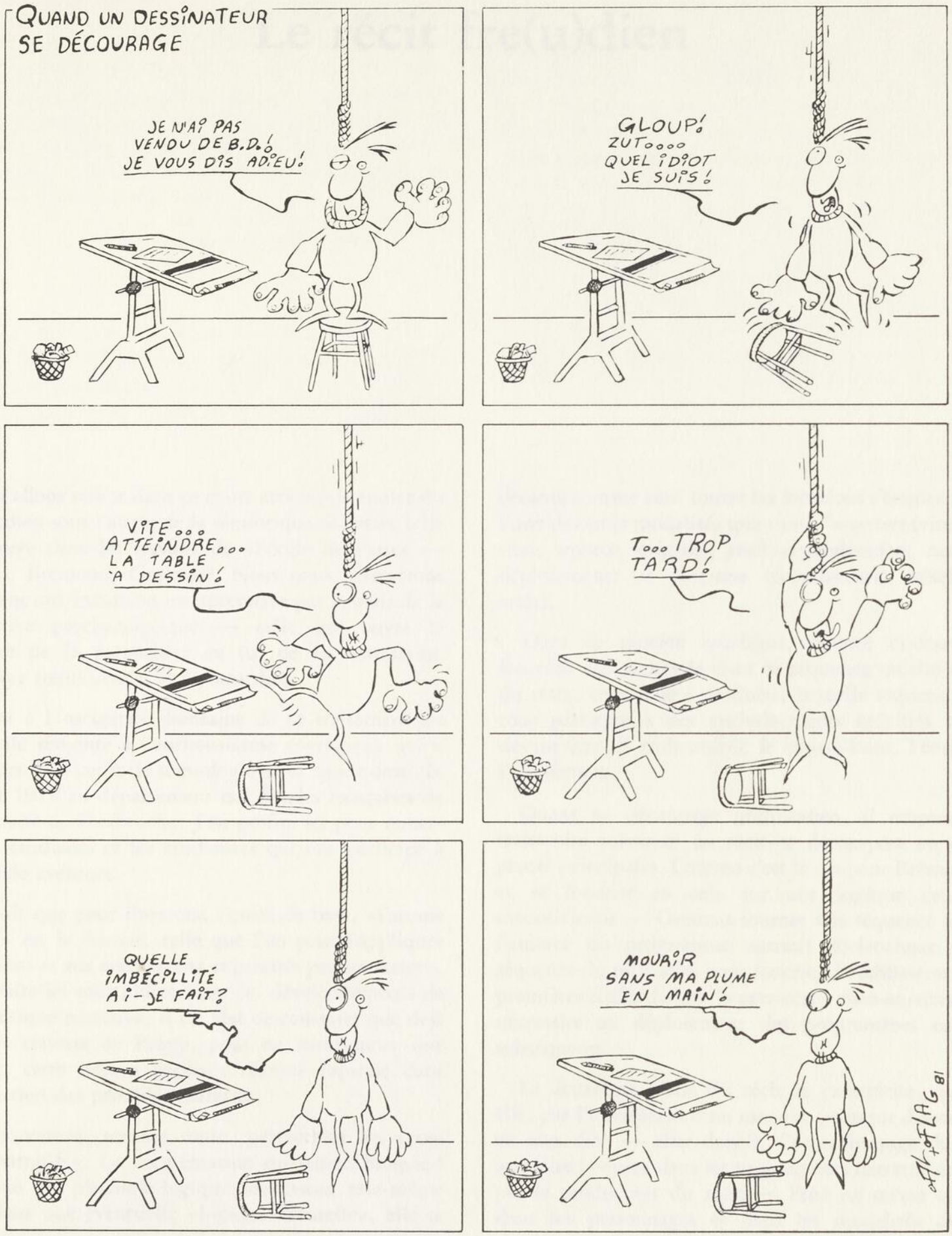
RICHARD LANGLOIS
Collège de Sherbrooke, 1981







36 © *Gotlib*



37 © Alain Gosselin

Le récit fre(u)dien

Nous allons tenter dans ce court article, de traiter du récit fredien sous l'angle de la sémiotique narrative telle qu'élaborée dans les travaux de «l'école de Paris» — (Barthes, Brémond, Greimas). Nous nous permettons également une incursion interprétative par le biais de la perspective psychanalytique — celle qui ouvre le territoire de la parenthèse en (u) de la contraction langagière fre(u)dienne, il va sans dire...

Quant à l'instigation lointaine de ce traitement du désir, elle remonte à l'enthousiasme contagieux qui a régné lors d'un cours de sémiologie de la bande dessinée en avril 1979 au département des Études françaises de l'Université de Sherbrooke. J'en profite ici pour remercier les étudiants et les étudiantes qui ont participé à cette belle aventure.

On sait que pour Brémond l'unité de base, «l'atome narratif» est la *fonction,* telle que l'on peut l'appliquer aux actions et aux événements engendrés par ces actions. Sans refaire ici tout l'historique des développements de la sémiotique narrative, il est aisé de constater que déjà dans les travaux de Propp, pour ne mentionner que celui-là, cette notion apparaît comme capitale dans l'élucidation des procédés narratifs.

Ces fonctions, somme toute, permettent les «possibles narratifs». La segmentation qu'utilise Brémond repose sur une plausible logique des actions, elle-même redoublant une éventuelle «logique naturelle», elle se décante comme suit: toutes les fonctions s'énoncent dans l'une des trois modalités que sont, *l'ouverture* (virtualisation, amorce, origine), *processus* (réalisation, causalité, déploiement) et *fermeture* (actualisation, résolution, arrêt).

Dans le modèle triadique, énoncé ci-dessus, la fonction est enchâssée dans la séquence qu'elle-même, du reste, contribue à produire, laquelle séquence à son tour participe à des enchaînements spécifiés comme devant être de trois ordres: le bout-à-bout, l'enclave et l'accolement.

Quant au découpage greimassien, il emprunte la trajectoire suivante: un récit se décompose en quatre phases principales. Comme c'est le cas pour Brémond — et se fondant en cela sur une logique causaliste mécanicienne — Greimas soumet à la séquence initiale l'amorce du programme narratif déclencheur. Cette séquence du récit aura pour fonction l'établissement des premières règles du jeu, la première «mise-en-situation» nécessaire au déploiement des programmes narratifs subséquents.

La deuxième phase du récit se caractérise, quant à elle, par l'institution d'un manque (manque *à combler,* il va sans dire — *désir* donc!). Cet embrayage du désir actualise la quête dans les programmes narratifs énoncés par le producteur du récit — Fred lui-même décanté dans ses personnages et dans les modalités de leur

inscription dans la trame du récit.

La troisième phase se caractérise par l'établissement d'une série «d'épreuves qualifiantes», contraintes instituées afin que le héros puisse acquérir le *pouvoir* et le *savoir*, autant de modalités nécessaires à la satisfaction de son *vouloir* initial correspondant à son désir (le manque, la quête).

Quant à la phase terminale, elle doit en principe clore le texte sur la résolution des programmes narratifs entamés comme producteurs de la quête. Elle est le lieu de la liquidation de ce «manque initial» qui *explique* la tension de ce désir porté vers la quête — vouloir, savoir et pouvoir étant définis comme modalités d'inscription des acteurs dans les différents programmes narratifs de l'ensemble du récit.

Une logique de l'échec

> *«M'ouais!... je devine ce que tu vas encore me dire: une licorne, ça n'existe pas!... Mais il faut bien te mettre dans la tête que, sur une île qui n'existe pas, tout peut exister.»*
>
> Barthélémy à Philémon dans
> **Philémon et le Naufragé du A**, p. 21.

Le coup de baguette magique indique bien ce que se propose l'auteur: dans un univers merveilleux «tout peut arriver». Or, de fait, les possibles narratifs de la technique fredienne n'autorisent pas n'importe quoi.



38 © Dargaud

Philémon et le Naufragé du A

D'entrée de jeu, constatons le procédé rhétorique de l'inversion comme technique narrative principale. Or, cette remarque ne nous amène-t-elle pas simultanément sur l'autre scène — celle de l'inconscient qui se rejoue dans la mise-en-scène du récit? Le plaisir ludique de l'inversion amène tout droit à la parodie, là où se fixe le style fredien.

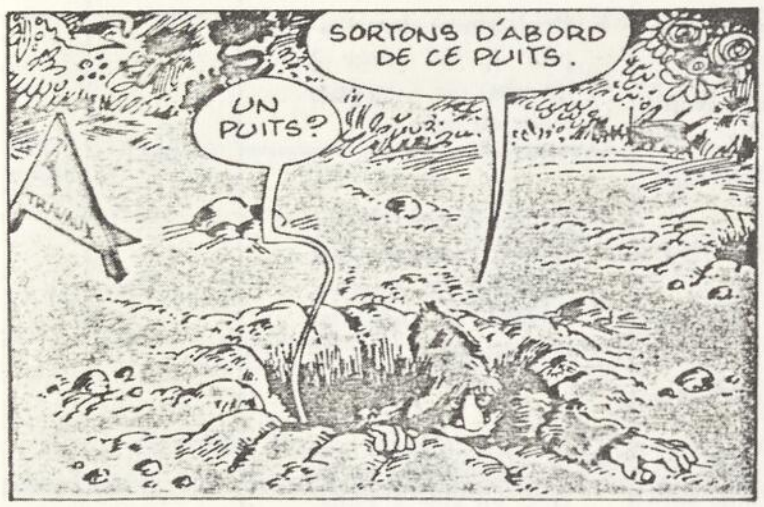
C'est Fred lui-même, en fondant sa pratique créatrice sur le jeu de mot (celui de l'océan atlantique) qui nous autorise à entreprendre ici un itinéraire analogue embrayé par la condensation nominale fre(u)dienne. Qu'à cela ne tienne, la qualification est à ce prix. Une fois la phase initiale amorcée, nous nous devons de produire les cohérences nécessaires à la forclusion du texte.

Même si les enchaînements ne sont pas tous prévisibles, il n'en demeure cependant pas moins que la stylistique narrative repose essentiellement sur un certain nombre de procédés limités et descriptibles.

Dans *Philémon et le Naufragé du A*, le premier récit de la série des aventures de notre héros (ou anti-héros), Fred pose la coexistence des deux univers fictionnels antagonistes — l'univers fantaisiste qui vise le «réel» comme référentiel, et l'univers des lettres, celui du rêve et du merveilleux. Les acteurs, Hector, Anatole et Philémon, appartiennent au monde fictionnel qui vise à la reproduction fantaisiste du réel.

Philémon, héros malgré lui, puisqu'il le devient constamment à la suite d'une erreur ou d'un échec, est

victime des événements en quelque sorte. De même Barthélémy est-il un personnage du monde des lettres bien malgré lui, puisqu'un jour en creusant un puits il est tombé de «l'autre côté». Or, nos deux héros (ou anti-héros) sont mus par un désir, celui de *la quête du retour*. Ils avancent dans le récit afin de mieux revenir aux origines, comme s'il y avait une fatalité qui les empêchait d'avancer réellement.



39 © Dargaud

Philémon et le Naufragé du A

Philémon part à la recherche de Barthélémy qui lui-même cherche une issue pour revenir sur «terre». On ne cesse de se courir après, et pourtant on n'avance pas! On fait du sur-place, de la diversion!!

Le récit s'amorce par la quête de l'eau — la séquence du puits — pour trouver sa véritable dimension par la quête de la victime (Barthélémy); laquelle quête, enchâssée dans la structure narrative du récit *comme dans un étau,* déploie ses propres programmes narratifs qui servent à produire les transformations nécessaires au jeu des modalités afin de résoudre les problèmes qui sont posés par l'imagination créatrice en prise avec la matière du récit et avec la matière Bd. *Parce que le dessinateur dessine et parce que le conteur raconte,* l'un et l'autre, sur la planche à dess(e)ins, se répondent mutuellement et ainsi, dans cette production de variations sur un thème structural identique, construisent un récit en abîme.

Paradoxe d'une influence capitale qui s'absente de la majeure partie de l'histoire. Ici la sanction du Père se détermine dans le rejet. Point de connivence — les *hommes* sont séparés dans leur imaginaire respectif. Ça ne communique que dans la confrontation, le rejet, le non-échange. Le père, ici, se dérobe comme s'il n'était pas de l'histoire. De celle de la production (ou de la reproduction) des espaces imaginaires. Il n'existe que comme cadre référentiel ouvrant et fermant le récit.

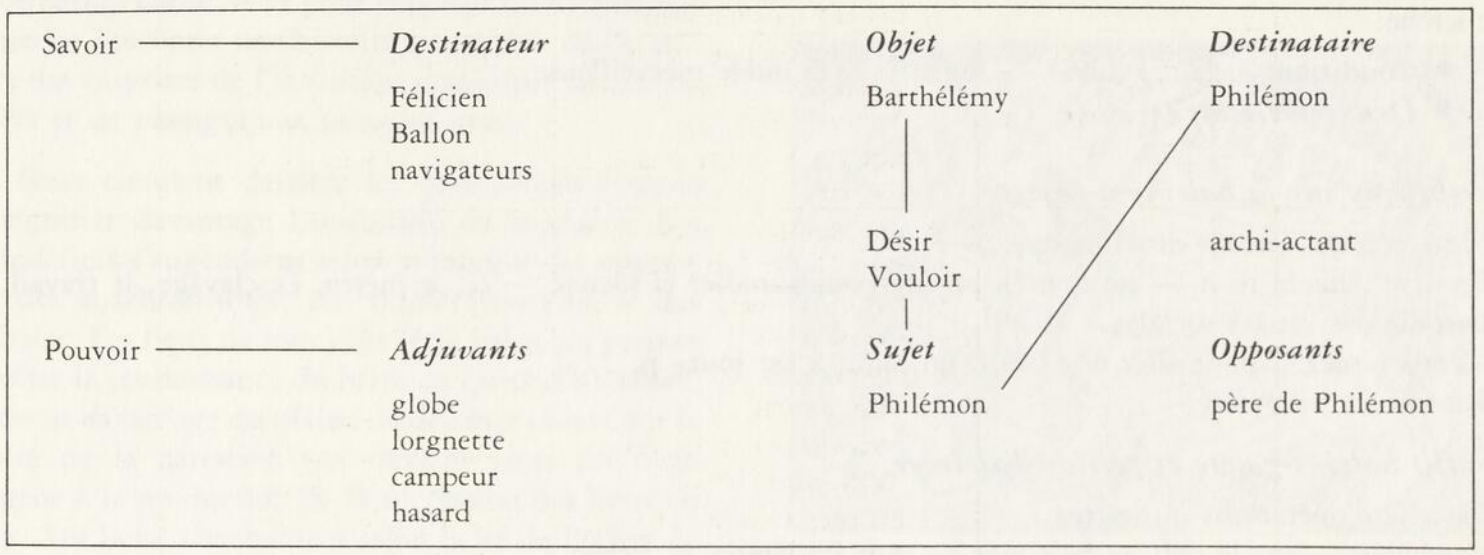
La structure triadique oedipienne interroge la passassion des rôles lors des échanges primordiaux. Le père trop absent obsède et ainsi se creuse un abîme de quêtes où piétine le sujet dans son désir d'un objet éternellement perdu et pesant d'une densité en creux.

La métaphore, ici, domine. Les rapports de contiguïté servent, d'abord et avant tout, à retourner la lecture sur elle-même — c'est-à-dire structurellement rabattue sur le jeu de la répétition d'un procédé de l'esprit. Rhétorique de l'inversion à la Moebius et à la Escher, encore que Druillet (différemment et par les autres) — un avant-garde du genre qui génère du récit en mettant «les codes le ventre à l'air», selon l'expression de R. Barthes.

Voici un exemple de structure narrative, telle qu'établie par Peltier, Matayer et Châteauneuf pour *le Naufragé du A*. On y remarque un encadrement paternel déçu, comme si le récit même en dépendait, ce qui de fait s'institue dans la quête créatrice — Fred a besoin de recommencer le même scénario primordial d'un commencement continu dynamisé seul par la redondance structurante d'un procédé rhétorique.

	LIEUX	ÉTAPES DE LA NARRATION	FONCTIONS	SÉQUENCES	
Désir	RÉEL	1. SÉQUENCE INITIALE	1. MANQUE DU PÈRE 2. ARRIVÉE DE PHILÉMON 3. CONTRAT (communication Hector/Philé.) 4. DÉBUT DE LA QUÊTE DE L'EAU	1. *Pour répondre à la demande de son père*, Philémon va chercher de l'eau au puits.	désir du père (désir dû...)
			5. DÉPART (de Philémon)		
		2. RECONNAISSANCE DU MANQUE ET DÉBUT DE LA QUÊTE	6. RÉCEPTION DU MESSAGE (bouteilles — communication Victime Ph.) 7. NOUVELLE QUÊTE (sauver la Victime)	2. Philémon part en quête de la victime après avoir pris connaissance des appels à l'aide.	
Absence et Passages	FICTION	3. ÉPREUVES QUALIFIANTES	8. DÉPLACEMENT DANS L'ESPACE ENTRE 2 ROYAUMES	3. Déplacement dans l'espace de Ph. (entre 2 mondes) par l'intermédiaire du puits.	père absent
			9. ENQUÊTE (comprendre et savoir où il est) 10. RENCONTRE ACCIDENTELLE AVEC BARTH. 11. TRANSFERT D'INFORMATION (Barth Phi.) 12. RECONNAISSANCE DE LUMIÈRES ÉTRANGES	4. Ph. rencontre la victime et tous deux font en sorte de favoriser l'arrivée de l'adjuvant (Capitaine).	
			13. ENQUÊTE (quelles sont ces lumières?) 14. ÉPREUVE (combat avec les lampes naufrageuses pour sauver le bateau du capitaine) 15. VICTOIRE (de Philémon) 16. ARRIVÉE DE L'ADJUVANT (Capitaine) 17. TRANSFERT D'INFORMATION (Cap. - Ph.)	5. Le Capitaine du navire vient en aide à Philémon et Barthélemy.	
			18. TRANSFERT SPATIAL (d'un «A» à l'autre)	6. Transfert spatial d'un «A» à l'autre.	
			19. RECONNAISSANCE DU LABYRINTHE 20. ENQUÊTE (exploration du labyrinthe) 21. NOUVELLE ÉPREUVE (passer dans le labyrinthe sans se perdre) 22. ÉCHEC (perte de Bart. dans le labyrinthe)	7. Philémon et Barthélemy, arrivés sur le second «A», cherchent la sortie, mais Barthélemy se perd en chemin (dans le labyrinthe)	
			23. DÉPLACEMENT DANS L'ESPACE ENTRE 2 ROYAUMES	8. Philémon, seul, se déplace dans l'espace (entre 2 mondes) par l'intermédiaire du puits.	
Échec rejet	RÉEL	4. NON-RÉALISATION DES QUÊTES	24. ÉCHEC À LA QUÊTE DE LA VICTIME 25. ÉCHEC À LA QUÊTE DE L'EAU	9. Philémon constate qu'il n'est pas parvenu à sauver la victime et *tente en vain d'expliquer son aventure à son père.*	non-communication rejet

Dans *Le piano sauvage,* Philémon, nanti du pouvoir, a comme objet de désir de retrouver Barthélémy. Une fois ce premier programme narratif résolu, il ne reste plus qu'à tenter de retrouver, encore une fois, le chemin du retour. Le schéma actantiel greimassien nous donne ce qui suit:



Ainsi disposés dans l'espace du récit, les acteurs remplissent des fonctions différentes et divergentes, voire contradictoires — ce qui donne justement cette tonalité en «piétinement» à l'ensemble des albums de Fred. Comme si les acteurs faisaient tout en leur possible pour se neutraliser mutuellement.

Déjà à ce stade sommaire d'analyse, il nous est aisé de constater l'architecture particulière de la narrativité chez Fred. On y voit que le récit comporte à l'instar du conte merveilleux, les quatre temps de réalisation.

1. Séquence initiale.
2. Reconnaissance du manque et amorce de la quête.
3. Épreuves qualifiantes.
4. Clôture de l'épisode qui coïncide ici avec un échec
   — celui de la complicité avec le père.

Les univers fictionnels sont posés en parallèle. Ne reste plus qu'à inventer des issues conjointes susceptibles d'harmoniser les quêtes particulières. Et ces fuites donnent inéluctablement sur le vide — l'astuce graphique fait intervenir la pratique créatrice comme rétablissement de la symbiose. Celle qui n'est possible qu'avec la Mère; or, celle-ci est absente à l'instar du Père — d'une autre façon, en sa qualité de personnage-acteur opposant à la quête de fantaisie. Le Coup, pour classique qu'il apparaisse et justement à cause de cela, renforce la conviction qu'il y a interconnection directe entre le rapport psychologique entretenu avec le père et le désir de création. La pulsion ainsi origine d'un projet — celui de rencontrer le père dans l'élaboration de la fantaisie.



Philémon et le Naufragé du A

Dans *le Château suspendu,* la dynamique de l'échec se développe de la façon suivante:

1. *Barthélémy veut retourner sur le «A»*
   - Aide de Philémon (adjuvant).
   - Moyen: Félicien et le coquillage.
   - Résultat: Barthélémy se retrouve sur le point du «i»
     - ***Premier échec*** où l'on en profite pour parodier la culture — les vers du poète.

2. *Passage par la voie lumineuse* — moyen suggéré par le gardien du phare-hibou sans qu'il n'ait été vraiment recherché.
   - Condition: «avant l'aube» — registre de la quête merveilleuse.
   - *Deuxième échec.*

3. *Barthélémy sur la baleine-à-rames.*
   - Séquence qui sert de développement.
   - Enclave dans le récit — où l'on en profite pour parodier la société — cf. le métro, l'esclavage, le travail.
   - Parodie des classes sociales.
     «Vous ramez... pour aller où? Chut! on rame, c'est tout» p. 22.
   - Parodie de la révolte.

4. *Conflit baleine-galère et pélican-baleinier.*
   - Parodie d'opérations militaires.
   - Barthélémy dans le pélican-baleinier — sans Philémon = Échec.
   - Les conditions de la quête sont retrouvées.
     - Barthélémy et Philémon en prison.
   - Fuite du Château.
     - Nouvelle tâche à accomplir.
     - Piège du gardien de prison.
     - C'est la victoire par erreur.
     - Le service à rendre est obligatoire mais involontaire.
     - Parodie des religions à messie.

5. *Deus ex Machina.*
   - Couper la corde en tant que libérateurs.
   - Corde coupée «par hasard» — le coup de vent.
   - Échec.

6. *Barthélémy et Philémon à la mer.*
   - Retour à l'épisode premier.
   - Apparition du père — Réalité.

Ici encore une fois, le récit se construit par la déception, l'erreur, le hasard, autant d'adjuvants narratifs qui permettent la poursuite de la quête mais qui interviennent momentanément, en abîme, sans ne jamais permettre la véritable résolution de la quête paternelle.

Les mises en situation se construisent sur la succession des échecs «involontaires». Le sens provient du rapport extra-textuel avec une situation analogue — ce qui identifie le style parodique. Contrairement au héros traditionnel, Philémon subit l'action plutôt que de la générer. Il est fils du père, mais sans «savoir adéquat»

aux objectifs de la quête. Sans cesse dépassé par les événements, Philémon est un héros manipulé. Nous sommes dans un récit en creux, en simulacre.

Quant aux lieux de l'action, ils sont dessinés dans le seul but d'offrir une halte passagère à notre anti-héros. Construits à partir d'une logique de la chute et de l'erreur, les espaces graphiques n'existent que pour la transformation narrative et pour le plaisir du dessinateur qui cherche à raconter une histoire qui se tisse au fur et à mesure des surprises de l'invention graphique servant de supports et de passages aux protagonistes.

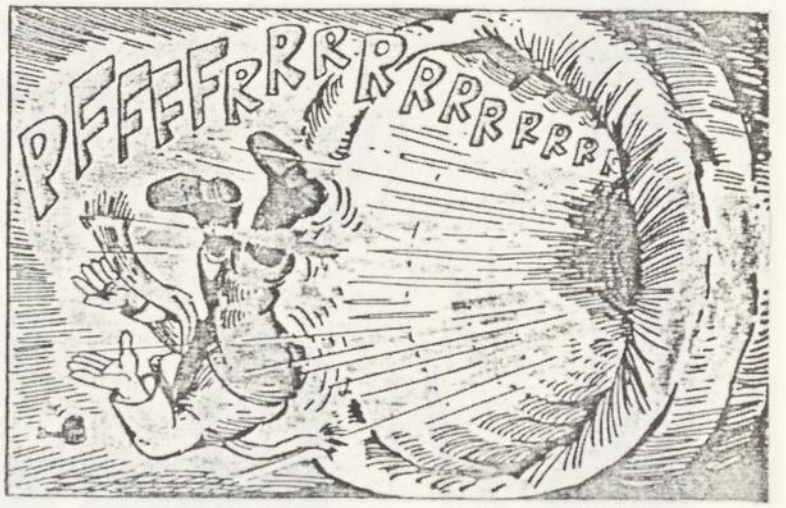
Les lieux circulent derrière les personnages comme pour signifier davantage l'insécurité de la quête. Les lieux indéfinis s'engendrent selon la logique des oppositions, des anachronismes, des miniaturisations et des hyperboles. Les lieux ne sont plus cette halte qui permet d'accroître la connaissance du héros en quête d'un objet. Ils relèvent davantage du plaisir de dessiner indexé sur la nécessité de la narration qui devient ainsi pré-texte sémiogène à la production de la succession des lieux de passage. Les lieux s'enchaînent selon la loi de l'échec; le coquillage se dégonfle, on tombe sur le «i», on tombe à côté du rayon lumineux, on tombe sur le dos de la baleine, on est involontairement entraîné dans le bec du pélican, puis dans le château, on tombe à la mer et on revient sur terre sans le vouloir.

On retrouve exactement le même processus à l'oeuvre dans *À l'heure du second T.* L'échec de la quête du père constitue le leitmotiv central de la construction narrative fredienne.



41 © Dargaud

Philémon et le Naufragé du A



42 © Dargaud

Philémon et le Château suspendu

La redondance structurelle rappelle la permanence du contenant obtenu lors du passage au stade anal dans le développement de l'enfant. Ainsi s'établit par l'échange des fèces une structuration des rapports à la mère qui indexe les voies de l'imaginaire. Le stade anal de la conception freudienne déplace le plaisir auto-érotique vers le substitut symbolique de l'abîme — ici les sphincters dominent, d'où cette suite de passages en creux desquels s'évacuent nos protagonistes. On échange du récit contre du dessin. Comme la mère exige du contenu, on va lui en servir, et par là s'institue la permanence de soi comme contenant. Ainsi la production des signifiants Bd (récit, textes, images) s'engendre-t-elle par la nécessité de re-produire le calque d'une relation primordiale à la mère.

La guerre du fils à sa mère se perpétue à travers la nécessité de rejouer la scène des échanges, et pour cela la plénitude de l'acte en gestes dessinés se rabat sur le plaisir de produire des recommencements. Aussi le père s'échappe-t-il aisément dans les recoins de l'histoire, en retrait stratégique, empruntant les marges de l'action pour mieux éviter la confrontation directe avec le Même, le fils. La fausse naïveté fredienne avoue dans/par la parodie son inversion structurale; l'action, centrée sur le sujet, jouet des circonstances, cherche à définir des objets de remplacement — ce qui justement génère la créativité. Ce qui explique la redondance narrative puisque la quête est sans cesse déçue. L'histoire primordiale, comme événements structurants, détermine les voies du récit unique, répété à plusieurs exemplaires pour le plus grand plaisir de ceux et celles qui, conservant ce coeur jeune, aiment à rejouer les éternels recommencements.

DENIS BACHAND
Université d'Ottawa



43 © Dargaud

Philémon et le Château suspendu

OUVRAGES CONSULTÉS

Brémond, C. *Logique du récit,* Coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1973.

Collectif, *Poétique du récit,* Coll. «Points», n° 78, Paris, Seuil, 1977.

Courtès, J. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive,* Coll. «Université», Paris, Hachette, 1976.

Fresnault, Deruelle, P. *La Bande dessinée, essai d'analyse sémiotique,* Paris, Hachette, 1972.

_____.«Entre l'ersatz et le simulacre: la bande dessinée». *Cahiers du 20ème siècle,* Société d'étude du 20ème siècle, Klincksieck, 1976.

Olivier, C. *Les enfants de Jocaste:* l'empreinte de la mère, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

Propp, V. *Morphologie du conte,* Coll. «Points», n° 12, Paris, Seuil, 1965 et 1970.

Toussaint, B. *Fred,* Coll. «Graffiti», Paris, Albin Michel, 1975.



44 © Fernand Choquette

L'oeuvre de Jean-Michel Charlier: notes de (re)lectures



(1)



(1)

Ce bougre tout joyeux est le directeur du grand journal parisien *L'Éclair* et le patron de Marc Dacier, reporter globe-trotter, celui-là même qu'il envoie — une fois de plus — au bout du monde. C'est aussi Jean-Michel Charlier qui, à peine caricaturé, concocte un autre de ses scénarii passionnants — et passionnés — où le rebondissement guette à chaque détour de planche, et dans lesquels il entraîne à la fois Dacier — ou Michel Tanguy, Buck Danny, Mike Steve Blueberry, Barbe-Rouge, la patrouille des Castors, Los Gringos... — et le lecteur fasciné que je n'ai pas cessé d'être depuis le *Pirates du ciel* de mes huit ans.

Loin de nier mon rapport particulièrement subjectif à Charlier, c'est précisément en travaillant celui-ci que l'en jeu du texte charliéen peut s'articuler. C'est par le biais de la fascination — la mienne, celle de tout autre lecteur, celle de Charlier lui-même — que l'oeuvre s'ouvre à un questionnement un tantinet critique, parce que, entre autres choses, ses mécanismes procèdent de la fascination obtenue, y contribuent, et s'en servent.

Ainsi, on peut se demander à quoi tient cette tension à proprement parler intenable que l'on ressent immanquablement à la lecture d'une histoire de Charlier,

comment s'inscrit-elle dans le texte, que dis-je, dans les phylactères des bandes dessinées?... Comment s'exerce la fascination?...

> «Honnêtement, je n'ai aucun truc. Ce qui est vrai, c'est que pour toutes les histoires que j'ai écrites sans exception, je suis toujours parti de choses réelles. Je ne fais pratiquement jamais de synopsis et très souvent, je change d'idée en cours de route. Je suis absolument incapable d'écrire une histoire en un seul jet, je ne sais jamais quand et comment elle va se terminer.»[(2)].

La fascination participe d'abord d'une certaine fidélité aux lois non-écrites de l'«à-suivre», conventions inhérentes à la pré-publication des séries dessinées dans des revues hebdomadaires (*Spirou,* l'ancien *Pilote,...*): nécessité de relancer l'histoire en bas de planche, scénarii denses — que d'aucuns qualifieraient de «bavards» — et obligatoirement fort souples (i.e. extensibles et réductibles à volonté).

Ne pas pouvoir écrire une histoire «en un seul jet», habitude acquise par Charlier chez *Spirou, Pilote, Tintin-France* et, plus récemment, *Super As,* constitue la part imprévisible qui, d'une certaine façon, fonde, sinon la fascination, au moins une continuité efficace dans la tension. Si les sept ou huit premières planches d'une aventure de Barbe-Rouge, par exemple, font prendre au scénario une direction particulière, il y a fort à parier que Charlier, au bas de la neuvième planche, mettra en scène quelque catastrophe/trahison/perfidie/miracle qui maintiendra ses lecteurs «sous le choc» jusqu'au prochain renversement de situation, deux ou trois planches plus loin... Ne jamais pouvoir pressentir la «suite» est une loi charliéenne.



(3)



(4)





(5) *Des «bas de planche» de Charlier*



(1)

Pour qu'il y ait renversement de situation, rebondissement, il faut qu'il y ait impasse, cul-de-sac. Le lecteur doit bien savoir que la situation est sans issue. Dans les scénarii de Charlier, cela passe avant tout par un langage tout à fait particulier, que je n'hésiterais pas à qualifier d'«excessif»: excessif surtout dans les expressions dites «coutumières» des personnages. De mémoire, quelques expressions de désespoir: c'est la fin, c'est l'hallali, c'est la curée...; des témoignages d'incrédulité face au «miracle» proposé, le plus souvent, par le héros: il ... il est fou, c'est de la folie, c'est du suicide, c'est la mort certaine, tu n'as pas une chance sur mille de réussir ...; des emprunts à l'anglais: *hell, damned, blood'n'guts, rascall,...*

Tous les héros de Charlier, en fait, répondent au mot d'ordre de Barbe-Rouge qui, dans le *Démon des Caraïbes*, s'adressant à son fils adoptif Éric, affirmait: «L'audace produit des miracles, petit!...»

De la même façon, l'utilisation «excessive» des adjectifs qualificatifs — par leur nombre autant que par leur choix — dans les passages narratifs accentue encore la gravité des «impasses» et la valeur des «miracles»: une région est inévitablement la plus déserte/sauvage/terrifiante, un trésor/fortune/récompense est toujours fabuleux/immense/inimaginable... La description que Charlier fait de son (anti?) héros Barbe-Rouge en exergue à *Le Roi des sept mers* est un modèle du genre. *(C'est moi qui souligne.)*

> «À l'aube du règne de Louis XV, un vent de terreur souffle sur les côtes *florissantes* du Nouveau-Monde... Les vaisseaux marchands n'osent plus quitter les ports, les gouverneurs des *riches* colonies espagnoles ou anglaises tremblent *au fond* de leurs palais, des flottes *entières* sont mobilisées pour donner la chasse à un seul homme, au pirate *le plus cruel* et *le plus audacieux* de *tous* les temps; le *terrible* Barbe-rouge, un géant borgne, *herculéen*, à la barbe écarlate...
> Son nom seul épouvante *les plus hardis* capitaines et son rire *énorme, sonore*, éclate au milieu des ouragans, domine le fracas des batailles. Sur *toutes* les mers *chaudes* du globe, les marins connaissent et redoutent la *fine* silhouette de son navire, le «Faucon noir» un brick *rapide, puissamment armé, insaisissable*. Mais rares sont ceux qui ont vu monter à la corne d'artimon, le *sinistre* pavillon noir, frappé de la tête de mort, et qui ont pu venir le raconter ensuite. Car Barbe-rouge ne fait pas de quartier... Sa férocité, sa *ruse diabolique* lui ont valu l'*éloquent* surnom de «Démon des Caraïbes». Son équipage est un ramassis de forbans, l'écume des océans, mais tous, il les a triés sur le volet pour leur *courage* ou leur *astuce*! Parmi ses hommes, deux ont sa *totale* confiance, le *géant* noir Baba, arraché par lui à quelque plantation où il peinait comme esclave et le vieux Triple-pattes, un unijambiste *sentencieux, érudit comme un livre savant* et *malin comme un singe*, ainsi surnommé à cause de sa jambe de bois et de sa béquille...
> *Cent fois* la tête de Barbe-rouge et de ses pirates ont été mises à prix, *cent fois* de *puissants* vaisseaux de guerre ont traqué d'île en île le «Faucon noir», mais toujours, à force de *témérité* ou *d'astuce*, le «Démon des Caraïbes» a échappé aux traquenards *les mieux agencés*, s'est joué des *meilleurs* capitaines, a ridiculisé ses poursuivants. Et quand le péril se fait trop grand, le pirate soudain disparaît, se volatilise... Il va se terrer dans un repaire secret, *au fond* d'une anse *profonde et invisible* de la mer, qui s'ouvre au flanc d'une île *déserte et sauvage*, dans le dédale d'un archipel aux passes *étroites* et *semées d'écueils*. Une *nuée* d'espions *grassement* rétribués, essaimés dans *tous* les ports du Nouveau-Monde, lui signale les dangers, les complots, mais aussi les mouvements des *riches* convois, chargés d'or, d'argent ou d'épices, les arrivages de cargaisons *précieuses* ou de personnalités dignes de rançons. Et sitôt la menace écartée, Barbe-rouge ressurgit soudain alors qu'on le croyait à *cent lieues*, frappe *comme la foudre* là où nul ne l'attendait, disparaît à nouveau, *insaisissable*... Et son tragique palmarès s'alourdit d'un nouvel abordage, d'un nouveau raid, d'un nouveau pillage...»[6]

L'écriture excessive, les impasses et les miracles sombreraient rapidement dans l'invraisemblable le plus négligeable si Charlier ne faisait, pour rétablir l'équilibre, un usage systématique de «fondements authentiques» dans ses scénarii. Ceux-ci regorgent non seulement d'indications et de détails techniques «réels» et vérifiables, mais également d'événements — à peine déguisés — tirés de l'actualité politique, clandestine ou non.



51 © Dupuis

(7) *L'exactitude documentaire*

Les *Dossiers noirs,* série diffusée entre 1974 et 1977 sur les ondes de FR3 (et régulièrement, depuis trois ans, à Radio-Québec), propose un certain nombre d'«emprunts» assez significatifs. (Cette série, réalisée par Charlier, était totalement dépendante des «découvertes, révélations et trouvailles» que celui-ci pouvait faire lors des enquêtes et reportages préparatoires...). Charlier lui-même l'admet: «Les *Dossiers noirs* relatent, tous, des événements avec lesquels on pourrait faire d'excellentes bandes dessinées d'aventure.»(2)

Ainsi, la seconde partie de la saga de Mike Steve Blueberry — la plus longue histoire «à suivre» du genre en bande dessinée —, l'histoire du complot ourdi contre le président Grant *(Le Hors-la-loi, Angel Face),* duquel Blueberry fait d'ailleurs les frais, entretient de nombreuses similitudes avec l'épisode des *Dossiers noirs* intitulé «Qui a tué Martin Luther King?». Dans chacun des cas, Blueberry/James Earl Ray est manipulé du début à la fin; leurs évasions sont «facilitées»; «on» fait en sorte que chacun soit sur les lieux de l'attentat/assassinat; tous deux sont, d'après Charlier, innocents. La seule, et la grande différence, c'est que Blueberry comprendra, un peu tard, il est vrai, ce qui «se passe»: c'est pourtant ce qui le sauvera. James Earl Ray, lui, n'aura pas bénéficié du secours d'un scénariste bienveillant: il est toujours à l'ombre...

Le dernier épisode de la série «Les Chevaliers du ciel Tanguy et Laverdure» est un autre reflet tout spécialement probant des techniques narratives charliéennes. *La Mystérieuse escadre Delta* et l'album-suite *Opération tonnerre* marquent le *retour* d'une série interrompue pendant près de six ans, et sont donc l'oeuvre d'un Charlier récent — et peut-être un peu vieilli — dont on sent les «trucs» plus que jamais.

Ainsi, cette histoire où la géologue Muriel Aspern est séquestrée par une tribu de rebelles tchadiens «Toubous» n'est pas sans évoquer l'enlèvement de Françoise Claustre, — ressortissante française — en Afrique noire qui, l'on s'en souvient, avait fait les derniers beaux jours de *Paris-Match.* Charlier y ajoute un contingent de mercenaires qu'il a bien connus autrefois et qu'il a retrouvés en tournant l'épisode «Les pilotes de la dernière chance» des *Dossiers noirs.* L'expression «de la dernière chance» est d'ailleurs l'une des favorites de Charlier. Ces mercenaires sont l'équivalent «moderne» des «Tigres Volants», escadrille américaine plus ou moins mercenaire et «barbouze» de la dernière grande guerre. Charlier ne manque pas l'occasion de le signaler.



(9)

52 © Hachette

Cette demi-planche tirée d'*Opération tonnerre* témoigne de façon fort idoine de l'efficacité — un peu trop évidente, peut-être — du système référentiel charliéen. Celui-ci possède un «stock» absolument incroyable d'anecdotes, de «coups tordus» glanés pendant toute une vie de curiosité, de pérégrinations et d'enquêtes, une réserve de «miracles» authentiques dans laquelle il n'a qu'à puiser. S'ajoute à cela quelques histoires qu'il n'a pu, pour des raisons de censure ou de pudeurs anciennes, insérer jusqu'à présent dans ses séries. D'où ce «truc» des «Tigres Volants», bien plus près de Buck Danny — qui en fit partie — que de Tanguy, un «truc» que Charlier trimbale depuis longtemps. Dans cette demi-planche, j'entends Charlier bien plus que Tanguy.

> «Savez-vous combien d'histoires prodigieuses j'aurais pu raconter sur la guerre du Viet-Nam ou n'importe où? Par exemple, j'ai rencontré à Formose, car il existe toujours l'escadrille des Tigres Volants, plus que jamais, des hommes que l'on parachute en Chine rouge et que l'on vient rechercher clandestinement. Il se passe des aventures extraordinaires. J'ai là des scénarii que je n'écrirai jamais.»[8]

Entre l'entrevue dont j'ai tiré cet extrait et la demi-planche d'*Opération tonnerre,* il y a treize ans. C'est dire la fidélité de Jean-Michel Charlier à ses «histoires».

C'est dire aussi un enthousiasme Charlier/lecteur toujours renouvelé, où la fascination est le résultat autant d'un certain nombre d'éléments structuraux que d'un accord tacite entre l'écriture et la lecture, une entente qui réduit le regard critique en distance ironique, amusée et implicite. Ce qui me permet d'encore (re)lire une bédé de Jean-Michel Charlier.

SYLVAIN CORMIER

---

(1) Jean-Michel Charlier et Eddy Paape, *Le péril guette sous la mer*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, coll. «Marc Dacier», 1981, p. 4 et 5.

(2) Henri Filippini, «Entretien avec Jean-Michel Charlier», in *Schtroumpf*, n° 37, 10e année, p. 16.

(3) Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon, *Les tigres volants à la rescousse*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, coll. «Les aventures de Buck Danny», 1971, p. 38.

(4) Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, *Le Hors-la-loi*, Paris, Dargaud, coll. «Une aventure du Lieutenant Blueberry», 1974, p. 38.

(5) Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon, *Barbe-Rouge à la rescousse*, Paris, Dargaud, coll. «Le démon des Caraïbes, une aventure de Barbe-Rouge», 1972, p. 16.

---

(1) Jean-Michel Charlier et Eddy Paape, *Le péril guette sous la mer*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, coll. «Marc Dacier», 1981, p. 5.

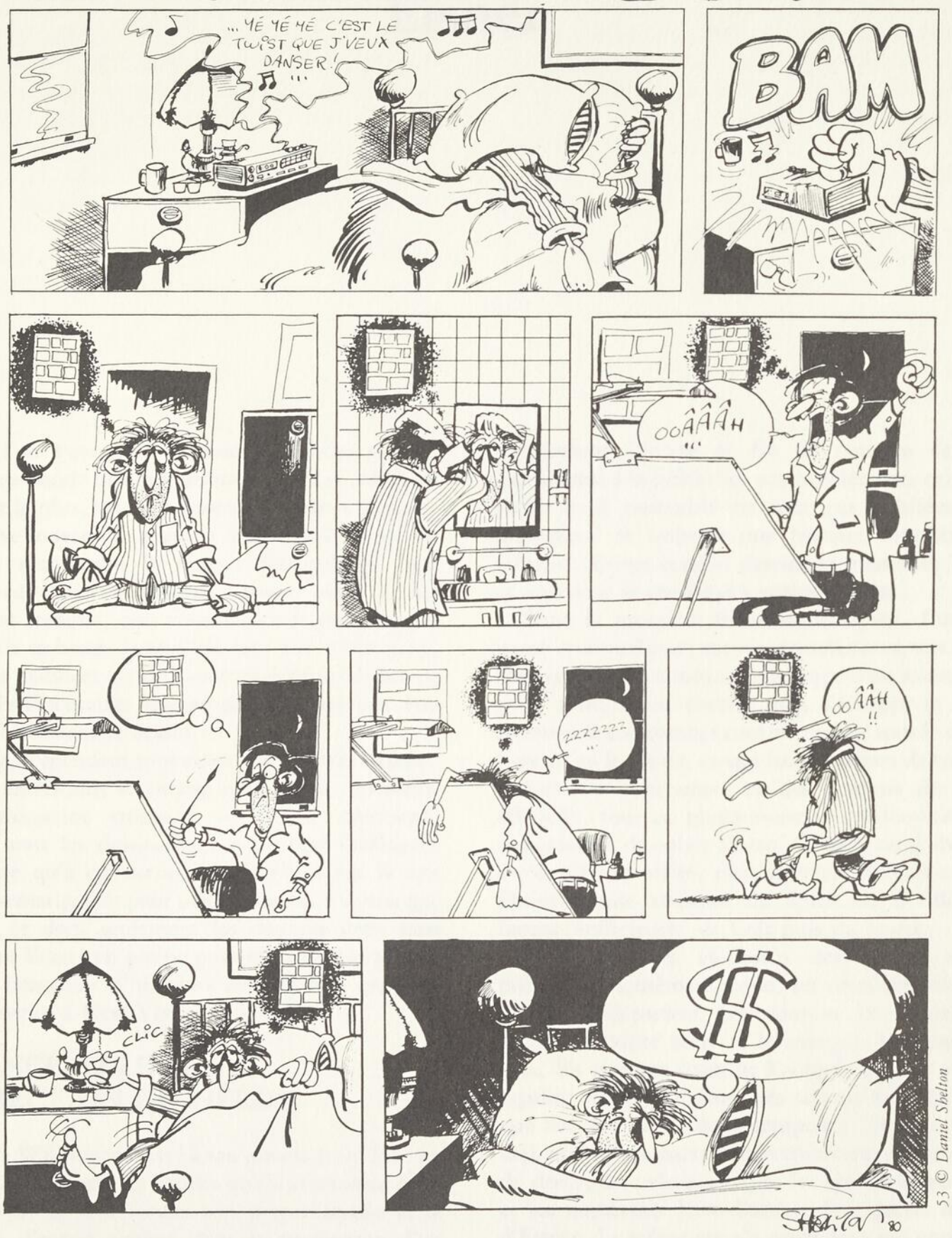
(6) Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon, *Le roi des sept mers*, Paris, Dargaud, coll. «Le démon des Caraïbes, une aventure de Barbe-Rouge», 1962, p. 2.

(7) Jean-Michel Charlier et André Cheret, *Michel Brazier*, in *Spirou*, n° 2153, 42e année, 19 / 7 / 1979, p. 9.

(9) Jean-Michel Charlier, Joseph Gillain et P. Serres, *Opération tonnerre*, Koralle, Hambourg, Hachette, coll. «Les Chevaliers du ciel Tanguy et Laverdure», 1981, p. 12.

(8) Claude Moliterni, «J.-M. Charlier», in *Phénix*, n° 6, 1er trimestre 1968, p. 48.

LA NUIT QUOTIDIENNE CHEZ UN DESSINATEUR DE BANDES DESSINÉES



53 © Daniel Shelton



The Spirit de Will Eisner

Lorsque l'on s'aventure à demander à des auteurs américains de bande dessinée lesquels de leurs collègues ils admirent le plus, un nom revient sur toutes les listes et se retrouve souvent au premier rang: Will Eisner. Ce choix peut surprendre le lecteur francophone, peu familier avec l'oeuvre d'Eisner, sinon grâce à des rééditions en français, peu nombreuses et pas toujours heureuses, de sa bande la plus célèbre, *The Spirit;* ainsi, les histoires publiées dans Tintin étaient affublées de couleurs très discutables qui ne permettaient pas d'en apprécier pleinement le dessin.

The Spirit a cependant toujours suscité l'enthousiasme des «fans» américains et encore aujourd'hui, les rééditions en magazine trouvent un public passionné. Nombreux sont les dessinateurs qui citent l'influence déterminante qu'a eu sur eux le *Spirit.* C'est là une réputation remarquable pour une bande qui n'a vécu que douze ans, et dont seulement les derniers deux tiers montrent un Eisner en pleine possession de son art.

Comme beaucoup d'histoires américaines, celle du *Spirit* commence à New York.

NAISSANCE, ÉCLIPSE ET RÉSURRECTION DU HÉROS

En 1940, Will Eisner vend à son associé Jerry Iger ses parts dans les nombreuses bandes qu'ils produisent pour les *comic-books.* Il veut fonder son propre studio et se consacrer à d'autres projets dont la production d'un supplément illustré de fin de semaine destiné aux quotidiens; à la différence des suppléments existants, les séries qu'il rassemble ne sont pas publiées en *strips* quotidiens et forment une histoire complète chaque semaine. Eisner écrit et dessine la première, *The Spirit,* et supervise le travail des autres auteurs.

Dans la première livraison du *Spirit,* Denny Colt, jeune criminologue, est accidentellement mis en état de léthargie par le sérum anesthésique d'un savant fou; pris pour mort, il est enterré mais s'échappe et décide de poursuivre son combat contre le crime sous le masque du hors-la-loi le Spirit, ce qui lui permettra de travailler en dehors des contraintes et des lenteurs de la justice officielle, tout en poursuivant sa collaboration avec le commissaire de police Dolan. Celui-ci est d'abord le seul à connaître la vérité, mais le cercle des initiés s'étend à Ebony, jeune assistant du Spirit, et à Ellen Dolan, fiancée «officieuse» de Colt puis du Spirit.

Bien que très au-dessus des bandes semblables publiées à la même époque, les deux premières années du Spirit dépassent peu souvent les conventions du genre; l'identité secrète, le masque, le repaire souterrain, les gadgets (comme l'autoplane, une automobile capable de prendre l'air), les savants fous, les criminels que l'on abat sans aucun scrupule... Mais le dessin met déjà le Spirit à part; l'expressionisme claustrophobique du décor, les cadavres variés, les «prises de vues» variées et les nombreux jeux d'ombre font partie de l'arsenal d'Eisner. Le scénariste n'a cependant pas encore rejoint

le talent du dessinateur.

Et voici qu'en 1942 se produit un événement déterminant dans la vie du Spirit. Eisner est appelé sous les drapeaux et il doit peu à peu laisser son enfant dans les mains de ses assistants. Il continue d'abord à fournir scénarios, mises en pages et crayonnés, mais il doit bientôt complètement abandonner la bande et se consacrer aux bandes éducatives qu'il réalise pour l'armée. De novembre 1942 à décembre 1945, la bande connaît des fortunes diverses selon les dessinateurs et scénaristes qui y travaillent; à côté des excellentes réalisations de Lou Fine et de Jack Cole, combien de tâcherons contribuent à la déchéance du Spirit. Quand Eisner revient du service militaire, son héros surnage péniblement dans l'océan de médiocrité où on l'a peu à peu poussé.

De retour aux commandes, Eisner redonne vie au Spirit et ouvre une des plus grandes pages de l'histoire de la bande dessinée américaine. Lentement d'abord, puis de plus en plus rapidement, il s'éloigne du moule traditionnel du héros et reprend l'évolution qu'il avait entamée avant son départ.

Le changement le plus remarquable s'observe dans son dessin qui s'est particulièrement amélioré; mais ses dons de scénariste se sont eux aussi affinés et il en est arrivé à une compréhension peu commune du médium Bande dessinée. Si le Spirit reste un «crime-fighter» résolu, ce n'est plus la lutte contre le crime qui intéresse principalement Eisner, mais les circonstances qui l'entourent, le drame personnel et social des personnages qu'il prend un soin minutieux à créer.



54 © Warren

(1)

LES PERSONNAGES D'EISNER

Beaucoup de personnages de Bande dessinée se caractérisent par une absence de personnalité propre et sont souvent interchangeables: Batman et Superman, Buck Rogers et Flash Gordon, Buck Danny et Steve Canyon ne se distinguent que par quelques détails de costume ou de décor; ils restent essentiellement des stéréotypes sans individualité. Quant aux personnages secondaires, leur sort est encore moins enviable et on les prendrait presque pour des «clones» du même individu, affublés de masques divers.

Eisner se démarque très vite de cette facile tendance et s'efforce de donner vie à chacun de ses personnages, même à ceux qui ne passent que le temps d'une page ou même d'une seule case.

Mais Eisner ne peut procéder à une redéfinition totale des personnages dont les caractères sont établis depuis le début de la bande. Le Spirit est et reste un «bon», prêt à se sacrifier pour la défense de la société; son seul défaut est une faiblesse pour les femmes fatales que son auteur jette constamment sur sa route. Mais Eisner lui insuffle quand même une dose de cynisme qui fait croire par moment qu'il joue son rôle plus pour s'amuser ou pour passer le temps que par conviction.

De la même façon, les autres personnages établis s'étoffent un peu plus. Dolan devient encore plus bougon et il ressent une certaine jalousie devant la liberté du Spirit; après avoir tenté de faire de celui-ci son adjoint officiel, c'est avec une pointe d'envie qu'il le regarde retourner à la vie de hors-la-loi, écoeuré par la bureaucratie encombrante des services de police.

Elen Dolan, lasse d'attendre que le Spirit l'épouse, se «libère» vingt ans avant la lettre; elle participe activement aux enquêtes de son fiancé et de son père, mène les siennes propres, se lance en politique et devient maire de la ville; activités plutôt inhabituelles pour les héroïnes de Bande dessinée de l'époque.

Quant à Ebony White, jeune noir naïf et sensible, son rôle de comparse comique cède progressivement la place à celui d'assistant à part entière du Spirit. Malgré certains stéréotypes raciaux répandus à l'époque, Ebony reste le personnage le plus humain de la bande.

Eisner s'intéresse toutefois de moins en moins aux activités de justicier du Spirit et préfère insister sur le personnage lui-même. Mais les possibilités étant limitées, il déplace l'intérêt de la bande sur les personnages

qui gravitent autour du cercle du Spirit, sur ceux qu'il rencontre au fil de ses aventures, et souvent même sur des personnages que le Spirit ne rencontre pas; dans ces histoires, le pauvre «héros» en est réduit à un «caméo» à la dernière page ou même parfois limité à une seule case.

Les criminels et adversaires du Spirit ont certainement donné beaucoup de plaisir à Eisner qui en a fignolé la création. Depuis Carrion, amoureux de son busard apprivoisé, jusqu'à Octopus génie criminel dont on ne voit jamais le visage et que l'on reconnaît par ses gants marqués de trois barres jaunes, tous témoignent de l'imagination et du soin apporté par l'auteur. Et puis il y a les femmes, la plupart criminelles que le Spirit rencontre, toutes plus ou moins amoureuses de lui, le fruit défendu qui toujours se refuse à elles. Eisner dessine des femmes voluptueuses et laisse clairement entendre qu'elles n'hésitent pas à se servir de leur corps pour arriver à leurs fins; leur vibrante sexualité fait pâlir les autres héroïnes de Bande dessinée dont on peut à peine soupçonner une chaste vie sentimentale. Ces pulpeuses aventurières portent des noms évocateurs: Powder Pouf, Silk Satin, Thorne Strand, Sand Saref, Sally of the Islands, Lilly Lotus. Et surtout P'Gell, celle qui collectionne les maris comme d'autres les cors au pied et qui aimerait bien ajouter le Spirit à son tableau de chasse.

Et à côté de ce demi-monde, les habitants de Central City, tous habités par leurs passions et leurs petits drames quotidiens qu'Eisner fait éclater au grand jour; la mesquinerie s'étale copieusement dans les pages du Spirit, et si le bien triomphe toujours, les «méchants», grands ou petits, forment une majorité bien déprimante.



55 © Warren

(2)

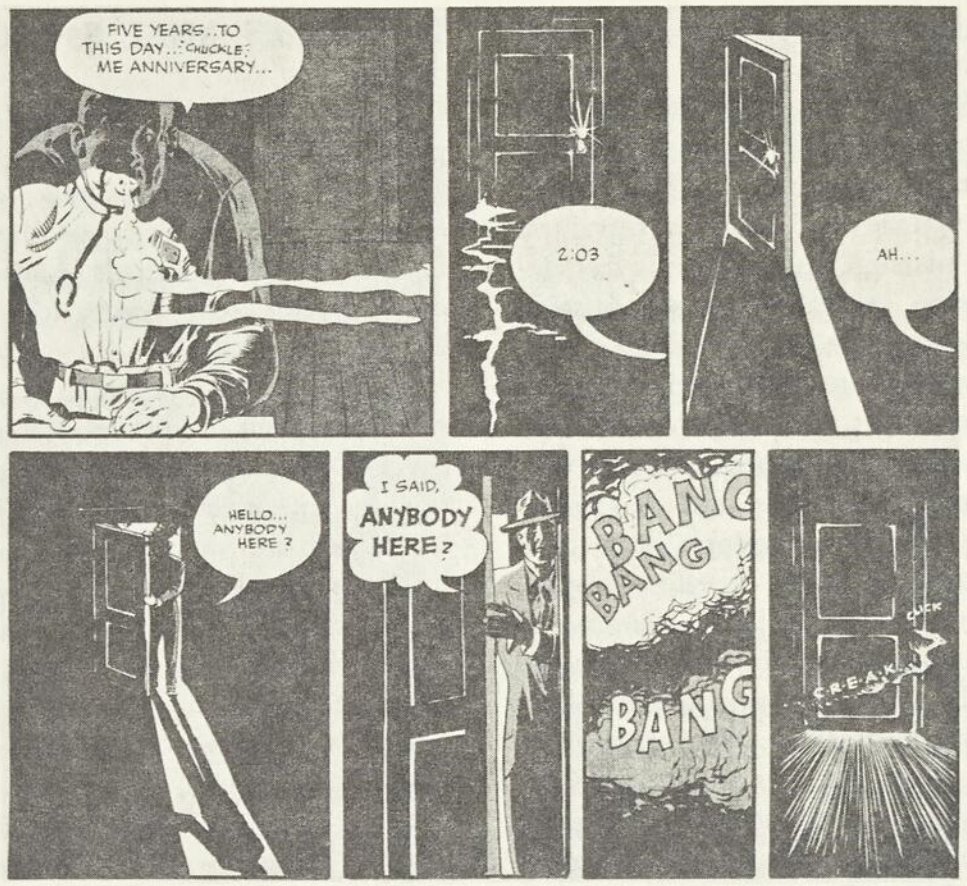
DÉCOR ET MISE EN SCÈNE DU SPIRIT

Eisner situe l'action du *Spirit* à Central City, calque à peine déguisé de New York; les personnages évoluent de préférence dans les bas-fonds, les terrains vagues et les entrepôts abandonnés, dans ces quartiers où grouille la misère et derrière lesquels on reconnaît certains quartiers de New York: le Bronx (où Eisner a vécu), Hell's Kitchen, Little Italy.

Dans ces rues étroites, le demi-jour est roi; un demi-jour menaçant et inquiétant, à la fois physique et psychologique. Impossible de pénétrer dans ces quartiers (et en fait dans la bande elle-même) sans percevoir le danger qui menace sans cesse le héros. Le décor lui-même se joint à la partie et sert à la fois de menace et d'incitation au crime; les plafonds s'abaissent pour écraser, les escaliers vertigineux incitent à la chute, les allées et portes obscures sont autant de pièges qui attendent le héros. *The Spirit* est la bande dessinée de l'inquiétude.

Cette inquiétude est mise en évidence par les jeux d'ombre auxquels se livre Eisner. Même en plein jour, rares sont les personnages que l'on voit en pleine lumière; chacun garde une zone sombre, inconnue des autres, mais qui peut à tout moment surgir au dehors et déclencher le drame. Ce jeu entre le clair-obscur intérieur et extérieur apparente *The Spirit* à un courant cinématographique appelé «Film noir», d'ailleurs contemporain de la bande d'Eisner. L'action criminelle n'est pas examinée de l'extérieur, du point de vue objectif de la police, mais bien de l'intérieur, du point de vue du criminel; c'est un prétexte à l'exploration des régions noires de l'âme humaine.

Eisner ne peut cependant se montrer aussi sombre que le cinéma de son époque; ce n'est après tout qu'un «comic» dans l'esprit des lecteurs et il ne faut pas choquer le public et les journaux qui le publient. Mais derrière l'humour, on sent toujours ce pessimisme caractéristique de l'après-guerre. Toujours en quête de la lumière, les personnages d'Eisner ne trouvent refuge que dans les ténèbres.



56 © Warren

(3)

LA TECHNIQUE D'EISNER

Non content d'avoir renouvelé les thèmes du scénario policier en Bande dessinée, Eisner a opéré une véritable révolution de l'art même de la Bd et ce à tous les points de vue. D'abord préoccupé par la narration, il lui subordonne toutes ses recherches. Il bouleverse les conventions du médium et en explore les innombrables ressources. Aucun élément de la page ne lui échappe; il exploite toutes les possibilités graphiques et narratives mises à sa disposition par le dessin, le lettrage et la mise en page.

Il serait bon de parler en premier lieu du dessin d'Eisner. Au contraire du scénario «réaliste», le trait est caricatural et fait même «cartoon». En plus d'apporter un caractère humoristique à la bande, ce trait entraîne une certaine distanciation entre le texte et le scénario, et rend en quelque sorte abstraites les violences physiques et psychologiques. Cette technique de contrepoint permet de faire passer plus facilement une bande «noire». Chester Gould fait la même chose avec son Dick Tracy, en dessinant de façon quasi-cubiste et en refusant systématiquement les effets tri-dimentionnels. Chez le *Spirit* et *Dick Tracy*, le dessin dément, au moins le temps de la lecture, la morbidité du scénario.

Si le dessin d'Eisner a subi des fortunes diverses selon les encreurs qui ont repassé les crayonnés de l'auteur, celui-ci a quand même gardé le contrôle de l'élément essentiel de la bande: la page et le découpage. C'est par son sens de la mise en page et de la composition picturale que se révèle le véritable génie d'Eisner, et ceci dès la première page, la «splash-page», invention propre aux *comics-books* américains, la plupart du temps remplie par une seule image et qui a pour fonction d'inciter à la lecture en reprenant une scène forte de l'histoire, comme une bataille ou une scène de destruction.

Sans l'avoir inventée, Eisner a redéfini l'usage de la «splash-page»; si sa première fonction est toujours esthétique, elle est maintenant intégrée à la narration. Elle permet d'introduire succinctement une situation ou un personnage et de condenser en une seule image ce qui prendrait autrement plusieurs cases. En une page, on

comprend que P'Gell est une séductrice sans scrupules et quel attrait elle exerce sur le Spirit.



57 © Kitchen/Sterenko

(4)

La «splash-page» d'Eisner intègre la plupart du temps le nom du héros dans son décor; ce nom est formé par les piliers d'un pont, par les feuilles de papier traînant dans une ruelle ou par des blocs de glace flottant dans le port. Cette intégration du lettrage au texte est d'ailleurs caractéristique d'Eisner; non seulement le texte et l'image sont reliés par les volumes qu'ils occupent, mais aussi par leur graphisme; une histoire de Noël est lettrée en caractères gothiques, tandis que la narration d'une histoire égyptienne prend l'allure de caractères arabes. Eisner donne de plus une véritable bande sonore au dessin. Non seulement cherche-t-il l'équivalent orthographique des sons, mais aussi leur équivalent graphique, tant par le volume des lettres que par leur graphisme ou leur disposition. Ces procédés qui nous sont si familiers étaient pourtant révolutionnaires à l'époque; encore aujourd'hui, rares sont ceux qui les utilisent avec autant de bonheur qu'Eisner dans *The Spirit*.

Mais revenons à la mise en page. Eisner ne croit pas que chaque image forme un tout indépendant du reste de la page. C'est de l'agencement des images, de la lecture séquentielle que jaillit l'histoire. Il ne se contente pas de simplement illustrer des scènes, il prévoit les effets du *passage* d'une image à l'autre, toujours en fonction de l'effet narratif. Il a même déclaré lors d'une entrevue télévisée que ce qui importe c'est ce qui se passe *entre* les images. Cette inter-relation joue non seulement entre deux images, mais dans tout un groupe d'images et sur la page entière. Le mouvement narratif et le contenu dramatique procèdent directement de la mise en page.



58 © Warren

(5)

Eisner favorise les manipulations temporelles et dilate et contracte à loisir le temps par l'agencement et les dimensions des cases. Il peut ainsi donner un rythme narratif à l'histoire contée, qualité essentielle selon Eisner.

La mise en page, les cadrages et angles de prise de vue variables permettent aussi la mise en situation des personnages; c'est par le jeu des angles de prise de vue qu'Eisner impressionne d'abord le lecteur. Mais ce jeu n'est pas gratuit; comme Hitchcock au cinéma, Eisner subordonne le contenu de l'image, le cadrage et l'angle de prise de vue au contenu dramatique et émotif de la

scène. Il a cependant l'avantage sur le cinéaste de pouvoir faire varier les dimensions de son «écran». On peut voir un exemple de ces techniques dans un groupe de trois cases tiré de «survivor»; ces trois cases forment le haut de la page. La première image constate l'isolement des personnages dans le désert et leur



(6)

case elle-même (qui les enserre de sa bordure) et l'un de l'autre (les menottes). Finalement, les personnages sont vus dans l'espace encore plus grand de la troisième case et le décor apparaît enfin; mais ils sont confinés dans une partie de l'image et le rocher du milieu semble leur défendre l'accès au reste de la case.

insignifiance dans cette étendue de sable qui forme leur prison; la petite taille de la case entourée d'une masse de blanc souligne leur situation désespérée qu'accentue la plongée. Dans la deuxième case, on s'est rapproché et la case est plus grande; on ne voit toujours pas de décor et les personnages sont toujours prisonniers, cette fois de la

Cette brève analyse de séquence ne peut donner qu'une faible idée de la variété des procédés employés par Eisner et de la richesse de son oeuvre. Une étude pouvant lui rendre pleinement justice est impossible en si peu de pages.

LE SPIRIT EST MORT, VIVE LE SPIRIT!

Après avoir laissé son héros à ses assistants en 1951, Eisner revient en 1952, puis interrompt définitivement la parution du *Spirit* après quelques mois; le coeur n'y est plus, il considère avoir exploré toutes les possibilités de cette bande. Ce n'est qu'en 1973 qu'il y reviendra pour de bon, illustrant les couvertures des rééditions en revue; il n'a depuis cessé de dessiner ses couvertures sans toutefois se remettre à de nouvelles histoires du *Spirit*.

LUC POMERLEAU
Hull, 1981

NOTE: Les lecteurs qui voudraient constater eux-mêmes le talent d'Eisner peuvent lire les cinq albums parus aux Humanoïdes Associés ou encore la revue elle-même, publiée par Kitchen Sink Comics, Box 7, Princeton, WIS, USA, 54968.

Liste des illustrations

1. Spirit n° 5 (Warren), p. 13, dernière case.
   LÉGENDE: portrait de famille: Ellen Dolan, le Spirit, le commissaire Dolan, Sammy (un autre comparse) et Ebony.
2. Spirit n° 1 (Warren), p. 29, case 3.
   LÉGENDE: Le paysage urbain du Spirit
3. Spirit n° 3 (Warren), p. 9, cases 4 à 10.
   LÉGENDE: La lutte entre l'ombre et la lumière
4. Spirit n° 1 (Kitchen), p. 3, reprise dans le Spirit coloring book.
   LÉGENDE: Une «splashe-page».
5. Spirit n° 3 (Warren), p. 60, cases 4 et 5.
   LÉGENDE: «Ce qui importe c'est ce qui se passe entre les images».
6. Spirit n° 28 (Kitchen), p. 30, cases 1, 2 et 3.
   LÉGENDE: Extrait de «Survivor».



60 © Serge Gaboury

Hugo Pratt: visages de l'aventure et silences de la narration

L'univers de Pratt s'annonce comme un confluent, un va-et-vient continuel entre le mythe et l'histoire, entre des civilisations différentes enfantant des personnages hybrides

Les bandes dessinées d'Hugo Pratt ont la dimension, l'écho qui caractérisent la grande littérature, de même que la liberté et la témérité de la peinture. Voici de véritables romans pictographiques dans lesquels histoire et légende, réel et onirique, expressionnisme et abstraction, ironie et discours politiques se côtoient grâce à une narration qui instaure des liens originaux entre le récit et le dessin. Hugo Pratt est un novateur. Son style marque un retour à la jeunesse de la bande dessinée, à l'audace des dessinateurs du début du siècle qui inventaient ce médium de toutes pièces. Son travail est caractérisé sur tous les plans par un grand ludisme, une grande liberté. Incorrigible voyageur, jaloux de son indépendance, Pratt, en quelque trente ans, a travaillé dans des maisons d'éditions des quatre coins du monde. La grande cohérence de l'univers qu'il a développé, univers aux abondantes récurrences visuelles et littéraires, la continuité de son style, font de lui l'un des premiers auteurs — au sens littéraire du terme — de l'histoire de la bande dessinée. Cet artiste amène au cours des années soixante-dix une alternative nouvelle au problème de la représentation de la réalité dans la bande dessinée d'aventures.

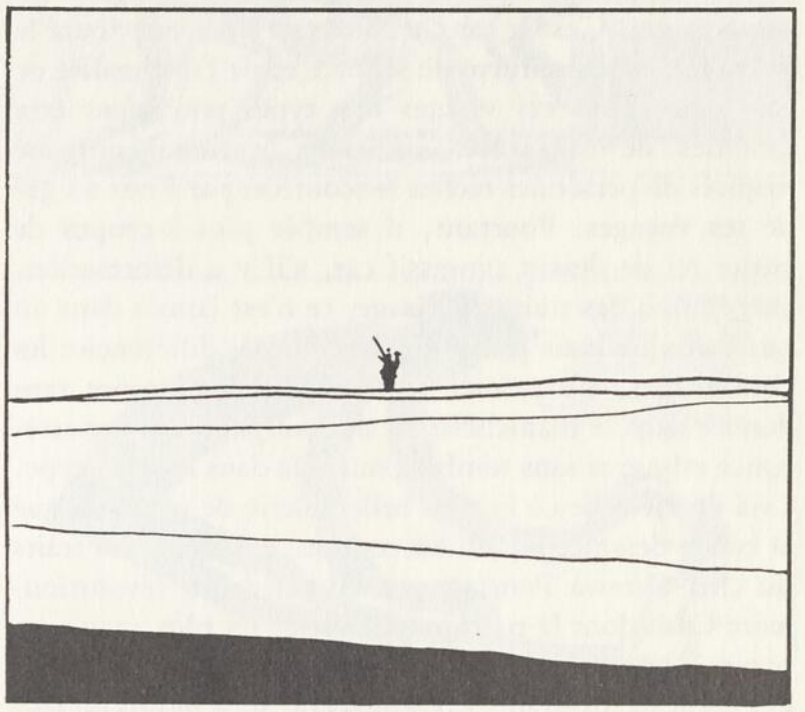
Pratt fait partie de la lignée d'artistes qui, dans ce médium, réservent le premier rôle au visuel. Il est un épigone génial de l'américain Milton Caniff qui, à la fin des années trente, inaugure une tendance de l'histoire d'aventures privilégiant une approche *impressionniste* de la représentation fondée sur une esthétique du *noir et blanc* où le travail au pinceau acquiert un rôle primordial. Ce *smart set,* comme les historiens de la bande dessinée se sont plu à baptiser ce mouvement, amène une première révolution dans la conception de la bande dessinée d'aventures. Du côté graphique, il s'écarte du modèle pictural de la composition classique, de l'anatomie, bref de la ressemblance, pour se porter vers une représentation *interprétée* de la réalité, représentation inspirée de la photographie et des films *noirs* de l'époque. Du côté des thèmes, il délaisse le poncif, l'intrigue en vase clos pour lier ses fictions à l'actualité. Nous sommes alors à l'orée de la seconde conflagration mondiale dans laquelle Caniff trouvera un univers dramatique tout tracé. Caniff devient ainsi le pionnier de toutes ces fictions guerrières qui, aujourd'hui encore, représentent en quantité une grande partie de la production destinée au libraire et au cinéma.

1945! L'euphorie de la libération donne aux Européens l'occasion d'une rencontre plus concrète avec cette civilisation américaine qui jusqu'alors tenait plus du mythe que de la réalité. Pour Pratt, avec le coca-cola et la musique de jazz, ceci veut dire aussi le retour des bandes dessinées bannies par le Duce en 1942, la découverte du modernisme de Caniff et ses premières armes dans la bande dessinée. Pratt va quitter Venise pour l'Argentine où la bande dessinée connaît un boom dont les Salinas, Del Castillo et plusieurs autres maîtres du *noir et blanc* seront le fruit. À Buenos-Aires, il met à profit la leçon impressionniste de Caniff, ce choc visuel des grands aplats de noir, et publie *Ernie Pike.* Mais alors que la volonté d'impact graphique de Caniff se cantonne à la description prosaïque, Pratt met cette même esthétique au service d'une vision philosophique. Cette première oeuvre est un réquisitoire véhément contre la guerre. Elle est à l'image de toute la période sud-américaine de Pratt, période qui, au travers de la dénonciation du naturalisme de l'univers caniffien, est une remise en cause et une transformation des thèmes classiques de l'aventure dans la littérature populaire occidentale. Les aventures africaines de *Ann de la jungle* (1959) comme les épisodes de la colonisation américaine de *Wheeling* (1962) sont une dénonciation du manichéisme des récits d'aventures, des stéréotypes ethniques, et du héros conçu comme l'incarnation exemplaire des diverses épopées expansionnistes de l'occident. Les personnages de Pratt, dans une démarche très sartrienne, sont de plus en plus conçus comme des individualités aux prises avec une situation et des contradictions historiques qui les dépassent et à l'intérieur desquelles chacune vise un but différent. À cette introduction de la psychologie dans la bande dessinée correspond, du point de vue du dessin, une importance nouvelle et, nous le verrons, cruciale, donnée aux visages et à leur différenciation. Toute cette époque représente une période d'essais graphiques pendant laquelle Pratt devient un virtuose du pinceau et de l'abréviation graphique.

Le retour de Pratt en Europe est ponctué par la publication du premier *roman* de la bande dessinée: *La ballade de la mer salée.* Une histoire de 170 pages qui a pour cadre les mers du Sud chères à Conrad. Avec la maturité graphique s'y fait sentir l'ébauche de la maïeutique de Pratt. Cette description et cette mise en forme artistique du choc des civilisations, des époques, du conflit entre le cartésianisme occidental et les religions *naturelles,* qui donne lieu à la création d'une frange de réalité où histoire, mythe, légende, se côtoient, réalité dans laquelle aventuriers gentilhommes et canailles, militaires et autochtones se lient et se délient dans une ronde infernale où intérêts personnels et collectifs viennent constamment inverser les règles du jeu. L'univers de Pratt s'annonce comme un confluent, un va-et-vient continuel entre mythe et histoire, entre civilisations différentes enfantant des personnages hybrides. Le moine Raspoutine, Cranio, Corto Maltese enfin qui nous entraînera dans une saga planétaire de laquelle sortiront des théories de personnages sont les premières créatures à la mesure du souffle expressionniste de l'artiste. L'oeuvre de Pratt est tout entière centrée sur l'individu qui, à son tour, devient le confluent d'influences diverses. L'univers graphique de Pratt s'ordonne à partir de cette idée maîtresse.

L'atavisme de la bande dessinée commande que récit comme dessin tendent vers la même immédiateté de perception, le même caractère elliptique et immanent. C'est en ce sens que, pour camper ses grandes fresques guerrières, Caniff reprenait la technique du clair-obscur classique revue à la lumière du cinéma et de la photo, ceci afin d'atteindre à une unité d'image satisfaisante.





Pour exprimer des réalités moins palpables: psychologie, légende, magie, rêves, Pratt a besoin, lui, d'une technique d'expression graphique plus essentialisée. Alors que chez Caniff, plume et pinceau, c'est-à-dire ligne et tache tendaient vers une réalisation, un tout indifférencié, chez Pratt plume et pinceau vont avoir des fonctions complémentaires certes, mais surtout autonomes. Ligne et tache vont être les unités minimales de sa création, et exprimer chacune un espace différent mais toujours abstrait. La réflexion de Caniff était une réflexion sur l'impression visuelle. Celle de Pratt, plus abstraite, tient à l'expression graphique elle-même.

---

61 LA NOTION DE L'ESPACE
(à gauche)
PERSPECTIVE D'ATMOSPHÈRE CHEZ ROY CRANE:
Buz Sauyer (King Features Syndicate — Opera Mundi);
(à droite)
POINT, LIGNE, PLAN CHEZ PRATT:
À l'Ouest de l'Éden (Dargaud, 1979).

À l'exception du *Dick Tracy* de Chester Gould, il est rare de voir un auteur de bandes dessinées d'aventures utiliser l'exagération qui est un des moyens propres à la caricature, pour la représentation de son univers et de ses personnages. C'est le cas chez Pratt et c'est sans doute la caractéristique première de la force et de l'originalité de son style. Tous ces visages très typés pourraient être qualifiés de caricatures, puisque beaucoup ont été inspirés de personnes réelles rencontrées par Pratt au gré de ses voyages. Pourtant, il semble plus à-propos de parler ici de dessin expressif car, s'il y a déformation, exagération des traits du visage, ce n'est jamais dans un but comique mais plutôt dans le but de différencier les personnages, d'exprimer leur psychologie propre sans donner dans le manichéisme, de souligner leur appartenance ethnique sans tomber pour cela dans le stéréotype. Ceci donnera lieu à la plus belle galerie de portraits que la bande dessinée ait jamais connue, galerie où les traits du chef Ottawa Pontiac, ceux du bédouin révolutionnaire Cush dont le patronyme évoque les plus anciennes pyramides construites en Afrique, et ceux de Banshee O'Finnucan, militante du Sinn-Fein, sont lourds de leur civilisation respective. En outre le dessin expressif offre à Pratt la seule possibilité esthétique de suggérer cet univers où se mêlent le royaume des mortels et celui des ombres, le prosaïque et le magique, l'historique et le mythique. Ainsi, tant le très réel Haïlé Sélassié que Shamaël le fantôme, *L'Ange déchu, le chagrin de Dieu* participeront de la même vérité. «Décoratif n'est pas péjoratif», disait Matisse: cette force expressionniste des visages *s'essentialise* avec l'apparition fréquente de motifs abstraits, décoratifs. L'attirance de Pratt pour le motif pur, sa passion pour les faciès, les crânes et les masques apparaît comme un aboutissement logique dans l'abstraction de toute cette recherche sur les visages.

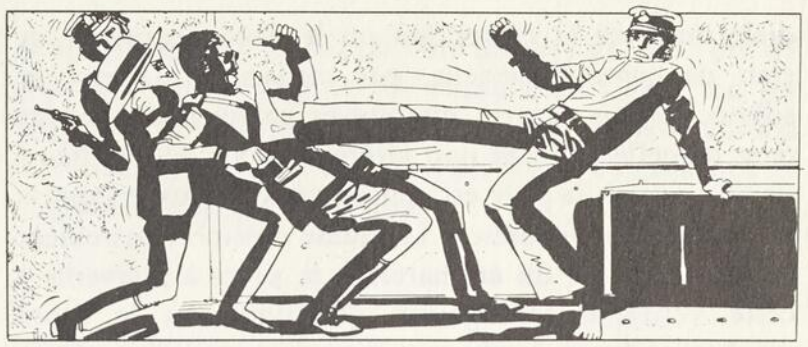






L'expressionnisme du mouvement vient prolonger celui des visages. Les moments d'action intense sont gouvernés par une conception dynamique de l'anatomie tout entière au service du mouvement, tout entière tournée vers l'expression du geste. Là encore on assiste à cette propension de l'artiste vers l'abstraction. Le geste hypertrophié, grâce aux nombreuses séquences oniriques présentes chez Pratt, se transforme en un double autonome: l'ombre en mouvement, pour tendre ensuite vers l'ectoplasme voire l'arabesque.

Il y a bien chez Pratt une réévaluation constante des rôles de la ligne et de la tache, un jeu dialectique où l'un se substitue à l'autre. Par conséquent, on ne trouvera pas (comme c'est le cas chez Roy Crane par exemple) de perspective d'atmosphère dans ses images, mais plutôt un espace abstrait. Le jeu entre ces deux unités fait osciller ses dessins tantôt vers la gravure et tantôt vers le tableau. Aux paysages esquissés dans lesquels mille traits foisonnent, succèdent des visions éthérées où point, ligne, plan s'agencent et témoignent d'une recherche sur la forme. À cette dialectique de la distance où la ligne tend toujours vers le plan, correspond une







62 (à gauche)

L'EXPRESSIONNISME DES VISAGES
LA GALERIE DES PORTRAITS DE PRATT:
(de gauche à droite et de haut en bas)
— Shangaï-Li (*Corto Maltese en Sibérie,* Casterman, 1979);
— Duchesse Marina Semenova (*Corto Maltese en Sibérie,* Casterman, 1979);
— Cush (*Les Scorpions du désert,* Casterman, 1977);
— Ottawa Pontiac (*Ticonderoga,* Éditorial Frontera, 1957; *Fort Détroit,* Revue Phénix, 1971);
— Brukoï (*Les éthiopiques,* Casterman, 1978);
— Raspoutine (*Corto Maltese en Sibérie,* Casterman, 1979).

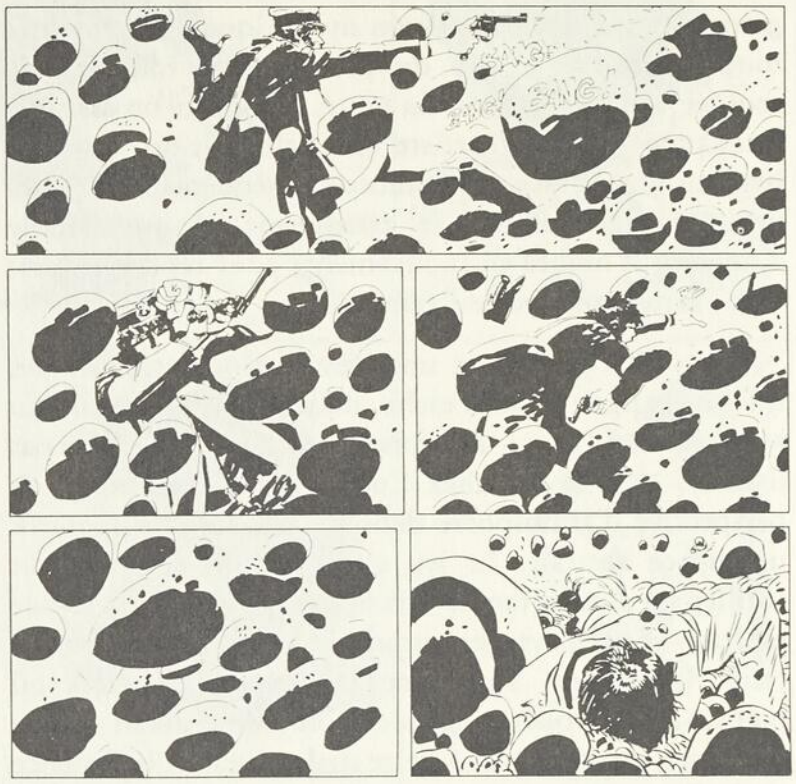
VERS LE MOTIF:
Les Hommes-Léopards du Rufiji (Casterman, 1978); (à gauche)
À l'Ouest de l'Éden (Dargaud, 1979).(à droite

63 L'EXPRESSIONNISME DU MOUVEMENT

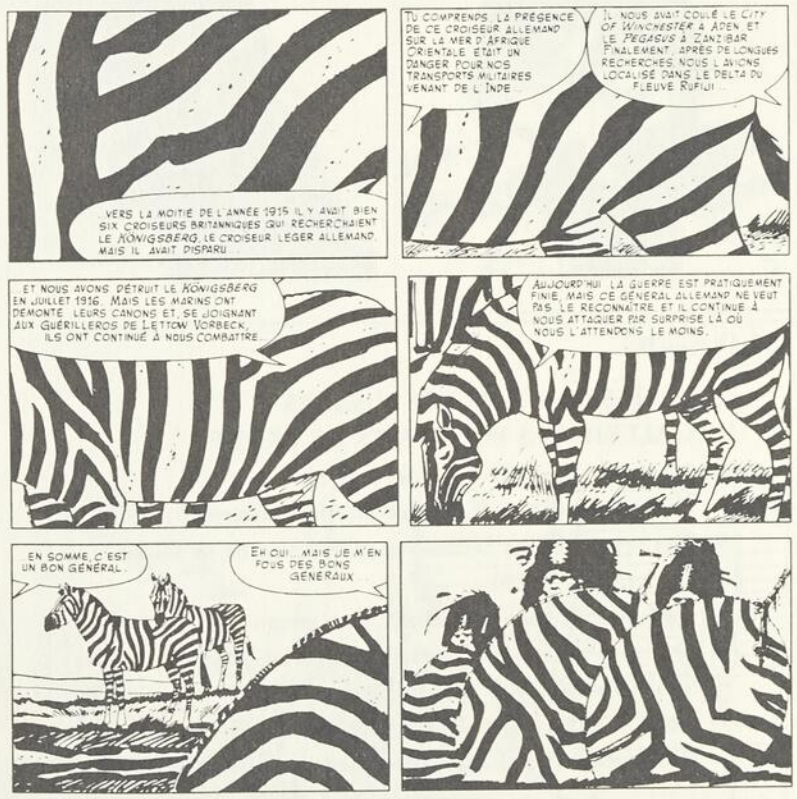
en haut,— GESTE: *Samba avec tir fixe* (Publicness, 1971);
au centre - OMBRE: *Rendez-vous à Bahia* (Publicness, 1971);
en bas — ARABESQUE: *La Macumba du Gringo* (Dargaud, 1978).

dialectique de la perception où le dessin expressif, le trait de contour devient, par mutations successives, silhouette puis négatif, mettant en valeur une structure dans laquelle blanc et noir alternent pour donner lieu à un exercice où la page est conçue tantôt comme support et tantôt comme surface. La bande dessinée, justement parce qu'elle est un art narratif, se prête à merveille à cette véritable conjugaison graphique où le motif représentatif est à chaque instant susceptible de se transmuer en tache autonome, en motif graphique totalement abstrait mais qui, pris dans la narration, participe quand même du récit. Les bandes dessinées de Pratt sont un éternel tango-hésitation entre le représentatif et le formel.

Le ludisme graphique et thématique se traduit sur le plan de la narration par une ironie omniprésente. Telle aventure de Corto Maltese dans une république de bananes occupée par les États-Unis débute par un dialogue entre fusils. De la même façon, toute l'histoire de *La Lagune des beaux-songes*, dans la plus pure tradition des narrateurs multiples chers aux récits de Gide, est représentée du point de vue du délire du personnage principal. On ne s'étonnera pas non plus que le narrateur des chroniques des *Scorpions du désert* soit justement un personnage qui est mort au début de l'histoire!







---

64 L'EXPRESSION GRAPHIQUE

(en haut)

L'IMPRESSION VISUELLE CHEZ MILTON CANIFF:
Terry and the Pirates (Chicago Tribune)

(à droite —— de haut en bas)

LA NARRATION GRAPHIQUE CHEZ PRATT:
D'autres Roméos et d'autres Juliettes (Casterman, 1978)
Les Hommes-Léopards du Rufiji (Casterman, 1978)

Il reste beaucoup à dire sur l'oeuvre de Pratt où l'ironie atteint des sommets remarquables. Un univers où le mythe et l'histoire se fondent dans un récit proche de la nouvelle, ou mieux, de la fable, un univers où l'on rencontre Jack London, Hemingway, D.H. Lawrence, Don Quichotte, les Gozzi, un univers où les vers de Rimbaud voisinent avec les sourates du Coran, où les rites maçonniques succèdent aux oracles de la Macumba et où les silences de la narration n'ont d'égaux que la magie des titres et des noms.

SERGE JONGUÉ
Montréal, Été 1980.

Version corrigée d'un article paru dans *Vie des Arts*, n° 99, été 1980.



65 © Lucie Faniel



66 © Mira Falardeau

Il y a lieu de se demander si, au moment de l'apparition de ce qu'on appelle «la bande dessinée», au tournant du XX^{e} siècle, des femmes dessinatrices furent tentées par cette nouvelle mode.

Quelques dessinatrices s'adonnaient à l'époque au dessin de presse, et celles-ci furent tentées au même titre que leurs confrères par ce nouvel engouement. La bande dessinée s'adressait à la fois aux adultes, dans la lignée de la caricature, et aux enfants, descendante des histoires en images. Deux styles, deux publics, souvent mais pas toujours des journaux différents. Et les femmes dessinatrices se retrouvent inévitablement illustratrices de bandes enfantines dans la mesure où elles étaient auparavant dessinatrices pour enfants, et presque absentes du monde politique et de sa satire[1]. En ce sens, la démarche de Fanny Young Cory (1877-1972) est exemplaire. Cette américaine de l'Illinois est une illustratrice de talent qui publie vers la fin du siècle des dessins dans des journaux prestigieux tels *Life*[2] ou le *Saturday Evening Post*. Après son mariage, elle illustre des livres d'enfants, et en 1934, elle se lance dans la bande dessinée avec de petits personnages aux allures précieuses[3] qui semblent sortis des gravures des histoires en images. Après «Babe Bunting», l'histoire d'une orpheline, elle imagine les aventures d'une petite fille dans «*Little Miss Muffet*» qu'elle signe de 1935 à 1953[4].

Pour sa part, Rose Cecil O'Neill, née en 1874, est précocement douée puisqu'elle réalise dès quinze ans (en 1889), des dessins d'humour et des illustrations dans *Life, Puck, Judge, Truth,* etc. Elle crée des petits angelots nommés «Kewpies», au succès immédiat, d'abord en illustration de poèmes enfantins (*The Ladies Home*

1. Ma référence se fait «in absentia» (comme les métaphores...). Aucun exégète de la caricature ne fait allusion à une femme caricaturiste politique, au 19^{e} ou au 20^{e} siècle. Le seul «espoir» est que certains pseudonymes cachent des signatures féminines, mais la recherche reste à faire.

2. Le *Life* dont il est question ici est un magazine américain humoristique.

3. Il m'a été possible de voir des planches originales de cette dessinatrice et des suivantes grâce à l'amabilité du conservateur adjoint du Pavillon de l'Humour, à Terre des Hommes, à Montréal, André Carpentier.

4. Maurice Horn, *The World Encyclopedia of Comics,* N.Y., Chelsea, 1976, p. 180.

Journal, 1905), et elles les transporte dans diverses revues et journaux jusqu'en 1935 où le King Features Syndicate l'entraîne à y ajouter des ballons et à en faire une histoire à suivre pour sa page dominicale[5]. Ces bébés potelés, aux positions stéréotypées de poupées de caoutchouc rose, sont mis en scène avec des animaux, dans des situations d'adultes, annonçant un des types d'actions les plus populaires en bande dessinée, celles qui mettent en scène des enfants. L'engouement pour les rondeurs de «Kewpies» suit le même courant que l'attirance pour les «bébés Cadum», équivalent français des bébés «Pablum» québécois[6].

Une autre démarche exemplaire parmi celles des dizaines de dessinatrices américaines qui suivirent la trace de leurs confrères sur la piste de la bande dessinée naissante, de Kate Carew («The Angel Child», 1900) (dans le *World*) à Grace Drayton («The Pussycat Princess», en 1935[7] qui parut même en France [notons au passage la constante des titres enfantins] est celle d'Edwina Frances Dumm (1893-) portée aux nues par ses pairs et les chercheurs, tels Richard Marschall, qui ne mâche pas ses mots:

> «Edwina is a genius; the utter simplicity and sketchiness of her penlines are as deceptive as the homey themes she mastered. There is a cult of Edwina fans, especially among cartoonists.»[8]

Ainsi en témoigne le Pavillon international de l'humour de Terre des Hommes, à Montréal, qui lui a rendu tout spécialement hommage en 1978, au sein de son quinzième Salon International de la Caricature, en lui décernant le titre de «doyenne de l'année»[9]. Fille d'un journaliste, elle fut en 1916 la première dessinatrice américaine à occuper la fonction de caricaturiste-éditorialiste (au *Columbus Daily Monitor*). Elle publie la bande dessinée «Sinbad» dans le magazine d'humour *Life* (et aussi dans *Tatler* à Londres) dans les années vingt. Mais son grand succès sera «Cap Stubbs and Tippie» qu'elle dessine avec constance de 1921 à 1967. Témoins désinvoltes d'une moitié de ce siècle, ce gamin et son chien sont campés en touches rapides et nerveuses qui donnent l'impression d'un mouvement perpétuel et un peu brouillon.

À l'étude des quelques planches originales conservées aux archives du Pavillon international de l'humour de Montréal, j'ai pu constater un fait assez symptomatique de la façon dont les dessinatrices arrivaient à se mettre en scène dans un monde masculin. Et la perception qu'elles avaient de leur rôle en tant que femme dans la société et/ou rôle effectif qu'elles jouaient à l'époque. Derrière un titre privilégiant un petit garçon et son chien, on voit apparaître une grand-mère qui prend beaucoup de place, jusqu'au point de devenir parfois le personnage central. Comme le dit si bien Richard Marschall, cette «Grandma» a un «fussy exterior but lovable essence»[10].

La France ne sera pas rapidement infiltrée par la bande dessinée des États-Unis qui s'immisce dans tous les coins du globe, en passant par les pays anglo-saxons. La première dessinatrice française connue à avoir oeuvré dans le monde du dessin de presse humoristique est Isabelle Émilie de Tessier, qui, à la suite de son mariage avec un caricaturiste anglais, C.H. Ross, commença comme encreuse d'une histoire en images imaginée par son mari, *Ally Sloper,* et finit par la réaliser seule sous le pseudonyme de Marie Duval[11].

Au Québec, si les dessinateurs sont attirés dès le début du siècle par ce nouveau langage importé de nos voisins du sud, les dessinatrices resteront plus longtemps attachées au style des histoires en images, pieuses le plus souvent. En 1919, la Société Saint-Jean-Baptiste, société nationaliste, produit *L'Histoire en images* en couleur, mièvre imagerie d'Épinal embellissant la vie de nos héros et héroïnes, telle cette «Marguerite Bourgeois» dessinée par Claire Fauteux[12].

---

5. Bill Blackbeard, *ibid.,* p. 529.
6. Ma mère les lisait encore à Ottawa dans son enfance.
7. Marjorie Alessandrini et Marion Vidal, *Encyclopédie des bandes dessinées,* Paris, Albin, Michel, 1979, p. 71.
8. Richard Marschall, *The World Encyclopedia of Comics,* p. 226.
9. «1978, Hommage à une doyenne de la bande dessinée: Edwina Dumm», Catalogue du 15e Salon International de la Caricature 1978, p. 14.
10. Marschall, *op. cit.,* p. 226.
11. Je ne serais tout de même pas si emphatique à son sujet que Pierre Couperie qui parle d'elle ainsi: «La première femme qui ait travaillé dans la bande dessinée fut une française...» «Histoire de la Bd féminine», *Ah! Nana* n° 1, p. 25. D'une part, les deux héros (masculins: Ally et Iky Mo) de l'histoire furent imaginés et d'abord dessinés par son mari; d'autre part, cette histoire en images créée en 1867 ne déboucha jamais à la forme de la bande dessinée jusqu'à son extinction en 1949.
12. Gilles Thibault, «La Bande dessinée kébécoise», *La Barre du Jour,* hiver 1975, n° 46-47-48-49 p. 41.

La guerre apporte du travail aux dessinatrices tant américaines que québécoises, les dessinateurs américains étant au front ou embauchés ailleurs. C'est une chance, malheureusement de brève durée, pour un couple de jeunes dessinateurs, les Vincent, que de publier des bandes originales dans divers journaux québécois aux environs de 1944, *Le Soleil, Le Droit, La Patrie*[13]. Dès la guerre terminée, les syndicats reprennent leur emprise. Les éditions Fides ont l'idée de leur côté de publier des revues éducatives pour les écoles, entre autres *Claire,* revue pour les filles (très diffusée par les écoles) et *François* pour les garçons, à partir de 1944, où dessinera Nicole Lapointe, mieux connue par le pseudonyme sous lequel elle a chanté, Isabelle Pierre[14]. On y lit surtout des histoires de saints.

Aux États-Unis, les années quarante voient l'apparition des bandes pour adolescents («Virginia Clark», «Hilda Terry») et des bandes d'aventures, telles «Brenda Starr Reporter» créée en 1940 par Dale Messick, qui reste encore aujourd'hui la seule à la signer même si la bande est produite par toute une équipe.

> «De même si Marge Henderson dessina bien le panel[15] «Little Lulu» dans le *Saturday Evening Post,* elle n'eut aucune part dans la réalisation des Bd qui en furent tirées. Ces dernières n'en portaient pas moins sa signature, «Marge»; on était bien loin du chauvinisme mâle prêté parfois aux cartoonists.»[16]

Pour faire un rapide tour d'horizon international avant de revenir à la France d'après-guerre, il faut dire que chaque pays a sa ou ses dessinatrice(s) réputée(s). En Angleterre, Marie Duval, une des toutes premières auteures de bande dessinée, Mary Tourtel avec «Rupert» en 1920, et Pat Tourret avec «Tiffany Jones» en 1954. En Finlande, Tove Jansson. Au Japon, Machiko Hasegawa. En Italie, Lina Buffolente. Quant à l'Espagne, son cas est particulier car sa passion pour la bande dessinée a suscité la naissance d'une foule de journaux féminins de bande dessinée (appelés «comic feminino») dessinés évidemment par de nombreuses dessinatrices, depuis le premier *Mis Chicas* en 1947. Assaisonnés pour la plupart à la sauce sentimentale, quelques-uns présentent tout de même des héroïnes actives et aventurières, sur un ton parfois humoristique[17].

Cela m'amène à parler de ce problème des héroïnes, ou plutôt du manque d'héroïnes féminines qui aurait, prétendent nombre d'études récentes sur la bande dessinée lorsqu'est venu le moment d'aborder la question de la représentation des femmes dans la bédé, qui aurait donc découragé les petites filles de la lecture de la bande dessinée, et les vocations de dessinatrices.

> «Il est intéressant de constater le nombre restreint de filles parmi les lecteurs de Bd. On pourrait penser que l'une des explications réside dans la difficulté d'identification de celles-ci à des héros le plus souvent masculins.»[18]

Cet argument que j'ai surtout vu servi par les spécialistes français à propos de la France (d'abord parce que la presse de bande dessinée y fut jusqu'à ces derniers temps exclusivement enfantine, ensuite parce que ce sont eux que j'ai lus le plus à cause du sujet de mon étude) est à réviser. Ce qui est vrai par contre, c'est que l'on fait l'histoire de ce que l'on connaît. Et que les historiens de la bande dessinée étant des hommes, ils ont littéralement ignoré la presse qu'ils n'avaient pas connue enfants, et ont popularisé uniquement les créateurs de leurs héros d'enfance. Effectivement, les revues qui sont le support du sondage S.O.F.R.E.S. sur lequel s'appuie Michel Pierre, précédemment cité, sont toutes, sauf Mickey asexué, des revues «pour garçons»: *Pilote, Spirou, Tintin, Pif.*

Pourtant, dès le début du siècle, les petites filles voyaient l'apparition de deux revues pour elles, sans parler de quelques revues de type «mixte» pour la jeunesse, présentant également des bandes américaines traduites telles *Le Petit Illustré* (1904) — avec Félix le chat —, *L'Aventure* avec «Winnie Winkle» (du nom de la petite héroïne); quant à *La Semaine de Suzette,* elle

13. *Ibid.*, p. 46.
14. André Carpentier, «La bande dessinée québécoise passe au salon», *Perspectives,* 24/1/76, p. 11.
15. Dessin humoristique à thème et personnages fixes.
16. Marjorie Alessandrini et Marion Vidal, *op. cit.*, p. 71. La remarque est d'autant plus intéressante qu'elle provient de chercheuses.
17. *Ibid.*, p. 71 et 86.
18. Michel Pierre, *La bande dessinée,* Larousse, 1976, p. 98.

paraît pour la première fois en 1905, avec l'inénarrable «Bécassine» dont les aventures paraîtront sans interruption de 1905 à 1950. Elle fut créée, fait que l'on ignore trop, par Jacqueline Rivière, qui en fera les scénarios pendant les huit premières années, avant que Maurice Languereau ne prenne la relève sous le pseudonyme de Caumery[19].

Fillette est lancé en 1909 et doit son succès à «L'Espiègle Lili» (de Jo Valle) qui n'a pas les yeux dans sa poche. Puis c'est un déferlement de revues mixtes ou typiquement pour fillettes, comme *Fillette, Âmes Vaillantes, Annette*. Un sondage dans mon entourage féminin m'a confirmé le fait que toutes ont lu ces revues dans leur enfance. Je suis retournée, pour ma part, dans ma bibliothèque enfantine et voici ce que je trouve au hasard dans les revues des années 1957, 58, 59: dans une *Semaine de Suzette* d'août 1957[20]: «Soisik et Marika» (aventures de deux fillettes), «Le grand Océan» (aventures de Mercédès, en Espagne au temps des découvreurs) écrit par Henriette Robitaillie et dessiné par Manon Iessel, «Claudine cuisinière» s.s.[21], «Le secret de l'automate» (les enquêtes de Norah) de Diélette, «Les aventures de Bleuette» de Manon Iessel, «*S.O.S. Pervenche*» (Pervenche au Mexique), s.s.

Dans un *Bernadette*[22] de juillet 1958: «Laquelle des deux» (conte oriental avec Opale et Rubis) par Henriette Robitaillie, «Lilioute et le chevalier Perce-Brume» (aventures médiévales de Lilioute) par Manon Iessel, «Tekakwitha» (les aventures de Kateri Tekakwitha, cette indienne récemment béatifiée...), «Laurence et son voleur», s.s., «Mouke et Rodolphe enquêtent», «Plic et la petite couronne d'or», texte et dessins de Marie-Mad (lutin aux allures féminines).

Enfin, dans un *Line*[23] de décembre 1959: «Belle du ballet» (les aventures d'une ballerine), s.s., «Angela hôtesse de l'air», s.s., «Une étonnante nageuse, Gertrude Ederlé», «Robbie du Manoir Rouge» (orpheline, maîtresse d'un domaine en Écosse), s.s., «Les aventures de Mad et Gloria», (deux pensionnaires anglaises), s.s., «La cassette précieuse» (la jeune Jill enquête en Égypte), s.s., «Les aventures de Line».

À part la présence de l'excellente dessinatrice Manon Iessel *(La Semaine de Suzette* et *Bernadette),* ou celle de la plus anonyme «Marie-Mad», *(Bernadette),* la plupart des créatrices(teurs) ne signent pas, ou signent d'une signature qui ne révèle pas leur sexe, à savoir par une initiale, suivie du nom de famille. Sans en avoir la certitude qui nécessiterait une enquête approfondie dans chaque journal de l'époque, on peut penser que la moitié au moins de ces dessinateurs étaient des femmes, à partir de la situation actuelle dans les revues du même type[24], et de citations de ce genre, de la part de personnes averties:

> «Liliane Funcken ou Davie (...) illustrent la présence des femmes dans la Bd franco-belge, ainsi que Madeleine Berthelemy qui adapta de nombreux récits dans le «Mickey» d'après-guerre, *et bien entendu les nombreuses dessinatrices ayant essentiellement travaillé dans le cadre des illustrés pour filles.* (...) Ceci ne veut nullement dire que les femmes ont été nombreuses; simplement, certes largement minoritaires, elles y ont, depuis le début, joué un certain rôle tout comme dans la création cinématographique ou les genres dits «paralittéraires». Faire une réputation de misogynie particulière à la Bd est un mauvais procès.»[25]

On pourrait cependant déplorer cette absence de signatures féminines, ce qui aurait pu décourager des vocations de dessinatrices chez les jeunes lectrices, mais ce n'est pas une caractéristique des journaux pour filles. Les journaux pour garçons pratiquaient, et pratiquent encore cette bizarre politique du semi-anonymat des dessinateurs, et surtout des débutants, et cela n'a jamais empêché les jeunes dessinateurs de se lancer dans le métier.

Quant au manque d'héroïnes, ma mini-enquête est bien probante, et démontre hors de tout doute que les fillettes avaient de quoi meubler leur imaginaire quant à leur besoin d'identification dans les revues «pour filles». Des gamines délurées, aventurières et débrouillardes

19. Alessandrini, *op. cit.*, p. 185.
20. *La Semaine de Suzette*, n° 40, 29 août 1957.
21. s.s.: sans signature.
22. *Bernadette*, n° 107, 13 juillet 1958 (Maison de la Bonne Presse, Paris).
23. *Line*, n° 247, 3 décembre 59.
24. Enquête menée personnellement auprès de Bayard-Presse et des éditions Fleurus à Paris, en mai 1979.
25. Alessandrini et Vidal, *op. cit.*, p. 71. (C'est moi qui souligne.)

tiennent la tête d'affiche, et les petits garçons, quand ils ne sont pas totalement absents, jouent un rôle de faire-valoir auprès de leurs compagnes. Les métiers ou positions sociales des héroïnes sont équivalents à ceux des héros des «revues de garçons»: reporters, orphelines riches ou pauvres. Ballerines ou hôtesses de l'air n'ont rien à envier aux cow-boys et policiers. Chaque sexe a ses mythologies...

C'est pourquoi j'abonde dans le sens de Marjorie Allessandrini et de Marion Vidal, (remarquons au passage que ce sont deux chercheuses qui remettent ces idées reçues en question):

> «Autre idée reçue, le faible attrait des femmes pour la lecture des Bd. Une étude serait nécessaire qui tienne compte des traditions culturelles propres à chaque pays et des modes de diffusion des Bd.»[26]

J'ai surtout parlé, dans cette digression, des revues existantes à l'époque de mon enfance et de celles des autres dessinatrices qui font l'objet de cette étude. Il ne s'agissait que d'établir le fait que nous pouvions effectivement lire des bandes dessinées (présentant surtout des héroïnes) destinées aux petites filles, durant notre enfance, dans des revues souvent conçues et quelquefois dessinées par des femmes. Inutile d'insister sur le fait que ces revues françaises étaient aussi lues par les petites québécoises. Les rares productions québécoises pour la jeunesse étaient la plupart du temps destinées à un public mixte, à part la revue *Claire* mentionnée plus haut.

En dernier lieu, il convient de dresser un rapide tableau de la situation actuelle des dessinatrices de bande dessinée dans le monde, situation radicalement transformée depuis le mouvement de libération des femmes ou son équivalent ou ses résonances, dans les autres pays. À la presse féminine traditionnelle employant souvent des dessinatrices, est venue s'ajouter une presse féministe aux accents plus ou moins contestataires suscitant de toutes façons une attirance de ses dessinatrices vers la bande dessinée, langage qui sert bien l'humour «à message» à cause de son mariage texte/image. Il serait trop long, ici, de dresser une liste exhaustive de ces périodiques, ou des dessinatrices qui y travaillent. Mentionnons simplement que les têtes de ponts sont les mêmes que pour la bande dessinée en général: États-Unis, Angleterre, Italie, et à un degré moindre, France et Belgique.

Il est peut-être biaisé de parler de têtes de ponts pour ces pays occidentaux dont nous faisons partie, et il serait plus modeste de dire que ce sont simplement ceux que nous connaissons le mieux. Une exposition vue à Angoulême en janvier 1979, «Satire à l'est»[27], m'a fait connaître une parcelle de ce qui peut exister comme production humoristique visuelle dans les pays de l'Est, avec une bonne participation de dessinatrices, entre autres Alena Dostalova (Tchéchoslovaquie), ou Helga Unipan (Roumanie). Exposition ne représentant que la partie visible de l'iceberg, et d'une qualité souvent supérieure à la production européenne comme en témoigne également le haut calibre des oeuvres internationales exposées annuellement au Salon International de la Caricature (qui en est aussi un de bande dessinée) de Montréal. Américain d'origine, ce mouvement des revues exclusivement réservées aux bandes dessinées de femmes était issu des «comics féministes», mouvement qui lui-même était sorti du courant «underground» comme l'explique Trina Robbins, la plus connue et la doyenne des dessinatrices féministes de San Francisco:

> «La situation est simple: au début des années 70, les dessinateurs underground imprimaient leurs petits copains et excluaient les femmes. C'était une situation assez intimidante et nous avons dû nous éditer nous-mêmes pour être publiées.»[28]

Ces revues pullulent donc en quelques années, *It ain't me babe* (1970), *Wimmen's Comix*, la plus célèbre (1971), *Tits ans clits*, *Wet Satin*, *Girl Fight* (1974), ayant toutes en commun la vulgarité du dessin et une pornographie forcenée qui prétendaient contrebalancer les fantasmes déchaînés des dessinateurs hommes. Quelques styles sont impressionnants, tels ceux de la plume fluide de Terry Richards, l'esthétisme décadent de Robertha Gregory à la défense du lesbianisme, les graffitis tremblotants de Ruth Lynn.

---

26. *Ibid.*, p. 71.

27. Exposition faite d'oeuvres récentes tirées des hebdomadaires d'humour et de satire des pays de l'Est, *Satire à l'Est, Bande dessinée et dessin d'humour en Europe orientale*, 1979.

28. Citée par Christian Lamontagne, «Quelques comics de San Francisco», *Le Temps Fou*, Montréal n° 9, 1980, p. 52.

Dans un circuit plus «conventionnel», Nicole Hollander a publié à New York une série de petits albums comme «I'm training to be Tall and Blonde» (1978) et «Ma, can I be a feminist and still like men?» (1980) d'un trait (et d'un humour) coupé au couteau.

Bülbül a également été connue grâce à ses albums, traînant sa verve dans un style assez classique qui renverse d'un coup de pied les poncifs les plus coriaces («Sugar Daddy's a sticky Myth — 1976»).

Le *National Lampoon*, grande revue d'humour américaine, a fait connaître Shary Flenniken, dessinatrice «underground» qui a créé et dessiné une série de longue durée «Trots and Bonnie» depuis 1971, dans un style alerte et pur évoquant les bandes dessinées du début du siècle, ainsi que la plume aiguisée de Mary Brown.

On ne peut taire l'expérience britannique de *Sour Cream* et de *Spare Rib* où l'on retrouve pêle-mêle Cristie Roche, Liz Mackie, Lesley Ruda, et surtout l'acérée Jo Nesbitt avec ses bonnes soeurs dans la lignée de Ronald Searle.

67 © *Jo Nesbitt, **Sour Cream**, Grande-Bretagne.*

En Belgique, *Le Neuvième rêve* accorde une large place aux dessinatrices, et on retrouve dans cette revue-livre très onirique les signatures de Séraphine Umbreit, Antoinette Collin, Chantal Despiegeler, Véronique Goossens et Myriam Collet.

Avec une réputation traversant allègrement les frontières françaises et même européennes, la doyenne de la nouvelle génération en est aussi la vedette (et le génie). Claire Bretécher n'a pas cessé de croître en popularité depuis ses débuts en 1963. Après *Pilote* (1969-) et *L'Écho des Savanes* (1972-75), elle est si célèbre qu'on l'appelle «la sociologue préférée de l'intelligentsia française»[29] avec ses «Frustrées» du *Nouvel Observateur* (1973-1980). Elle est connue dans le monde anglophone grâce à des traductions éditées par le *National Lampoon*.



68 © *Claire Bretécher, **Cellulite**, Pilote.*

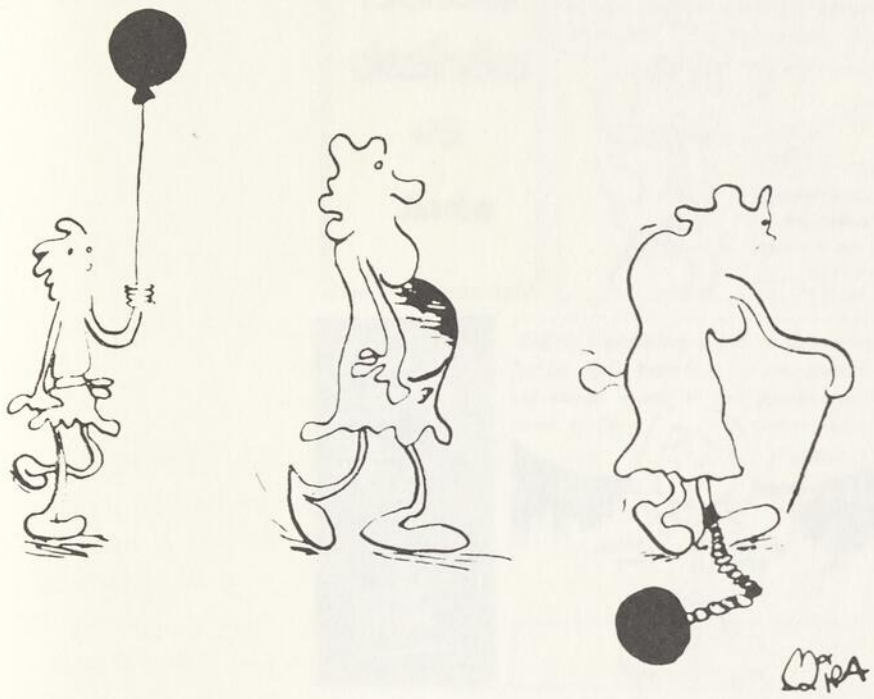
Pilote a également révélé le trait hyperdécoratif d'Annie Goetzinger qui ouvrage ses albums à la façon de vitraux.

Nicole Claveloux et Chantal Montellier ont toutes deux publié plusieurs albums noir et blanc et couleurs. Aux antipodes l'une de l'autre par l'atmosphère du dessin, elles parlent le langage du non-sens, l'une dans le délire fantaisiste, et l'autre dans l'humour macabre assaisonné de punk. Elles se sont surtout fait connaître dans *À suivre* et surtout dans la fameuse revue de bandes dessinées faite uniquement par des femmes *Ah! Nana* (1976-79). Mais à propos d'*Ah! Nana*, elles m'ont dit toutes les deux que l'impression de participation que les éditoriaux voulaient donner ne correspondait absolument pas à la *réalité*. Tout ce qui était demandé aux dessinatrices était de rendre leurs dessins à temps, sans les inviter à une interrogation commune sur ce que devait être une revue de ce type. Cette question resta sans réponse. Elle n'avait servi que de support publicitaire pour jouer à plein la carte à la mode des «par les femmes et pour les femmes seulement»[30]...

La dernière figure que je souligne parmi le grand nombre des dessinatrices actuellement en France est

29. D'après Barthes, cité par Paula Jacques, «Avec les rennes du rire, l'Humour change de sexe», *F Magazine*, n° 1, 1978, p. 68-72.
30. Un des grands mérites d'*Ah! Nana* est d'avoir fait connaître de nombreuses dessinatrices «underground» étrangères, telles les Américaines citées plus loin, et Cécilia (Italie) et Mona (Liban).

celle de Françoise Ménager qui a dessiné dans *F Magazine* des débuts en 1978 jusqu'en 1980 des petits graffitis schématiques s'exprimant le plus souvent par des rébus, dans la lignée de l'école française du dessin d'humour (Sempé, Desclozeaux).



69 © Mira Falardeau, Mainmise, 1975

Montréal, été 1975, spécial «Bonnes Femmes» de *Mainmise*. Ce n'est pas un hasard si les deux plus anciennes «bédéssinatrices» qui publient encore en ce moment au Québec (Christine Laniel et votre servante...) font toutes deux leurs premières armes dans cette publication féministe. Sept ans après, Laniel parachève des albums de bandes dessinées sur la légende indienne Carcajou. Sans doute les premiers albums de qualité à paraître au Québec, ces albums sont l'aboutissement de longues années de labeur autour de ce thème qui est presque devenu une seconde peau pour Laniel.

D'autres dessinatrices sont nées puis se sont évaporées. Seule Lucie Faniel persévère dans sa page pour enfants qu'elle dessine depuis des années dans *La Presse*. Et de nouvelles signatures apparaissent au sein de journaux féministes féminins: Marie Cinq-Mars, Andrée Brochu *(Châtelaine, La gazette des femmes)*, Ginette Loranger *(La gazette des femmes, La Vie en Rose)* au style incisif et puissant. Et les choses continuent de tourner de plus en plus vite pour toutes et chacune...

Quant à moi, j'ai publié depuis, à gauche et à droite: *Châtelaine* (1976-78), *Perspectives, Les Cahiers de la femme, Le Fil des Événements*, etc. Les commandes venant la plupart du temps des femmes, l'étiquette nous suit de près et tant mieux ou tant pis. Un résumé succinct de mes humeurs face à ces bouillons de culture de «fèmes» se trouve dans mes quatre pages de «bédé» en présentation française du catalogue de «Pork Roasts», exposition sur la bande dessinée féministe internationale. Inaugurée à Vancouver en avril 1981, celle-ci est venue récemment à Montréal en décembre 81 à la galerie Power House[31], et son catalogue constitue un riche document sur le sujet. À voir absolument!

MIRA FALARDEAU
Québec, Université Laval

Cet article est un extrait (remanié) d'une thèse de doctorat de III[e] cycle soutenue à la Sorbonne en juin 1981 à l'Institut des Sciences de l'Art sur le sujet:

> «La bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960. Analyse basée sur les oeuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle.»

31. Galerie Power House, 3738 rue St-Dominique, Montréal.

LA RÉACTION DE L'HOMME EST D'APPROUVER D'INSTINCT LES FORMES GÉOMÉTRIQUES OBÉISSANT @ DES LOIS RIGIDES, POUR LES PLACER AU RANG DE MODÈLE DANS SA CONSCIENCE ESTHÉTIQUE. LA B.D. N'ÉCHAPPE PAS @ CETTE RÈGLE!



NOMBRE D'OR vs B.D.

70 © Richard Gendron

C'EST SI DUR DE DESSINER DES DAMES?

Je suis dessinateur.
Je déteste les femmes.

Pour le public, ces deux phrases semblent inextricablement liées à la carrière de créateur de bandes dessinées. Lors de la ponte de chaque scénario, lors du crayonné de chaque image, lors de la contemplation de chaque planche encrée, je dois m'astreindre à déceler les traces de conditionnement mâle. Pourquoi ai-je mis un personnage masculin à tel endroit? Et cette femme, a-t-elle un rôle acceptable? Si oui, c'est probablement juste pour camoufler les tendances chauvinistes du récit, une *token girl* pour faire «bien»...

Je n'invente rien de neuf, tout le monde le sait: on ne trouve pratiquement pas d'auteures de bandes dessinées. Et il est toujours plus facile, plus instinctif, de créer et d'animer des personnages de son propre sexe. De plus, comme le soulignait récemment mon collègue Bado: «dessiner une belle fille, c'est sexiste; une laide, c'est misogyne». L'éternel juste milieu est difficile à cerner, car les faire se comporter en hommes ne fait que camoufler le problème. Et comme la bande dessinée se doit par vraisemblance de refléter la réalité, mais qu'en même temps, elle incite les enfants à s'y conformer, le cercle vicieux est difficile à détruire.

Peu de personnes se rendent compte à quel point les petites filles ont du mal à se trouver un modèle pouvant leur servir d'introduction à une vie épanouie. Et si on essayait de compiler TOUTES les héroïnes actuellement disponibles sur le marché francophone (non-traduit)?

QUE LIT-ON AU QUÉBEC?

Tout d'abord, une mise au point. Même si les Québécois consomment proportionnellement deux fois plus de bandes que les Français, la production locale (on le saura) tarde encore à percer. Et nos rares séries plus ou moins destinées aux enfants (Capitaine Kébec, Bojoual, Patof, Louis Cyr, le Sombre Vilain et Mic-Mac) font montre d'une totale ignorance de l'émancipation féminine. Seules les séries *Onésime* et *Le grand silence* (deux albums chacune) présentent le couple-vedette sur un



71 © *Bulletin des agriculteurs*

71 *Onésime*, le Québécois (et la Québécoise?) typique.



72 © Croc

72 *Olga et les bêtes:* la femme difficile à satisfaire.

certain pied d'égalité, mais ces albums sont quasiment des pièces de collection disponibles en librairies spécialisées, et ne peuvent concurrencer le marché étranger. La défunte série *Olga,* de la revue CROC, quant à elle, ne s'adressait pas aux enfants.

Le marché, trois grandes maisons d'édition se le partagent: Casterman (dont le champion est TINTIN), Dargaud (ASTÉRIX) et Dupuis (GASTON LAGAFFE). Comme ces trois héros tirent entre 30,000 et 100,000 exemplaires (à comparer avec le 3 à 5000 des best-sellers féminins) et qu'à eux seuls, ils représentent presque TOUTE la bande dessinée francophone, jetons-y un coup d'oeil avant d'aller plus loin.

TINTIN, CAS CLASSIQUE

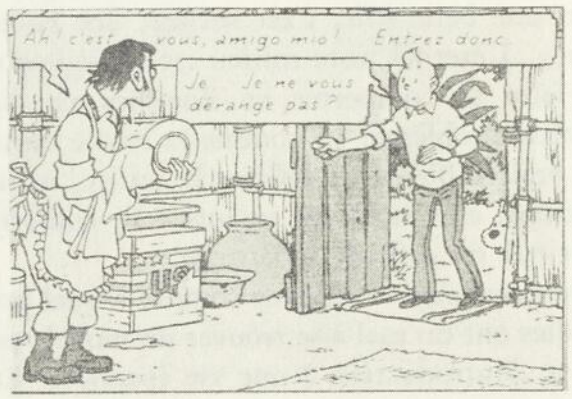
Voilà longtemps qu'Hergé élimine d'un simple sourire les accusations portées contre lui. «Je ne vois pas d'intérêt à caricaturer les femmes», dit-il doucement. «Si j'introduisais des jolies filles, cela donnerait une dimension amoureuses à mes histoires, et ce n'est pas le but des aventures de Tintin!» Voyons, il est évident que les femmes ne servent qu'à ça, n'est-ce-pas monsieur Rémi?



73 © Casterman

73 Évidemment pas n'importe quel rôle pour cette actrice...

Une analyse exhaustive révèle qu'en tout et pour tout, l'on trouve 44 personnages féminins dans les 22 aventures de Tintin, dont la très grande majorité ne se voient accorder qu'une ou deux cases, pour un rôle secondaire tout à fait conventionnel: femmes au foyer (acariâtres ou éplorées, au choix), femme de ménage, concierges, infirmières, hôtesses de l'air, téléphonistes, deux médiums et trois actrices. SEULES exceptions, autant au niveau du caractère plus développé que de la durée des apparitions: le cyclone Castafiore, et l'épouse du général Alcazar dans le dernier album. Or, si toutes deux savent s'imposer, elles sont par contre hideuses, ridicules, instables, bavardes et détestables. Beaux modèles.



74 © Casterman

74 Seule case «émancipée» dans *Tintin:* vue comme anormale.

ASTÉRIX, LE PASSE SAUCE MODERNE

Oui, c'est vrai, ici, les femmes sont plus présentes, mais quelle présence! Dans tout le village, trois seulement ont droit à un patronyme: Bonemine, Ielosubmarine et dans *un* album, Falbala. Leurs occupations se limitent aux corvées ménagères, à tomber en amour et à répandre les racontars. Elles n'ont d'influence qu'au travers de leurs époux, et dans trois albums seulement:

— *La Zizanie,* où ce sont elles qui répandent la jalousie et la discorde, selon les plans des Romains;

— *Le Devin,* où ce sont d'abord et surtout elles qui mordent au piège du diseur de bonne aventure;

— *Le Cadeau de César,* où les femmes poussent leurs maris vers une élection qui met en danger leur avenir à tous.

Quant à la vérité historique, parlons-en! Pourquoi cette série, pourtant si bien documentée, a-t-elle tenu à faire passer sa seule politicienne de grande valeur,



75 © Dargaud

75 La seule fois où les femmes eurent droit à la potion magique: pour surprendre le devin et donc prouver qu'elles avaient tort de le croire.

Cléopâtre, pour une enfant irascible piquant des crises que César tolère paternellement? L'on peut difficilement prétexter le manque d'émancipation de ces temps barbares, puisque la série parle en fait de notre vie moderne de façon déguisée. Cela n'empêche pas qu'encore une fois, l'émancipation n'est présente que sous la forme de secrétaires, de réceptionnistes et de préposées au vestiaire...



76 © Dargaud

76 Je croyais que c'était Cléopâtre qui menait César par le bout du nez.

GASTON, LE MÂLE GAFFEUR

Tiens! L'homme n'est donc pas glorifié au travers de tous ces albums? Que non, mais là n'est pas la question: si eux peuvent se permettre des bêtises, leurs compagnes, elles, n'ont JAMAIS droit à un rôle intelligent.

Prenons le cas de m'oiselle Jeanne, puisque de tous les personnages féminins présents dans cette série — tous les rôles étant du même niveau que précédemment — c'est la seule dont le portrait soit quelque peu



77 Une invitation... à la gaffe...

développé. De toute évidence, pour être pâmée sur un tel héros, il faut qu'elle soit ou bien plus bête, ou bien très naïve. Ou les deux, ce qui est précisément le cas: qui d'autre réparerait les filets «percés» d'un terrain de basketball?

Qu'on me comprenne bien: j'adore chacun de ces auteurs, mais je ne peux que déplorer le fait que pas un d'entre eux n'ait accordé ne serait-ce qu'UNE SEULE CASE à une demoiselle émancipée, au point, parfois, que certains albums *(On a marché sur la lune, Astérix le gaulois...)* se passent TOTALEMENT de présences féminines, même dans les décors où figure une foule!

L'ALTERNATIVE

Ayant constaté que ces super-vedettes ne répondent pas aux attentes des jeunes lectrices, avec quoi pouvez-vous équilibrer la bibliothèque de vos enfants? Établissons la liste complète des héroïnes vedettes ou co-vedettes de séries *à leur nom,* dans le domaine des versions originales francophones pour jeunes. Sont exclues, bien sûr, les séries n'ayant parues qu'éphémèrement dans des journaux illustrés, sans jamais avoir été réunies en albums, de même que les rarissimes recueils pour collectionneurs (ex.: *Bécassine*)[1]. Bref, ce qu'on peut trouver sur le marché c'est:

(sélectionnez celles qui vous intéressent)

A. séries animalières

☐ *Aurore et Ulysse* (journal Spirou): jeunes centaures à travers les âges — prépondérance du mâle;



78 Les Centaures: une façon comme une autre de contourner la sexualité.

☐ *Câline et Calebasse* (Dupuis): mousquetaire et jument irascible;
☐ *Sibylline* (Dupuis): souris audacieuse dans une société animale;
☐ *Tôôôt et Puit* (journal Spirou?): sirène plus ou moins astucieuse, poursuivie pour qu'elle soit mannequin dans un défilé de mode;
☐ *Les Truffineux* (journal Spirou): société animale à l'eau de rose.

---

(1). Dans le doute sur la disponibilité, la série sera marquée d'un «?».

B. séries enfants[2]

☐ *Angélique* (journal Spirou?): «Bobinette» européenne et son oncle;

☐ *Corinne et Jeannot* (Dargaud): la ratoureuse astucieuse et l'innocent bêta;

☐ *Didi* (journal Spirou?): Einstein à la maternelle;

☐ *César et Ernestine* (Dupuis): voir *Angélique*, en plus râleuse (la série, avant d'être reliée en album, s'appelait *César* tout court);

☐ *Gwennyn* (journal Tintin?): fée naïve, histoires roses;

☐ *Isabelle* (Dupuis): innocente ayant accès au domaine féérique;

☐ *la Ribambelle* (Dupuis): six gamins. Grenadine coud et cuisine;

☐ *les Schtroumpfs* (Dupuis): incluent parfois la Schtroumpfette, créée par leur ennemi pour semer la discorde chez eux. Sex-object vide;



79 © Dupuis



80 © Dupuis



81 © Dupuis



82 © Dupuis

79-80-81-82 La création de la Schtroumpfette.

(2). La distinction a son importance. Lors de sa création, *Sophie* aurait dû être une séduisante demoiselle, mais fut remaniée comme fillette: les femmes n'étaient pas acceptables en 1963.

☐ *Sophie* (Dupuis): contrecarre des gangsters pendant que son petit copain pleurniche à tout vent;
☐ *Bob Moon et Titania* (journal Tintin?): frérot et grande soeur de l'ère spatiale;
☐ *Bidouille et Violette* (journal Spirou): Love Story adolescent;
☐ *Jo, Zette et Jocko* (Casterman): la soeur suit le frère et le singe.

C. séries adultes

☐ *Arabelle* (journal Tintin?): sirène féministe, persécutée dans le monde moderne;



83 © Dupuis

☐ *Aymone* (journal Spirou?): polynésienne dévêtue, transportée malgré elle à travers le temps;
☐ *Candice* (journal Spirou?): rôle tranquille dans une gang de motards.
☐ *Cellulite* (Dargaud): anti-héroïne médiévale chassant (mal) l'homme;
☐ *Clarence* (album solo): les héros de ses livres font tout à sa place
☐ *Comanche* (Lombard): cow-girl dont les assistants travaillent;
☐ *Garonne et Guitare contre Foxy Lady* (journal Spirou?): espionne insaisissable et convoitée, apparaît rarement mais cause la plupart des ennuis;
☐ *les Franval* (Lombard?): famille cinéaste, mère rarement active;
☐ *Jo Nuage et Kay McCloud* (Achille Talon magazine?): commando choc de six personnes, dont Kay. Sexy et sportive;
☐ *la Mouette* (journal Spirou?): corsaire redoutable;
☐ *Nanouche* (journal Tintin?): intrépide motocycliste;
☐ *Natacha* (Dupuis): hôtesse séduisante et brillante accompagnée d'un steward idiot et grognon;



84 © Dupuis

84 Natacha, une personnalité qui s'affirme de plus en plus.

☐ *les Panthères* (journal Tintin?): trois actrices/mannequins moyennement astucieuses;



85 © *Lombard*

85 Typique confrontation des Panthères.



86 © *Dupuis*

86 Yoko Tsuno. L'une des quatre séries majeures dans la promotion Dupuis l'an dernier.

☐ *Julie Wood* (Lombard): Michel Vaillant féminin à moto;

☐ *Zunie* (Trombone Illustré): femme des cavernes et ses prétendants animaux.

J'en ai peut-être oublié quelques-unes. Vous pouvez toujours les ajouter dans l'espace qui suit:

☐

☐ *le Petit cirque* (Dargaud): couple surréaliste. Elle tire la roulotte.

☐ *Modeste et Pompon* (journal Tintin): Pompon est ménagère et voix de la sagesse contre un Modeste irascible, mais apparaît rarement;

☐ *Prudence Petipas* (Tintin Sélection?): vieille dame anodine;

☐ *les Quatre as* (Casterman): incluent Dina, tête de linotte;

☐ *Section R* (journal Tintin): couple dynamique couvrant et participant à divers événements sportifs;

☐ *Pan et la Syrinx* (Pocket Pilote?): berger et nymphe simplette;

☐ *Yoko Tsuno* (Dupuis): électronicienne ceinture noire accompagnée de faire-valoir, parfois jusque dans l'espace;

Maintenant, additionnez les séries que vous estimez acceptables et comparez le total au chiffre que vous auriez obtenu si vous aviez pareillement énuméré les bandes *masculines* actuellement disponibles sur le marché. Surprise! C'est ça l'égalité?

Je vous laisse tirer vos conclusions. Mais j'en profite pour souligner que le jour où les filles découvriront leur habileté au crayon ou au scénario, cela ne nuira certainement pas à la situation.

Tous ces dessinateurs, tout seuls... On s'ennuie, nous!

CHARLES MONTPETIT
Montréal


NAITRE OU NE PAS ÊTRE ?
Regarde, je mets le p'tit "bohomme" assis...
Ho oui!
Je cours à la recherche de contrats.
Yes-y!!
LE JOURNAL DU SOIR
Bonjour monsieur. Puis-je entrer??
Merci!!
Vous désirez??
BOUG
HAHEM! HAHEM!
Glorp!
Les artistes, tous les mêmes, ça profite de la société.
C'est ridicule, pourquoi as-tu dessiné un gros gras debout sur le petit frisé?
HA ça c'est symbolique!!
T'as jamais essayé la médecine?
Vous croyez??
Non!
Tu devrais, c'est plus payant!
LE JOURNAL DU SOIR
OUAAA !?!
Snif!
J'ESPÈRE que la fortune vient en DORMANT!
Zzz
87 © Jacques Favreau
Jacques Favreau 81

BAnQ
NUMÉRIQUE

Page(s) manquante(s) ou non-numérisée(s)

Veuillez vous informer auprès du personnel de BAnQ
en utilisant le formulaire de référence à distance, qui se trouve en ligne :

https://www.banq.qc.ca/formulaires/formulaire_reference/index.html

ou par téléphone **1-800-363-9028**

Bibliothèque et Archives nationales Québec

LA BANDE DESSINÉE DANS LES JOURNAUX QUÉBÉCOIS (1930-1950)

un inventaire

- 1 -

Ayant accepté, en 1979, de donner une communication sur la circulation des modèles culturels américains dans la bande dessinée québécoise, je me suis heurté à une première difficulté: l'inventaire des Bd au Québec n'avait jamais été fait.[1] Pour une première approche, à titre exemplaire, j'ai dépouillé les quotidiens et hebdomadaires francophones de Montréal, ceux qui connaissaient les plus grands tirages, de 1930 à 1950, c'est-à-dire:

les *quotidiens* et leur *supplément illustré hebdomadaire:*

1) LA PRESSE, fondée en 1889;

2) LA PATRIE, fondée en 1879, achetée par LA PRESSE en 1933, devenue hebdomadaire en 1957, disparue en avril 1978, après avoir connu des fortunes et des titres divers;

3) L'ILLUSTRATION, fondée en 1930, devenue L'ILLUSTRATION NOUVELLE en 1936, puis LE MONTRÉAL MATIN en 1941, disparu en décembre 1978;

aussi les *hebdomadaires:*

4) LA PATRIE DU DIMANCHE, créée en 1935 par l'équipe de LA PATRIE, disparue en 1957 (au moment de cette recherche, en 1979, 2 années n'apparaissent pas sur les micro-films: juin 35 — janvier 37);

5) LE PETIT JOURNAL, fondé en 1926 et disparu des kiosques en 1978.

Un sixième manque à l'appel, LE PHOTO-JOURNAL, dont j'ai trouvé nulle part la collection. (Elle a été reconstituée depuis, par la Société Canadienne de micro-films.) Fondé en 1936 par les propriétaires du PETIT JOURNAL, le

---

1 Le seul inventaire sérieux que je connaisse est celui de Jean Véronneau: «Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1904-1910», dans *Stratégie,* n° 13-14, printemps-été 1976, pp. 59-75. L'inventaire qui suit constitue la première partie d'un texte intitulé «L'événement de la bande dessinée québécoise», à paraître dans la revue *Voix et images.*

BAnQ
NUMÉRIQUE

Page(s) manquante(s) ou non-numérisée(s)

Veuillez vous informer auprès du personnel de BAnQ
en utilisant le formulaire de référence à distance, qui se trouve en ligne :

https://www.banq.qc.ca/formulaires/formulaire_reference/index.html

ou par téléphone **1-800-363-9028**

Bibliothèque et Archives nationales Québec

11) LA FILLE DU BROUILLARD, récit illustré des éditions Vincent, d'après Walter Scott (12 avril — 11 octobre 1942);

12) LES TROIS COPAINS, récit complet de Gilles Gauvreau (7 septembre 1947 — 27 février 1948);

13) JACQUES D'IBERVILLE, récit complet de Raymond R. Racette (7 mars — 9 mai 1948);

14) JULIEN GAGNON, récit complet de Normand Hudon (16 mai — 7 novembre 1948);

15) LE CIRQUE MORENO, récit complet de Normand Hudon (14 novembre 1948 — 8 mai 1949); et

16) MOUCHETTE, planche hebdomadaire constituée de bandes indépendantes de vignettes «muettes» sur des légendes rimées, de Hébert (6 août 1950 — 18 novembre 1951).

— *2 titres sont canadiens-anglais:*

1) ROBIN HOOD de Charles Snelgrove *(Toronto Telegram),* traduit ROBIN DES BOIS, dans *Le Petit Journal,* du 6 février au 20 mars 1938; et

2) JUNIPER JUNCTION de James Frise *(Montreal Standard),* traduit JONCTION LA GADELLE, dans *la Patrie,* du 22 février 1947 au 22 janvier 1949, livraison des planches interrompues par la mort de Frise survenue en 1948.

— *27 titres sont français,* tous parus dans *le Petit Journal.* Précédés d'une année par LES PIONNIERS DE L'ESPÉRANCE, sont apparues à la fin de 48, autour de ZORRO, de ZIG ET PUCE et de YVES LE LOUP[4] des Bd de Bressy, Claude Henri, Oulié, Nortier, Roubinet, Calvo, des éditions Vaillant et de la Société Française de Presse Illustrée. Une tentative de remplacement partiel qui a tenu 5 ans (1948-1953).

— *256 titres sont américains,* ou anglais comme POP de John Millar Watt, ou australiens comme GINGER MEGGS, de toutes façons distribués par des *syndicates* américains.

- 2 -

Sans chercher une précision mathématique absolue, on peut partager ces 20 années en 3 périodes:

1930-1933

Au moment de la première publication à Montréal de TARZAN en bande quotidienne (8 février 1930),[5] je ne trouve que 12 Bd, distribuées dans *la Presse* et *la Patrie:* PETEY DINK, FRECKLES AND HIS FRIENDS, SOMEBODY'S STENOG, BETTIE, tout de suite remplacée par CONNIE, GINGER MEGGS, POP, TAILSPIN'TOMMY, MUTT AND JEFF, DOLLY DIMPERS,

---

4 — LES PIONNIERS DE L'ESPÉRANCE, Roger Poïvet et Roger Lecureux: *planche hebdomadaire,* depuis le 21 décembre 47, paraît toujours à la fin de 50.
— ZORRO, André Oulié: *pl. hebdo.,* depuis le 31 octobre 48, paraît toujours fin 50.
— ZIG ET PUCE, Alain Saint-Ogan: *pl. hebdo.,* depuis le 17 avril 49, paraît toujours fin 50.
— YVES LE LOUP, René Bastard et Jean Ollivier: *pl. hebdo,* depuis le 4 décembre 49, paraît toujours fin 50.

5 TARZAN et BUCK ROGERS, lancées le 7 janvier 1929, sont les premières grandes Bd d'aventure que les USA vont exporter dans la décade suivante. La première histoire de TARZAN, dessinée par Foster, a paru au Québec en février 30. La planche hebdomadaire, signée Maxon, parut dans *la Presse* à partir du 17 octobre 31, sous les titres successifs HERCULE, HERCULE DIT TARZAN (4 juin 32), puis TARZAN (11 juin 32). BUCK ROGERS ne s'est manifesté qu'en 35, dans *l'Illustration* (mars-octobre) puis dans *la Patrie du dimanche* sous le titre ROGER COURAGE.

TILLY THE TOILER, BOOTS AND HER BUDDIES et OUR BOARDING HOUSE.[6]

On trouve dans les journaux des dessins humoristiques. *La Presse* offre par exemple des bandes intitulées L'ESPRIT GAULOIS, dans lesquelles on trouve les noms de André Sauvage, Rose Maury, Pierre Hubert, Jen Taubert, Martinet, Boutel, Thion, Dubout... De temps en temps, dans *le Petit Journal,* on trouve des dessins empruntés à la presse italienne, ou allemande, ou américaine.

1933-1939

C'est particulièrement dans les années 33-36 que s'est opérée au Québec la grande poussée expansionniste américaine. Tout le visage des suppléments illustrés s'en est trouvé transformé. C'est en 33 que *l'Illustration* a ouvert ses portes à la Bd, autant dans ses pages quotidiennes que dans le supplément hebdomadaire qui cessera de paraître 3 ans plus tard. C'est en 33 que le supplément de *la Patrie* est passé de 5 à 12 planches. C'est en 35 qu'a été lancée *la Patrie du dimanche.* C'est en 36 que *le Petit Journal* a décidé d'accorder plus de place à la Bd; jusqu'à l'année précédente il n'accueillait que THE CAPTAIN AND THE KIDS et son complément de page HAWKSHAW THE DETECTIVE.[7] (Depuis 35, il publiait L'ONCLE PACIFIQUE et CASIMIR. Illustrations *1* et *2.*)



88 Appendice 1 — Le Petit Journal, 25 août 1935.

6 Dans *la Presse:*

— PETEY DINK, Charles Voight: *bande quotidienne* sous le titre MONSIEUR CHOSE, dernière parution le 20 août 30.

— FRECKLES AND HIS FRIENDS, Merrill Blosser: *pl. hebdo.* sous le titre BALIDOR AINE, jusqu'au 17 septembre 32; puis reprise sous le titre JEANNOT ET SES AMIS le 2 mai 42, paraît toujours à la fin de 50.

— SOMEBODY'S STENOG, A.E. Hayward: *pl. hebdo.* sous le titre LOULOU, dernière parution le 10 octobre 31.

— BETTY, Charles Voight: *pl. hebdo.* sous le titre PAULETTE, dernière parution le 8 février 30; la CONNIE de Frank Godwin paraîtra, sous le même titre, du 10 mai 30 au 19 juillet 41.

— GINGER MEGGS, J.C. Banks: *pl. hebdo.* sous le titre PIERROT, dernière parution le 30 mai 31.

L'ONCLE PACIFIQUE VS. LADÉBAUCHE

par Vic. Martin



89 Appendice 2 — Le Petit Journal, 26 mai 1935.

À la fin de 36, étaient disparues les Bd nées de ce que Jerry Robinson appelle «the golden age» dans la Bd américaine.[8] Survivent quelques classiques, qui sont venus des années 20, arrivés au Québec en 1930: CONNIE, TARZAN, TILLIE THE TOILER, OUR BOARDING HOUSE. Sont apparues toutes ces Bd surgies de ce que Robinson, encore une fois, désigne comme «the vintage year» (p. 109): LITTLE ANNIE ROONEY, DICK TRACY, TERRY AND THE PIRATES, LITTLE ORPHAN ANNIE, BLONDIE, POPEYE, BRICK BRADFORD, BUCK ROGERS, FLASH GORDON, KING OF THE MOUNTED et MANDRAKE.[9]

À ces maîtres se sont joints les 8 premiers Québécois énumérés auparavant. Jusqu'en 39, s'ajouteront encore les célébrités qui manquaient, d'abord THE KATZENJAMMER KIDS et BRINGING UP FATHER qui ont mis du temps à nous atteindre, TIM TYLER'S LUCK, THE LONE RANGER, LI'L ABNER, THE PHANTOM et SUPERMAN.[10]

Dans ce fourmillement, une Bd québécoise: LA MÈRE JASETTE. (Illustration 3.)

Dans *la Patrie:*

— POP, J.M. Watt: *b.q.* sous le titre PAPA LE DODU, jusqu'au 8 août 30; puis paraîtra irrégulièrement dans *la Presse,* sous le titre PAULUS, du 13 novembre 30 au 1er juillet 50.

— TAILSPIN'TOMMY, Hal Forrest: *b.q.* sous le titre JULES SERA AVIATEUR, dernière parution le 23 avril 31; *pl. hebdo.* sous le titre JULES SERA AVIATEUR, dernière parution le 8 août 31; puis reprise dans *la Presse,* sous le titre CAPITAINE V, du 23 août 41 au 26 avril 42.

— DOLLY DIMPERS, Grayce Drayton: *b.q.* sous le titre MARIO, SUZETTE ET BLANC-BLANC, dernière parution le 3 mai 33.

— MUTT AND JEFF, Bud Fisher: *b. q.* sous le titre MUTT ET JEFF, dernière parution le 27 avril 32; puis, à partir du 18 octobre 42, une bande sera publiée hebdomadairement dans *le Petit Journal,* elle paraîtra encore à la fin de 50; *pl. hebdo.* sous le même titre, dernière parution le 22 octobre 32.

— TILLIE THE TOILER, Russ Westover: *b. q.* sous le titre MARGOT TRAVAILLE TROP, dernière parution le 26 novembre 49; *pl. hebdo.* sous le même titre, dernière parution le 19 novembre 49.

— BOOTS AND HER BUDDIES, E.E. Martin: *pl. hebdo.* sous le titre LUCETTE ET SES AMIS, dernière parution le 17 octobre 31.

— OUR BOARDING HOUSE, Gene Ahern: *pl. hebdo.* sous le titre LE MAJOR TIC, paraît toujours fin 50.

7 — THE CAPTAIN AND THE KIDS, Rudolph Dirks: *pl. hebdo.* sous le titre LES JUMEAUX DU CAPITAINE, du 26 février 33 au 7 février 37, puis reprise le 23 novembre 47, paraît toujours à la fin de 50.

— HAWKSHAW THE DETECTIVE, Gus Mager: *pl. hebdo.* sous le titre HAWKSHAW LE DÉTECTIVE, du 26 février 33 au 31 janvier 37.

Les planches de ces 2 Bd parues dans *le Petit Journal* du 4 novembre 34 au 27 octobre 35, passeront dans *le Bulletin des agriculteurs,* d'avril 39 à février 43. Elles seront remplacées par ONÉSIME de Chartier (novembre 43).

8 Jerry Robinson, *The Comics,* Berkley Windhover Book, Berkley Publishing Corporation, New York, 1976, p. 49.

9 Dans *la Patrie:*

— LITTLE ANNIE ROONEY, Darrell McClure: *b. q.* sous le titre JEANNINE ET PATAUD, depuis le 12 août 33, paraît toujours à la fin de 50; *pl. hebdo.* (signée par Afonsky, de 36 à 47), sous le même titre, depuis le 4 novembre 33, paraît toujours fin 50.

— TERRY AND THE PIRATES, Milton Caniff puis George Wunder: *pl. hebdo.* sous le titre ARMAND ET LES PIRATES, depuis le 7 décembre 34, paraît toujours fin 50; *b. q* sous le même titre, depuis le 14 février 38, paraît toujours fin 50.

— POPEYE, Bud Sagendorf: *b.q.* sous le titre LE GARS DE LA MARINE, du 14 février 38 au 30 octobre 39.

Dans *l'Illustration* puis *le Montréal-Matin:*

— BLONDIE, Chic Young: *b.q.* sous le titre BLONDINETTE, depuis le 2 mai 33, paraît toujours fin 50; *pl. hebdo.* sous le même titre, dans *la Patrie du dimanche,* depuis le 1er janvier 39, paraît toujours fin 50.

— LITTLE ORPHAN ANNIE, Harold Gray: *b.q.* sous le titre LISETTE L'ORPHELINE, du 2 mai 33 au 18 janvier 36, *pl. hebdo.* sous le même titre, du 6 mai au 5 août 33, puis, sous le titre ANNE L'ORPHELINE, dans *la Patrie du dimanche,* première parution entre juin 35 et janvier 37, dernière le 16 avril 39.

— DICK TRACY, Chester Gould: *b.q.* sous le titre OEIL DE LYNX, du 8 mai 33 au 18 janvier 36; *pl. hebdo.* sous le même titre du 6 mai à août 33; puis *b.q.* sous le titre ROBERT L'INTRÉPIDE, dans *la Patrie,* à partir du 16 avril 45, paraît toujours à la fin de 50; *pl. hebdo.* sous ce dernier titre, dans *la Patrie* du 31 mars 34 au 16 mars 40, puis dans *la Patrie du dimanche* depuis le 15 avril 45, paraît encore fin 50.

La mère MARTE

par H. Christin





— Que faites-vous, dans mon bureau, à cette heure-ci?
— Je tenais vous demander, Monsieur d'être mon témoin la prochaine fois que je serais accusé de cambriolage.

Le sens des affaires

— Comment! C'est toi, mon vieux David! Eh, j'ai de la peine à te reconnaître. Mais tu es gras, maintenant. Eh, dis donc, tu en as de beaux habits un beau huit reflets. Et c'est à toi, cette superbe automobile? Serait-il possible que tu sois devenu riche, moi qui t'ai connu si misérable?

— Tu vois, mon vieil Isaac, c'est enfin arrivé! Me voilà riche. Tu te souviens, j'avais toujours des idées géniales pour gagner de l'argent. J'ai toujours eu le sens des affaires, mais il me manquait les capitaux nécessaires pour faire fructifier mes projets.

— Alors, tu en as trouvé des capitaux?

— Oui, je me suis associé avec Meyer. Lui avait les capitaux, moi j'avais des idées. Il a apporté l'argent, moi le sens des affaires.

— Et vous avez travaillé ensemble.

— C'est cela. Et maintenant, eh bien, maintenant, c'est Meyer qui a le sens des affaires... et c'est moi qui ai l'argent.



— Le docteur: — Je vous forcé de vous interdire tout travail intellectuel.
L'écrivain: — Alors, quoi? Mon nouveau roman?
Le docteur. — Vous pouvez le continuer...

Prince à ses heures

On jouait un soir une pièce à grand spectacle dans un théâtre de quartier. Au plus fort de la pièce, le roi s'avance jusqu'au trou du souffleur et, d'une voix caverneuse, lance cette réplique:

— Mais je ne vois pas mon fils, qu'est-il devenu?

A ces mots, le prince devait faire son entrée en répondant:

— Sire, me voici, toujours soumis à vos ordres!

Mais le prince, en retard ce soir-là, manqua son entrée et le roi, pour faire patienter la salle, bredait sur son rôle:

— Serait-il malade? s'écriait-il inquiet.

La situation devenait délicate et le public du poulailler commençait à murmurer quand, de la foule des gentilshommes entourant le roi, un figurant se détacha et, d'une voix faubourienne, avec une figure réjouie de bon voyou, expliqua:

— Sire, patientez un peu! Ça serait pas rare qu'il se serait mis en retard, ayant été tantôt faire un tour à la taverne!



— La cambrure n'est pas chose. On sont les belles?
— C'est moi qui les ai!

Plus drôle que tout!

Le duc de Talleyrand se trouvait à dîner chez le roi.

Le souverain, au cours du repas, raconte qu'il avait lu dans un vieux livre qu'un monarque indien, pour tenir conseil, entrait avec des ministres dans de grandes cruches où ils étaient enfermés jusqu'au cou.

— C'était, ajoute le roi, l'étiquette de cette cour singulière... Y a-t-il quelque chose de plus drôle?

— Oui, Sire, c'est quand les cruches délibèrent elles-mêmes.

Charité

Une vieille dame s'arrête devant un mendiant planté près de la grande porte de l'église. Lentement, elle ouvre son sac, sort triomphalement une pièce de 5 sous.

— Comment, je vous donne 5 sous et vous ne me dites pas seulement merci?

— Oh! vous savez, avec les temps nouveaux, j'ai décidé de ne dire merci qu'à partir de 10 sous. A cinq sous, je bouge juste la tête.

Mot d'enfant

La petite Lili assiste à un concert avec son père.

— Dis papa, pourquoi le monsieur frappe-t-il toujours la dame qui chante?

— Mais il ne la frappe pas. C'est le chef d'orchestre; avec sa baguette, il marque la mesure.

— Alors, s'il ne la frappe pas, pourquoi la dame crie-t-elle si fort!



UN HOMME INTELLIGENT
Voici le truc habile de M. Sans-regret quand il passe devant un magasin de nouveautés pour dames avec son épouse.

L'esprit de Voltaire

Un jour Voltaire eut la visite d'un auteur famélique qui le pria de lire un manuscrit qu'il lui tendit: c'était une violente satire contre le philosophe.

— Pourquoi avez-vous écrit cet ouvrage? demanda Voltaire au visiteur.

— Monsieur, répondit celui-ci, j'ai faim et je n'ai pas d'argent. Donnez-moi cent écus et je détruis ce manuscrit.

Voltaire réfléchit, quelques instants, puis il dit:

— Allez chez mon ennemi le plus enragé, le duc d'Orléans; soyez certain qu'il vous donnera plus de cent écus de votre œuvre.

Le visiteur suivit le conseil et le duc d'Orléans lui fit en effet donner le double de ce qu'il demandait.

Quelque temps après il revint chez Voltaire pour le remercier et lui demander s'il ne pouvait lui rendre service.

Voltaire sourit avec indulgence et répondit simplement:

— Promettez-moi de ne plus recommencer.

Assez pour le prix!

Dans cet hôtel de second ordre, un voyageur de commerce arrive à la nuit. Il est harassé, il ne va pas plus loin.

Le lendemain matin, furieux, il va trouver le valet de chambre.

— Dites donc, c'est incroyable. Je n'ai pas pu fermer l'œil. Toute la nuit, j'ai entendu deux souris qui se battaient.

Alors l'autre, doucement:

— Bien sûr, monsieur, bien sûr, mais à ce prix, vous n'auriez tout de même pas voulu un combat de taureaux?

Tout s'explique

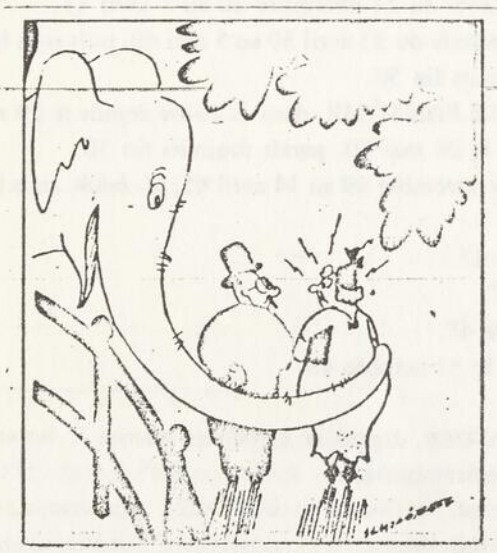
— Figurez-vous, dit Durand à des amis, que nous avons un collègue extraordinaire au bureau. Il a cinquante ans. Il prétend qu'il se rappelle avoir vu sa grand'mère, grand'mère!

— Voilà une aimable farceur, pensent un voisin et votre collègue est le roi des menteurs.

— Ce n'est pas possible, insiste un autre.

Alors il [illegible] en ajoutant:

— Et ce n'est tout à fait pas facile. Mais j'oubliais pas qu'il bégaie.



—Pas ici, Georges!

Le sommeil de Jacob

Jacob a du mal à s'endormir; [illegible] comme [illegible] dans le lit. Sa femme s'inquiète.

— Qu'as-tu donc, Jacob? Tu ne dors pas?

— Je ne peux pas, j'ai des ennuis! — Des ennuis! Quelque chose de grave?

— Eh!... oui. Je dois 500 piastres à Lévy qui habite la maison en face. La traite arrive à échéance demain et je n'ai pas le premier sou pour le payer.

— Et c'est ça qui t'empêche de dormir? Eh bien, attends un peu, je vais arranger ça.

— Que fais-tu?

Sans donner d'explication Mme Jacob se lève, ouvre la fenêtre et les volets, et appelle de toutes ses forces:

— Monsieur Lévy!, Monsieur Lévy!...

Au bout d'un moment une lumière s'allume de l'autre côté de la rue, et Lévy, mal réveillé, paraît à sa fenêtre.

— Qu'y a-t-il donc, Madame Jacob? Pourquoi réveiller les gens à cette heure?

— Ecoutez-moi, Monsieur Lévy. Est-il bien vrai que mon mari vous doive 500 piastres?

— Mais oui, Madame Jacob: 500 piastres qu'il doit payer demain.

Histoire écossaise

Une grande foire commerciale à Londres.

— Ce fourneau réduira de moitié votre consommation de gaz, explique le démonstrateur.

— Excellent! s'exclame le visiteur écossais. J'en achète deux.

Sermon sur le mensonge

Du haut de sa chaire, un pasteur annonce à ses fidèles un sermon sur le mensonge pour le dimanche suivant:

— Vous lirez, ajoute-t-il, le chapitre XVII de l'évangile de St-Marc, pour vous y préparer.

Le dimanche suivant, le pasteur demande:

— Qui a lu le chapitre XVII de St-Marc?

Tout le monde sans exception lève la main.

— Je ne pouvais mieux choisir le sujet de mon [illegible]. Le précurseur, [illegible] de St-Marc n'a que seize chapitres.

— En hier, il ne pouvait pas. Non, Monsieur Lévy, il n'a pas les payer, il n'a pas le sou. Bonsoir Monsieur Lévy.

Et revenant [illegible]

— Tu [illegible] maintenant, Jacob. C'est lui qui ne dormira plus.

1939-1949

Les années de guerre furent en définitive assez stables. Le nombre de Bd n'a pas varié dans les journaux, non plus dans les titres. Les variations demeuraient mineures. Les éditions Vincent se sont risquées en 41-42, Chartier a lancé ONÉSIME en 43 et les éditions Fidès leurs revues à partir de 44. L'immédiate après-guerre ne marque pas non plus de changements importants. Ce n'est qu'à partir de 47 que *le Petit Journal* a augmenté le nombre de ses Bd américaines, il a admis des Bd françaises et s'est risqué avec quelques Bd québécoises. Les nouveaux titres américains sont: HUBERT, LOUIE, DOTTY et MR. BREGER.[11] Dans le même temps, *la Patrie* accueillait MARK TRAIL et GRANDMA, *la Patrie du dimanche* avait choisi pour sa part PENNY et RUSTY RILEY, le nouveau mélodrame de Godwin.[12]

— BRICK BRADFORD, Clarence Gray: *b.q.* d'abord sous le titre LE CORSAIRE DES ANTILLES puis sous son titre original (19 mai 36), depuis le 7 mars 35, paraît toujours fin 50; *pl. hebdo.* sous le titre JACQUES LE MATAMORE, dans *la Patrie du dimanche,* depuis le 13 janvier 35, paraît toujours fin 50.

— BUCK ROGERS, Rick Yager: *pl. hebdo.* sous son titre original, de mars à octobre 35, puis, sous le titre ROGER COURAGE, dans *la Patrie du dimanche,* première parution entre juin 35 et janvier 37, dernière le 7 janvier 40; puis sous ce dernier titre, dans *la Patrie,* depuis le 23 avril 40, paraît toujours fin 50.

Dans *le Petit Journal:*

— KING OF THE MOUNTED, Charles Flanders puis Jim Gary: *pl. hebdo.* sous le titre LE SERGENT ROY DE LA POLICE MONTÉE, depuis le 13 septembre 36, paraît toujours fin 50.

— FLASH GORDON, Alex Raymond: *pl. hebdo.* sous le titre GUY LECLAIR, du 21 juin au 25 octobre 36 (passe au *Photo-Journal* qui n'a pas été inventorié).

— MANDRAKE THE MAGICIAN, Phil Davis et Lee Falk: *pl. hebdo.* sous le titre MANDRAKE ROI DE LA MAGIE, depuis le 15 novembre 36, paraît encore fin 50.

10 Dans l'ordre d'apparition:

— THE KATZENJAMMER KIDS, Harold Knerr: *pl. hebdo.* sous le titre TITI ET TOTO, dans *la Patrie du dimanche,* depuis le 2 mai 37, paraît toujours fin 50.

— BRINGING UP FATHER, George McManus: *pl. hebdo.* sous le titre JIGGS ET MAGGIE, dans *la Patrie du dimanche* depuis le 2 mai 37, paraît toujours fin 50.

— TIM TYLER'S LUCK, Lyman Young: *pl. hebdo.* sous le titre RICHARD LE TÉMÉRAIRE, dans *le Petit Journal,* depuis le 23 juillet 38, paraît toujours fin 50.

— THE LONE RANGER, Charles Flanders: *pl. hebdo.*, sous le titre LE CHEVALIER MASQUÉ, du 21 décembre 40 au 7 avril 45 dans *la Patrie;* puis dans *la Patrie du dimanche,* du 1er janvier 39 au 15 décembre 40; puis dans *la Patrie* du 21 décembre 40 au 7 avril 45.

— LI'L ABNER, Al Capp: *pl. hebdo.* sous le titre LE PETIT JOSON, dans *la Patrie du dimanche* du 23 avril 39 au 5 mai 40; puis sous le titre ABNER LE PETIT AMÉRICAIN, dans *le Petit Journal* depuis le 31 octobre 48, paraît toujours fin 50.

— THE PHANTOM, Ray Moore et Lee Falk, puis Wilson McCoy: *b.q.* sous le titre LE FANTÔME, dans *la Patrie* depuis le 29 mai 39, paraît toujours fin 50; *pl. hebdo.* sous le même titre, dans *la Patrie du dimanche* depuis le 28 mai 50, paraît toujours fin 50.

— SUPERMAN, Wayne Boring: *b.q.* sous le titre LE SURHOMME, dans *la Patrie* du 6 novembre 39 au 14 avril 45; *pl. hebdo.* sous le même titre, dans *la Patrie du dimanche* depuis le 14 janvier 40, paraît toujours fin 50.

11 — HUBERT, Dick Wingert: *pl. hebdo.* sous le titre original, depuis le 7 septembre 47.

— LOUIE, Harry Hanan: *pl. hebdo.* sous le titre EUSÈBE, depuis le 21 décembre 47.

— DOTTY, Buford Tune: *pl. hebdo.* sous le titre BLANDINE, depuis le 21 décembre 47.

— MR. BREGER, Dave Breger: *pl. hebdo.* sous le titre ELPHÈGE LABROUE, depuis le 31 octobre 48.

Ces 4 Bd paraissent toujours à la fin de 50.

12 — MARK TRAIL, E.B. Dodd: *pl. hebdo.* sous le titre DANS LES SENTIERS DE LA NATURE, depuis le 29 janvier 49.

— GRANDMA, Charles Kuhn: *pl. hebdo.* sous le titre GRAND-MÈRE, depuis le 26 novembre 49.

— PENNY, Harry Haenigsen: *pl. hebdo.* sous le titre original, depuis le 8 mais 49.

— RUSTY RILEY, Frank Godwin: *pl. hebdo.* sous le titre LUC RELAN, depuis le 27 juin 48.

Ces 4 Bd paraissent toujours à la fin de 50.

Donc, le marché québécois a très bien répondu aux ambitions américaines. Aucune résistance ne s'est manifestée dans les journaux de 33 à 36. Si les Québécois ont publié pendant la guerre, leur participation ne fut jamais importante; surtout, elle n'a jamais gêné les *syndicates* américains. Un fait est incontestable: les Américains occupent le territoire. Avec les matrices achetées aux *syndicates, le Petit Journal* pouvait imprimer une page en couleurs pour 25$. Quand il donnera la même somme à Normand Hudon pour sa planche hebdomadaire, il lui restera à préparer sa matrice, il se privera de la couleur. Et Normand Hudon cherchera ailleurs un métier pour survivre. Quand *le Petit Journal* paiera 15$ la planche hebdomadaire de Raymon R. Racette, ce dernier en dessinera une par jour afin que le salaire soit raisonnable; JACQUES D'IBERVILLE prendra fin avec la dixième planche et Raymond Racette vendra de l'encre d'imprimerie. *Le Petit Journal* ne discute même pas le système dans lequel il se trouve, auquel il participe. Chaque fois qu'il publie une Bd québécoise, il prévient ses lecteurs: «Le Petit Journal a tenu à encourager ce talent local qui doit lutter contre la concurrence des auteurs de «comics» américains, presque tous syndiqués. Et c'est ce qui permet à ces artistes de fournir aux journaux les histoires illustrées à des prix très bas et avec de nombreuses facilités.»[13] Le journal encourage les talents locaux, mais le dessinateur reste seul face à la concurrence.

Les Français ont tenté une offensive. Ils sont venus un peu tard. Ils n'ont été le fait que d'un seul journal et ils n'ont jamais eu plus de 8 Bd simultanées, alors qu'on trouvait encore 52 Bd américaines à la fin de 1950.[14]

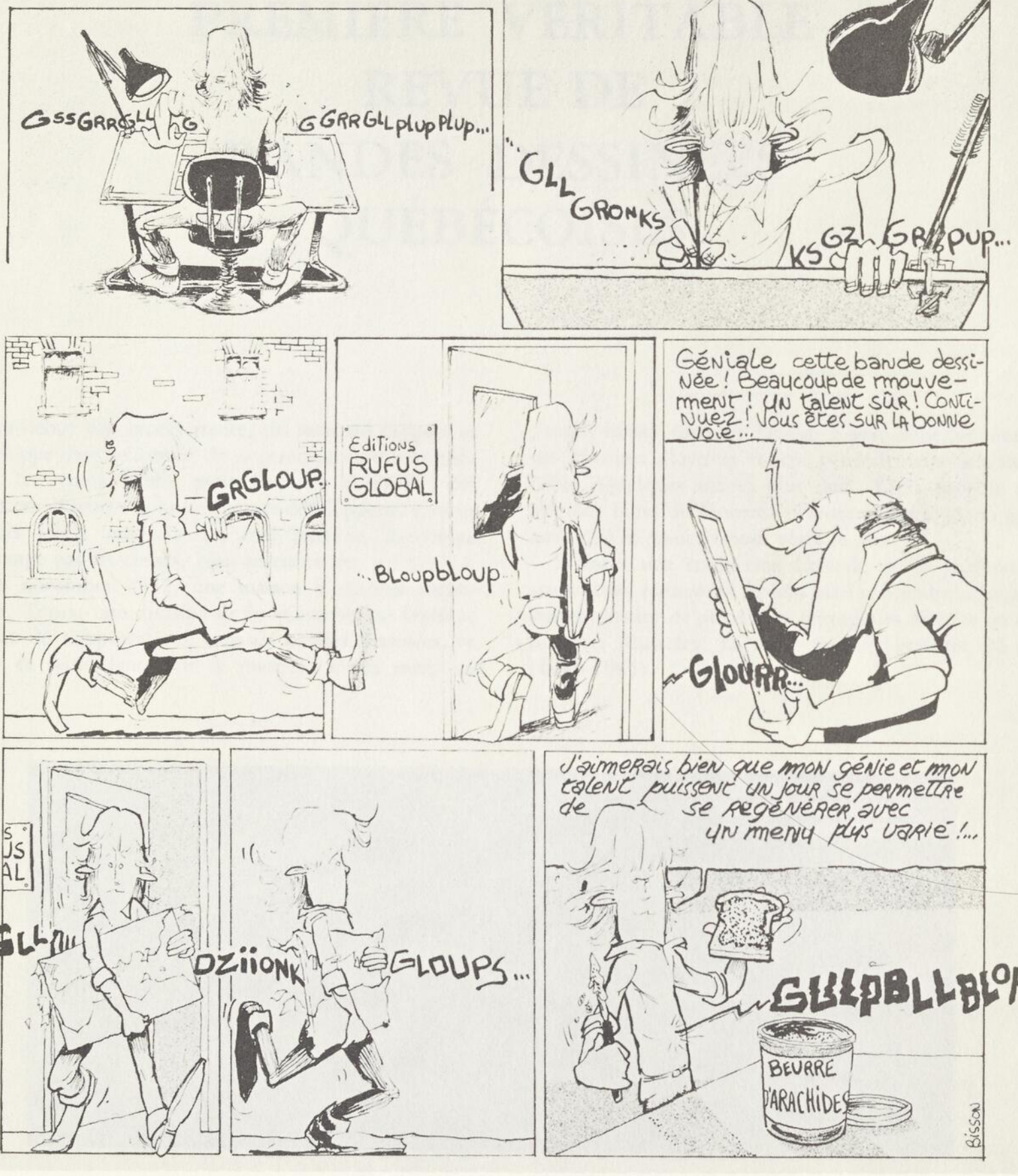
Voilà pour le fait quantitatif.

YVES LACROIX
Longueuil.
(U.Q.A.M.)

13 *Le Petit Journal*, 7 septembre 1947, p. 35.

14 En août 1951, dans *le Petit Journal*, je répertorie 8 titres français, contre 13 américains et 2 québécois. À l'automne 52, on compte encore 6 titres français, 16 américains. Une année plus tard, en octobre 53, il ne reste que 2 Bd françaises, LES PIONNIERS DE L'ESPÉRANCE et OUAKI de Claude Henri, contre 17 américaines. En automne 54, le compte des Bd américaines est grimpé à 21, et il ne reste qu'une française, une nouvelle venue, PLACID ET MUZO. Les Français ne reviendront en force qu'à la fin des années 60 avec Dargaud.

un cri du corps



91 © Daniel Bisson

HÉRAUTS PREMIÈRE VÉRITABLE REVUE DE BANDES DESSINÉES QUÉBÉCOISES

Au début des années trente, un nouveau support se développe dans le monde de la communication graphique: le «comic-book» petit fascicule contenant des histoires illustrées dont les thèmes développent, surtout depuis 1937, une violence mal refrénée. Le temps n'arrange pas les choses, bien au contraire.

En novembre 1942, une maison d'éditions américaine, Topix, une division de la «Catechetical Guild», décide de s'opposer à ce type de bandes dessinées, et pour ce faire, lance sur le marché, à son tour, un «comic-book» intitulé *Timeless Topix,* dont les thèmes des histoires illustrées étaient généralement tirés de la Bible. Quelques années plus tard, Topix propose aux éditions Fides de Montréal d'entrer dans le jeu et c'est ainsi que la revue *Hérauts* verra le jour.

D'abord une traduction littérale de la publication américaine, *Hérauts* ne tardera pas à se prendre en mains, laissant autant de place à des chroniques diverses qu'aux histoires illustrées. La revue paraîtra pendant 22 ans (1944-1965).



92 © Fides

HISTORIQUE

On pourrait écrire que c'est à partir du principe manichéen qu'est née la publication américaine *Timeless Topix*. En effet, c'est en réaction à un phénomène nouveau pour cette époque, le «*comic-book*», considéré par certaines associations comme subversif et dangereux, qu'est apparu le premier numéro de *Timeless Topix* qui se voulait «the remedy for a national disgrace».

> «TOPIX, built on the desirable heroism of Christians whose courage and daring were turned into exemplary channels, is the one outstanding remedy for the comics. In defense of the minds and morals of Christian American youth, TOPIX fights fire with fire.»(1)

Comme le «*comic-book*» américain était largement diffusé au Canada, il est normal de penser que les éditions Fides, dont l'orientation idéologique n'est pas à préciser, se sentirent très concernées par cet «ennemi» qui semblait menacer aussi le Canada. C'est ainsi que Fides se lance dans un nouveau type de publication, destinée aux jeunes, et qui aura pour nom *Hérauts*.

À ses débuts, en avril 1944, *Hérauts* était une traduction littérale de la revue américaine *Timeless Topix*. Cette revue, de format 26cm par 20cm, comptait seize pages, dont plus de 90% étaient constituées de bandes dessinées, et paraissait à tous les mois (sauf les deux mois de vacances estivales).

Deux ans plus tard, en octobre 1946, *Timeless Topix* triple le nombre de ses pages, tout en diminuant le format de la publication; la revue veut se rapprocher du format traditionnel des «*comic books*» de cette époque, tout en proposant plus d'histoires:

> «It's colors are just as bright and attractive if not more so; it's format and design are familiar to juvenile readers; it's price range is determined to give more quality than its parasitic competitors for the same amount of money».(2)



93 © *Fides*

La revue canadienne suit aveuglément la cadence de sa soeur américaine: diminution du format et augmentation du nombre de pages.

Mais l'année suivante va apporter un changement majeur dans la revue *Hérauts;* en effet, en septembre 1947, les éditions Fides, dans un but de rentabilité évident, s'affilie à des publications parrainées par des congrégations religieuses; c'est ainsi que l'on se retrouve avec cinq nouvelles revues, jumelles de *Hérauts*. Il s'agit de *Jeunesse et Hérauts,* revue soutenue par les Frères des Écoles Chrétiennes, qui s'affilie alors qu'elle commençait sont 24e volume; *l'Abeille et Hérauts,* encouragée par les Frères de l'Instruction chrétienne, qui prend le départ au volume 23, soit le même volume que *Ave Maria et Hérauts,* revue parrainée par les Frères de Saint-Gabriel; et enfin *Stella Maris et Hérauts,* soutenue par les Frères Maristes, Saint-Vincent-de-Paul, qui commence au volume huit. Pour la dernière revue, *L'éclair et Hérauts,* appuyée par les Frères du Sacré-Coeur, c'est un départ.

---

(1) et (2) — Tirées d'un éditorial de la maison TOPIX, lors de sa fondation.

Cette affiliation a deux conséquences importantes: 1) on assiste à une chute radicale du pourcentage de bandes dessinées; la partie bandes dessinées ne compte plus que pour 30 à 40% de toute la publication; le reste de la revue est constituée de diverses rubriques instructives, que les éditeurs de Fides jugeaient aussi importantes que la bande dessinée. 2) La publication canadienne est distribuée directement dans les écoles (on va chercher le public où il se trouve). À partir de là, *Hérauts* devient bi-mensuel, c'est-à-dire qu'il est publié deux fois par mois, et ce, durant toute l'année scolaire.

Cependant, si les éditeurs de Fides commencent à avoir la main-mise sur leur publication, il faut noter que la bande dessinée provient toujours directement de *Timeless Topix*.

Il faudra attendre dix ans avant qu'un autre changement important se produise. C'est en effet en septembre 1957 que la revue *Hérauts* commence à produire ses propres bandes dessinées, par l'intermédiaire d'un nouvel illustrateur, rattaché à la maison depuis peu, et qui a pour nom Maurice Petitdidier, de nationalité française. Parallèlement à cette production locale, Fides achète quelques bandes à des revues catholiques françaises, telles *Bayard* et *Bernadette;* mais cette tentative d'intéresser le public québécois à ce type de bandes dessinées va échouer lamentablement, et pour cause: la technique par trop archaïque et statique de ces bandes dessinées, enlevait tout intérêt au lecteur habitué au dynamisme moderne des bandes dessinées américaines.

Également, le format a légèrement diminué afin de s'adapter aux dimensions des presses canadiennes.

Ce changement important, dans la revue *Hérauts,* avait commencé à se faire sentir dès septembre 1955, alors que la revue accusait une diminution importante de son nombre de pages: en effet, de 48 pages, la publication tombait à 32. À partir de ce moment, le nombre de pages va fluctuer régulièrement, et même quelques fois à l'intérieur de la même année.

Changement aussi au niveau de la structure des récits: on laisse de plus en plus de place aux histoires à suivre au lieu des récits complets, imitant ainsi des revues similaires à *Hérauts,* telles *Tintin* et *Spirou*, qui connaissaient beaucoup de succès, depuis quelques années, dans les kiosques à journaux québécois.

Mais par la suite, les coûts importants pour produire des bandes dessinées locales, et la charge de travail énorme pour un seul dessinateur, vont forcer les éditeurs de Fides à se tourner à nouveau vers la bande dessinée américaine. C'est pourquoi, deux ans plus tard, en septembre 1960, les bandes dessinées américaines font un retour presque total dans la revue. Elles sont achetées principalement à la maison Classic Illustrated.

En septembre 1962, dernière transformation d'une publication qui s'essouffle, minée par la concurrence. Elle diminue son nombre de parutions: seize numéros au lieu de vingt; pour se justifier, elle augmente son nombre de pages qui passe à 24 au lieu de 20, et transforme sa page couverture pour la rendre plus attrayante: couverture glacée et imprimée en quatre couleurs (rivaliser avec celles de *Tintin* et *Spirou*). Mais il est déjà trop tard: le contenu de la revue ne fait absolument pas le poids avec celui des revues européennes, proposant des bandes dessinées attrayantes, aux thèmes variés. *Hérauts* continue à paraître encore pendant trois ans, accumulant déficit sur déficit, pour finalement disparaître en juin 1965, réunissant les deux derniers numéros en un seul.

LES THÈMES DES BANDES DESSINÉES

Les histoires racontées dans *Hérauts* sous la forme de bandes dessinées sont, ou bien purement imaginaires, ou bien basées sur des faits réels ou acceptés comme tels.

Les histoires imaginaires

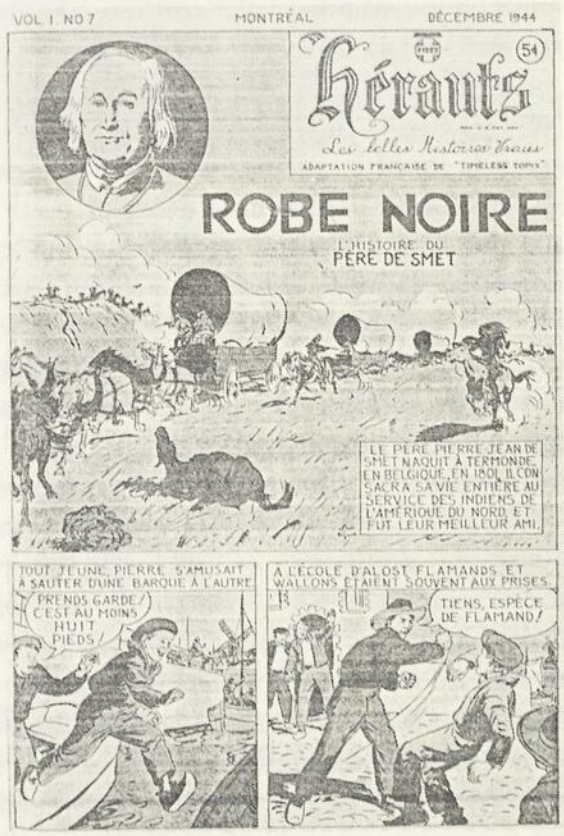
Ces histoires sont particulièrement présentes de 1946 à 1956 et elles ont pour but principal de faire rire, et dans certains cas, de donner une leçon de morale. Elles proposent pour héros des animaux humanisés ou des gamins espiègles.



94 © *Fides*

Le thème de l'histoire connaît sa période intense de 1961 à 1965, où la biographie des hommes de science nous est révélée avec beaucoup de détails. Ces récits se déroulent principalement en Europe et aux USA, dans les périodes moderne et contemporaine.

S'adressant d'abord (de 1944 à 1955) à des enfants de l'école primaire, la revue *Hérauts* a exploité principalement le thème religieux; à partir de 1956, le public visé est plus âgé (les lecteurs ont vieilli): c'est celui des adolescents; par conséquent, on note une prééminence des histoires imaginaires d'adolescents et des biographies d'hommes de science.



95 © *Fides*

À partir de 1956, on accorde une place importante à l'aventure, tant comique que dramatique. Elle met en vedettes des adolescents modèles ou courageux, dont les exploits se déroulent au Canada.

Les histoires réelles

Plus de 97% de ces histoires se veulent éducatives. Elles exploitent deux thèmes principaux: la religion et l'histoire.

La religion domine principalement de 1944 à 1955 où les vies de saints archi connues comme St Christophe et St François Xavier sont racontées avec beaucoup d'emphase.

TIRAGE

Lors de son lancement en avril 1944, la publication *Hérauts* tirait à 1000,000 exemplaires, pas moins.

À partir de septembre 1947, *Hérauts* compte une édition distribuée par Fides et cinq autres éditions propagées par les Frères de l'Instruction chrétienne (L'Abeille), les Frères des Écoles chrétiennes (Jeunesse), les Frères de Saint Gabriel (Ave Maria), les Frères Maristes (Stella Maris) et les Frères du Sacré Coeur (L'Éclair). Le tirage est de 23,000 pour *Hérauts* et de 75,000 pour les autres éditions, pour un total de 98,000 exemplaires.

En octobre 1948, le tirage a subi une lourde baisse; il est de 16,500 exemplaires pour *Hérauts* et de 65,000 pour les autres éditions, soit en tout 81,500 exemplaires.

La revue et ses soeurs vont conserver un tirage global moyen de 80,000 copies jusqu'au milieu des années cinquante. Pour cette période, l'année la plus intéressante est celle de 1950-51 où une moyenne de 87,000 exemplaires ont été imprimés, dépassant même les 91,000 copies pour les premiers numéros de l'année. Voici un tableau comparatif du tirage de l'édition globale de *Hérauts* pour les années 1949 à 1954.

		1949-50	1950-51	1951-52	1952-53	1953-54
Sept.	1	82,225	90,977	84,000	80,950	81,850
Sept.	15	82,055	91,314	84,000	80,950	81,475
Oct.	1	79,064	91,525	84,000	79,750	82,350
Oct.	15	77,625	91,350	84,000	79,750	83,400
Nov.	1	77,650	90,925	84,000	80,350	84,400
Nov.	15	78,350	88,403	84,000	80,800	84,750
Déc.	1	78,475	90,293	84,000	80,975	84,885
Déc.	15	78,444	90,412	84,000	81,075	84,650
Janv.	1	78,575	87,125	84,000	81,150	84,650
Janv.	15	78,675	86,992	84,000	81,200	84,650
Fév.	1	79,009	87,100	84,000	81,250	84,300
Fév.	15	78,989	87,125	84,000	81,250	84,250
Mars.	1	78,825	87,100	84,000	81,275	84,150
Mars.	15	78,500	87,050	84,000	81,275	84,150
Avril.	1	78,129	86,855	84,000	80,375	84,000
Avril.	15	78,225	87,000	84,000	80,425	84,000
Mai.	1	78,075	87,000	84,000	80,450	84,050
Mai.	15	78,250	87,000	84,000	80,450	84,225
Juin.	1	78,225	87,000	84,000	80,400	84,300
Juin.	15	78,272	87,000	84,000	80,400	84,000
		1,575,637	1,769,546	1,680,000	1,614,500	1,678,485

À partir de 1957, le tirage dégringole rapidement. À tel point qu'en avril 1958, des tractations sont amorcées avec la J.E.C. pour unir les diverses éditions de *Hérauts* à la revue de la J.E.C. *François*. Mais rien de concret n'aboutira dans cette démarche.

En juin 1962, la revue *Jeunesse* cesse de paraître.

En septembre 1963, le tirage global des revues se chiffre à 49,550. L'année suivante, il est de 35,475 exemplaires.

En octobre 1964, *l'Éclair, Stella Maris, L'Ave Maria* et *l'Abeille* cessent d'exister et passent leurs abonnés à *Hérauts*.

En mai 1965, le dernier numéro est imprimé à 24,850 exemplaires.

LES ALBUMS: RECUEILS ET PLAQUETTES

Les éditions Fides, à l'instar des autres maisons d'éditions produisant des revues pour jeunes, ont fabriqué des recueils contenant le surplus des revues *Hérauts* non vendues; de plus, Fides a repris, sous forme de plaquettes, certains récits qui avaient paru dans la publication montréalaise.

Les recueils

Mentionnons tout de suite qu'il y eut deux séries distinctes de recueils. Une première série (numérotée 1 à 39) reprenait les revues publiées de 1944 à juin 1957.(1)



96 © Fides



97 © Fides

La deuxième série (numérotée 1 à 17) est la plus connue et la plus facile à identifier puisque tous les recueils sont reliés à l'aide d'une couverture rigide blanche. Cette série contenait les revues publiées de septembre 1957 à juin 1962. Il n'y eut pas de recueils pour les trois dernières années.

Les plaquettes

Fides a édité pas moins d'une cinquantaine de plaquettes, petits albums de format 17,5cm/25, reprenant en récits complets les aventures prépubliées dans la revue *Hérauts*. Dépendant des collections, ces albums pouvaient passer de 16 pages (Albums du Gai Lutin) à 32 (Jeunes intrépides). Dans les autres collections, mentionnons «Trésor de la Jeunesse», «Légendes dorées», etc; d'autres récits intéressants ne possédaient pas de collections précises: qu'il suffise de mentionner

(1) — Une précision importante à apporter pour les collectionneurs: il faut s'assurer que le recueil contient bien toutes les pages de chacune des revues car, bien souvent, on se contentait de relier les bandes dessinées et on faisait sauter joyeusement le reste de la revue.



98 © *Fides*

«Toupet dans l'Ungava» ou «Une de perdue, deux de trouvées».

De plus en plus de collectionneurs sont à la recherche des albums Fides depuis longtemps épuisés.

La revue *Hérauts* fut un grand moment dans l'histoire de la maison Fides et elle n'a pas peu contribué au succès et à la diffusion de cette maison d'éditions.

Il faut préciser aussi que la publication était traduite en plusieurs langues: français, anglais, espagnol et en italien; également qu'il y eut une édition européenne de langue française de 1949 à 1952, qui paraissait en France et en Belgique.

Finalement, il faut mentionner que la revue proposait pour les jeunes, outre de la bande dessinée, des textes littéraires sous forme de contes, légendes, nouvelles ou romans, agrémentés de quelques illustrations, et que ces textes étaient réunis dans des volumes que l'on revendait par la suite aux lecteurs de *Hérauts*. La couverture de ces livres étaient généralement dessinée par Petitdidier ou Gabriel de Beney.



99 © *Fides*



100 © Fides



101 © Fides

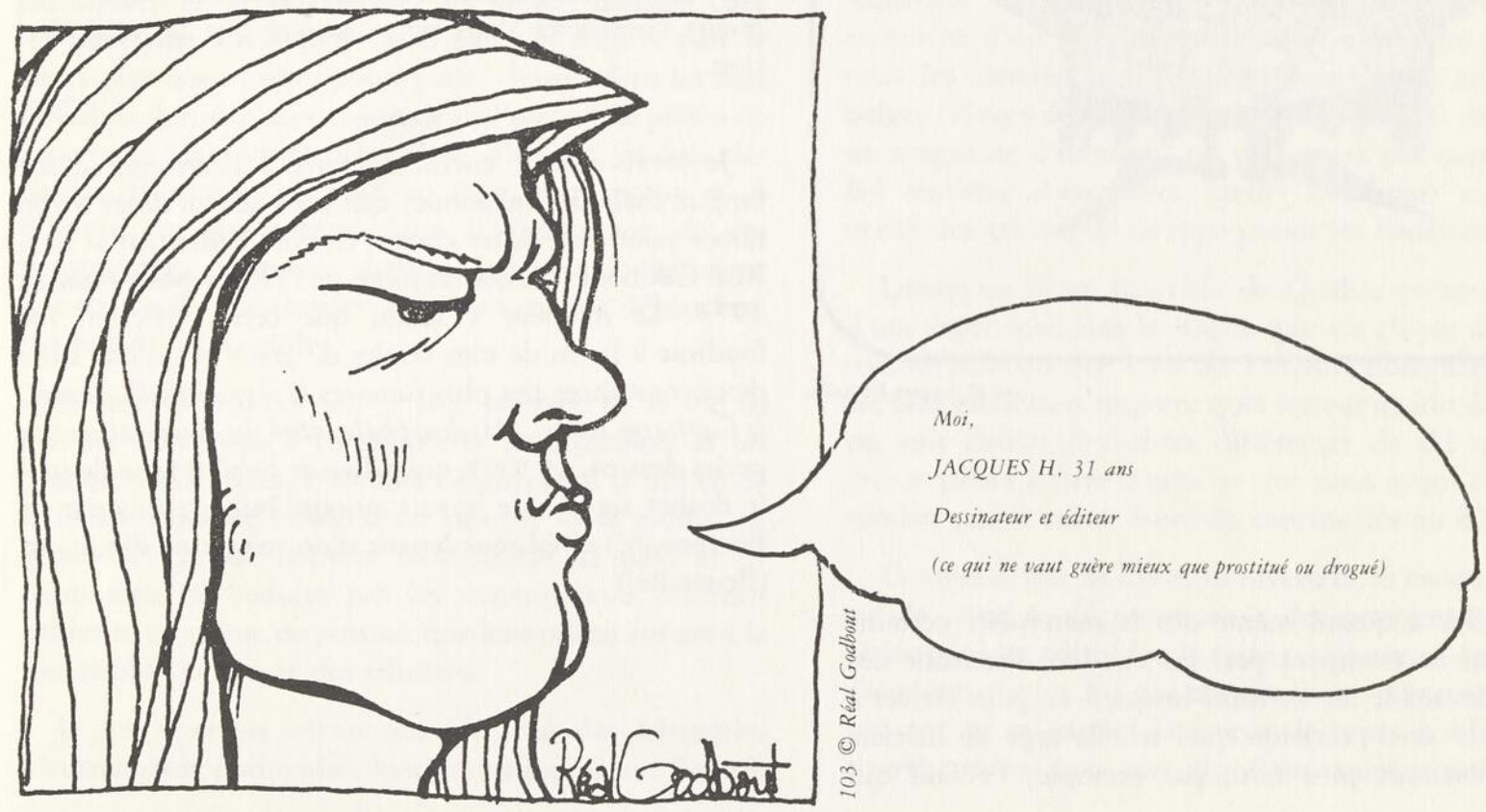
Pour terminer cet article, il ne faudrait pas passer sous silence une autre publication de Fides: *Le petit Hérauts*, petit frère de l'autre revue, qui paraissait deux fois par mois et ce, à partir de septembre 1957; la revue s'adressait aux plus jeunes écoliers. À partir du 1 septembre 1960, la publication prendra le nom de *Fanchon et Jean-Lou*, et terminera sa carrière en juin 1961.

FRANÇOIS HÉBERT
Chargé de cours
Université Laval



102 © Paul Le Brun

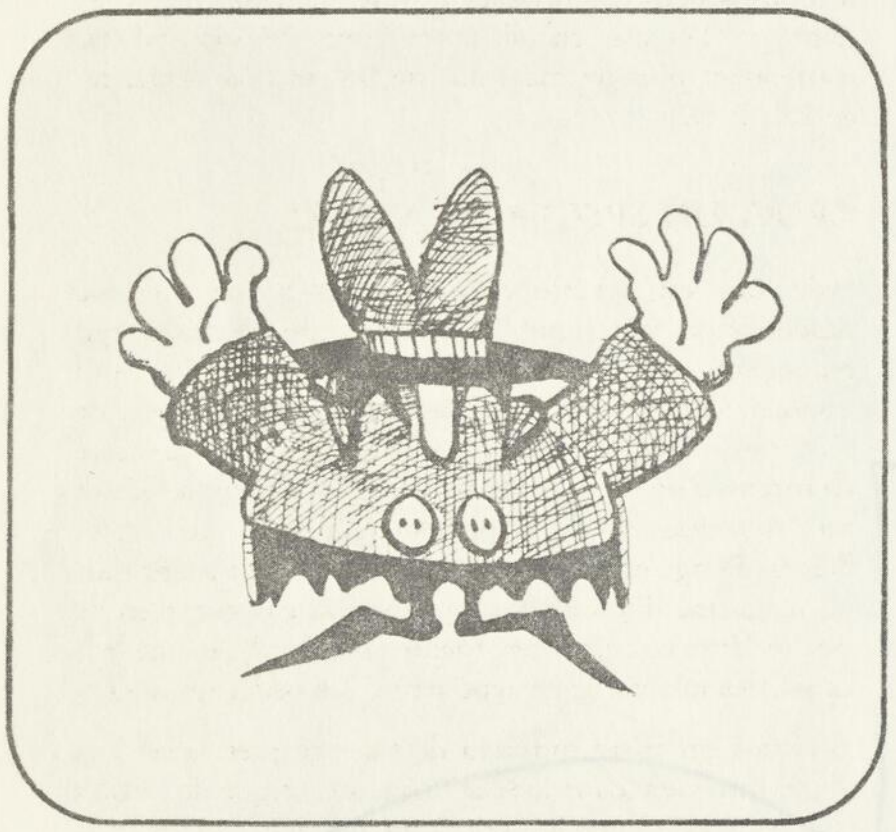
COMMENT
ou
pourquoi on devient créateur
de Bande dessinée au Québec.



103 © Réal Godbout

En guise d'introduction, finissons-en avec certains clichés.

Je ne dessinais pas lorsque j'étais petit et je ne rêvais pas non plus de devenir un jour dessinateur de bande dessinée. Je me serais plutôt vu pompier, aviateur ou espion. Certains finfins allègueront que je n'ai guère appris à dessiner depuis et que j'aurais mieux fait de devenir plombier. Ils n'ont pas complètement tort, mais au moins si loin suis-je tombé dans ma déchéance, j'affirme à mon corps défendant n'avoir jamais pensé devenir sémiologue.



104 © Jacques Hurtubise

Mais il y a quand même dès la maternelle certains signes qui ne trompent pas. En utilisant l'attitude des enfants devant le jeu de mini-briques, on peut arriver à déterminer avec précision quel sera le type de métiers qu'ils choisiront plus tard; par exemple, l'enfant qui construit des maisons, aura tendance à oeuvrer dans un domaine de création, celui qui préfère détruire à coups de pieds la maison du premier se fera sûrement un nom en tant que critique littéraire, le troisième, celui qui ramassera les morceaux laissés par le deuxième pour reconstruire un camion en pensant assembler une maison finira probablement sémiologue. Tandis que le dernier, celui qui arrivera à vendre la maison ou le camion fera probablement carrière comme éditeur.

Je n'ai malheureusement jamais eu l'occasion d'aller à la maternelle, ce qui me causa beaucoup d'incertitudes quant au choix de mon plan de carrière. Depuis la 1ère année par contre, j'ai eu le bonheur de participer à TOUTES les expériences d'éducation de la révolution tranquille qui me préparaient consciencieusement pour un monde dont on a abandonné la construction, après en avoir perdu les plans. L'orienteur que je consultai n'arriva pas vraiment non plus à me convaincre des avenues qu'il me proposait.

Je n'ai pas la santé nécessaire pour danser tout nu dans la neige en chantant Hare Krisna. J'ai été rassuré en apprenant que l'orienteur a quitté depuis cette secte pour se livrer à la dianétique après avoir été bien déçu par le réalisme. Non, il faut chercher ailleurs la raison profonde qui m'a poussé à consacrer les 12 dernières années de ma vie à cette activité bizarre, la Bd, à peine mieux considérée dans notre société que la masturbation.

Je serais plutôt enclin à croire à l'existence d'une longue maladie, inconnue, qui rend ses victimes «trop nonos pour faire autre chose» comme l'affirmait si bien Réal Godbout lors des réunions de l'*Hydrocéphale entêté* en 1973. Le malheur a voulu que cette affliction me foudroie à la fin de mes études de génie et qu'une suite de circonstances des plus funestes (l'*Hydrocéphale illustré, le Capitaine Kébec, l'Hydrocéphale entêté,* la coopérative des petits dessins, LE JOUR quotidien et hebdo) fasse de moi le déchet social que je suis aujourd'hui, dessinateur de Bd (pouah!) et éditeur (euark d'un magazine d'humour (Beuarche!)

PORTRAIT D'UN(E) BÉDÉISTE QUÉBÉCOIS(E)

La première caractéristique du créateur et dessinateur du Bd au Québec est... (une question à 10 points) l'é... l'égocen... l'égocentrisme. (Jugez-en par l'emploi de la première personne tout au long de l'introduction). C'est que comme je l'expliquais plus haut, la bande dessinée québécoise s'apparente beaucoup à la masturbation en ce qu'elle a d'occulte, de solitaire et d'autogratifiant préjudiciable pour la réputation de celui ou de celle qui la pratique. Dieu merci, les créateurs(trices) de Bd n'ont pas ou peu le sens du ridicule que devrait générer le fait de dessiner encore des bonhommes longtemps après que l'acné juvénile soit disparue.

Qu'est-ce qui pousse tous ces jeunes gens à gâcher leur bel avenir pour ce passe-temps exigeant qui, il y a deux ans à peine, était encore réservé à quelques expositions éparses? Le mythe de ces Hergé, Schultz, Goscinny multimillionnaires? Un état schizoïde avancé qui entraîne une complète incapacité de supporter les horaires de travail normaux et une vie émotive saine? J'ouvre le débat et j'attends les lettres réponses à mon casier postal.

Les bédéistes se divisent en deux catégories principales: de genre refermé, qui préfère dessiner chez lui tranquille à n'importe quel party et d'autre part le genre plus ouvert qui préfère parler dessins dans les bars au fait de dessiner. Les angoisses de l'un sont le plaisir de l'autre. Le manque de débouchés, d'argent, de considération, frustre le premier au plus haut point et il sublime ces frustrations dans la production de ces bonshommes. La même situation est pour le deuxième une source de gratification sans nom, pas de débouchés, pas besoin de travailler.

Ils ont été séduits par le côté bohème de la vie de l'artiste sans avoir à en supporter les exigences et les contraintes de dates de tombée. Ainsi, était le milieu de la bande dessinée lorsqu'il est devenu «à la mode» au début de 70, un nombre incalculable de ratés et de pique-assiettes séduits par les conversations interminables et en queue de poisson que leur offrait cet art à la fois célèbre et boudé des éditeurs.

Je me souviens encore avec frissons des leitmotivs pleurnichards psalmodiés lors des colloques sur l'avenir de la Bd québécoise au cours des quatre festivals internationaux de la Bd à l'Université de Montréal: pas d'éditeurs, pas de journaux, pas d'argent, pas de possibilité d'éditer. Rien de plus démoralisant, et chaque année les mêmes plaintes et les mêmes personnes. J'y étais aussi, je ne m'exclue pas du groupe, au contraire!

La création de CROC a tué ce plaisir et plusieurs nous en veulent (avec raisons d'ailleurs). C'est peut-être ce qui nous vaut parfois cette curieuse réaction devant notre refus de publier certaines planches, comme une espèce de soulagement à travers la déception naturelle. Le dessinateur du premier type retourne dans son monde surprotégé avec ses bandes ésotériques à souhait en martyr incompris mais confortable. L'autre, le deuxième type, réintègre l'espace chaud et enfermé de son bar en n'attendant plus un magazine de Bd, mais *le* magazine de Bd, le sien.

CROC, UN SPECTACLE VISUEL

Le fait est qu'être refusé par CROC n'a rien de déshonorant. Nous publions des bandes dessinées qui répondent à des caractéristiques bien précises qui excluent certains styles de dessins et certains types de scénarios. Par exemple, nous avons dû lors de notre recherche d'un style distinctif nous astreindre à refuser tous les dessins qui s'apparentaient trop aux écoles belges, Hergé ou Spirou. Parce que CROC est avant tout un magazine d'humour, on y trouvera pas non plus de Bd réalistes d'aventures (genre Lombard) même s'il existe des talents de ce type parmi les bédéistes d'ici.

Lorsqu'un triste individu de Québec prétendait lors d'une interview dans le SOLEIL que «la clique de CROC» (sic) ne publiait que les 4 ou 5 mêmes dessinateurs, cela est faux puisque n'importe quel lecteur assidu de CROC a pu voir défiler des séries différentes de Bd que nous avions prises à titre d'essai et que nous avons dû laisser tomber par la suite, faute de continuités ou d'intérêt.

Comme le but de CROC au niveau de la bande dessinée est de créer et de promouvoir des personnages et des séries pour les éditer par la suite en album, il ne faut pas s'étonner que les Bd qui restent soient justement celles qui ont su se gagner la faveur de notre public et qui souvent même nous ont gagné un nouveau public.

Ceux qui regrettent que CROC ne soit pas un magazine complètement consacré à la Bd n'ont tout simplement pas les yeux en face des trous. La Bd québécoise en est encore à ses balbutiements et il faut laisser le temps à nos auteurs-dessinateurs d'en faire l'apprentissage.

Le choix des politiques rédactionnelles de CROC a été dicté par la volonté de rejoindre et de séduire un public le plus large possible.

Aussi notre public dépasse-t-il non seulement ceux combinés de *Spirou, Tintin, Hara-Kiri, Fluide Glacial,*

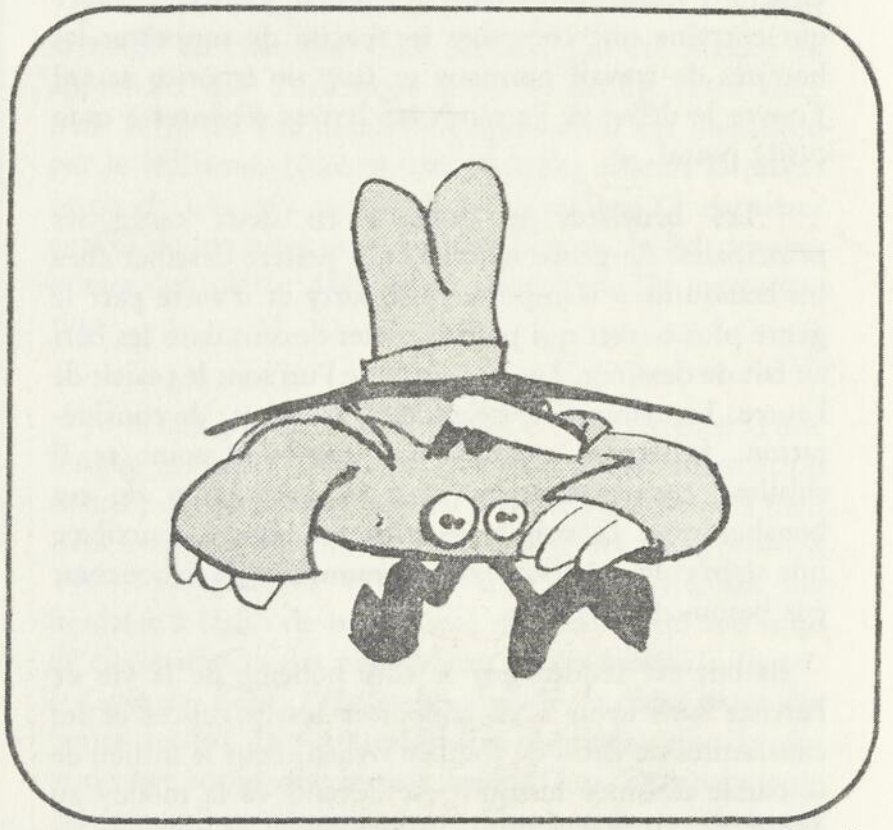


105 © Les Petits Dessins

Métal Hurlant et *À Suivre* au Québec, mais il est sur le point de rejoindre les veules de Kara-Kiri et de Pilote pour la francophonie! CROC constitue un fait unique dans l'histoire de la publication au Québec. C'est notre distributeur qui l'affirme, alors que notre tirage grimpe en dépit de la mauvaise conjoncture économique.

Mais CROC ne constitue pas seulement une victoire pour la bande dessinée ou l'humour au Québec, mais aussi une expérience guide pour tous les magazines dits «culturels» du Québec. CROC a prouvé qu'il existait un public marginal important pour des publications «particulières» intelligentes et bien présentées. Il faut drôlement être bouché pour croire que notre succès est dû au fait que nous nous sommes «astreints» à un certain commercialisme. À l'intérieur de certaines contraintes, tels l'humour, les sujets du thème... Nos collaborateurs jouissent d'une liberté totale. C'est à eux d'ailleurs que revient le premier mérite de notre succès. Nous nous sommes adressés à des communicateurs professionnels aux expériences diverses, journalisme, spectacle, théâtre, TV, illustrations, Bd, photo en nous efforçant de ne retenir que les meilleurs, bien sûr mais les meilleurs avec qui une certaine magie était possible, où le tout excède la somme des parties.

Mais que devient la Bd dans tout cela? Elle grandit, elle s'affirme, elle se fait une place alors qu'il y a encore quelques années à peine, les gens faisaient la grimace lorsqu'on leur mentionnait l'existence de la Bd québécoise. Il y a eu trop d'échecs dans ce domaine depuis 68, trop de fanzines qu'on essayait de faire passer pour l'événement du siècle. Trop de *Bd,* d'*Hydrocéphale,* trop d'*Écran*, trop de *Bojoual,* trop de *Patof.* CROC veut effacer tout ça. On est sur le point d'oublier que la Bd québécoise a subi une grossesse difficile.



106 © Jacques Hurtubise

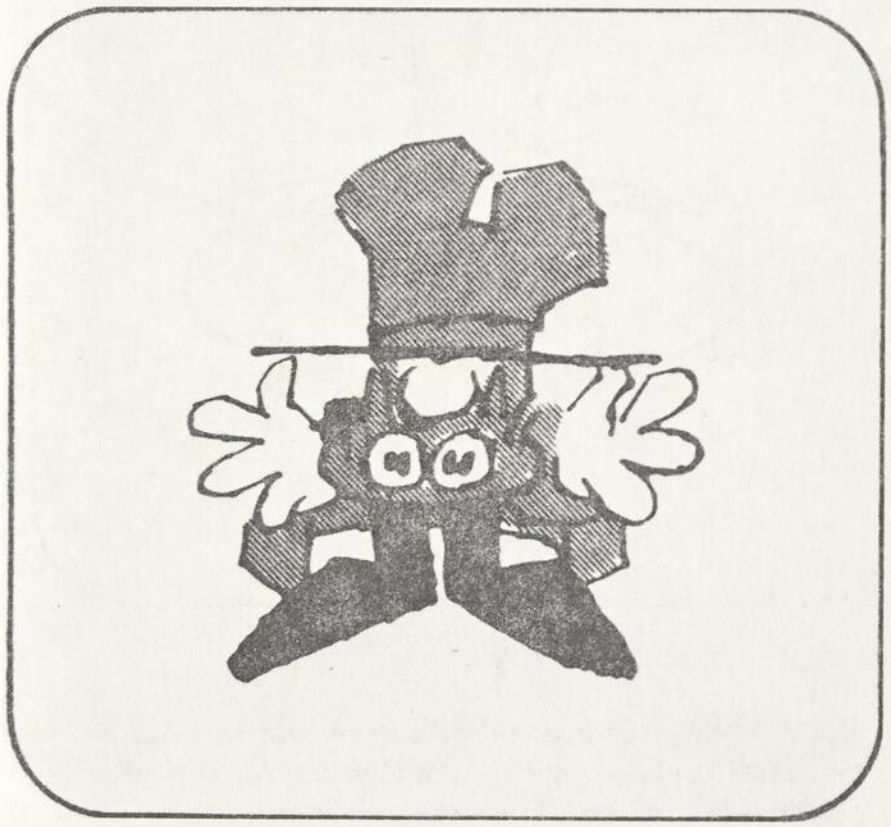
CROC crée peu à peu des précédents, des standards au niveau de la philosophie du droit d'auteur tant pour la publication en magazine que pour la production d'album dont bénéficieront tous ses créateurs.

Plus encore, CROC sensibilise peu à peu les milieux de la publicité à un type de publication peu conventionnel jusqu'ici au Québec. Et tous les éditeurs savent combien il est difficile de financer un magazine sans publicité.

Bien sûr, il est dommage que CROC soit le seul magazine à publier de la Bd au Québec. Les grands journaux tels *La Presse, le Journal de Québec, le Devoir, Le Soleil* ne le font pas. Mais je suis persuadé que le succès de CROC en fera réfléchir plusieurs et que l'on verra des éditeurs s'intéresser de plus en plus à ce moyen d'expression trop longtemps boudé. Je crois même que l'on verra d'autres magazines tenter leur chance dans un futur rapproché. Je l'affirme avec d'autant plus d'assurance que nous avons nous-mêmes à CROC des projets en ce sens, projets qui verront vraisemblablement le jour en 82. Mais je n'ai pas trop envie de m'étendre là-dessus.

L'AVENIR DE LA BANDE DESSINÉE

La formule très ouverte et polyvalente de CROC présente de nombreux avantages, dont le potentiel de diversification au niveau de l'imprimé ainsi que celui de rendre possibles certains débouchés dans le domaine du spectacle.



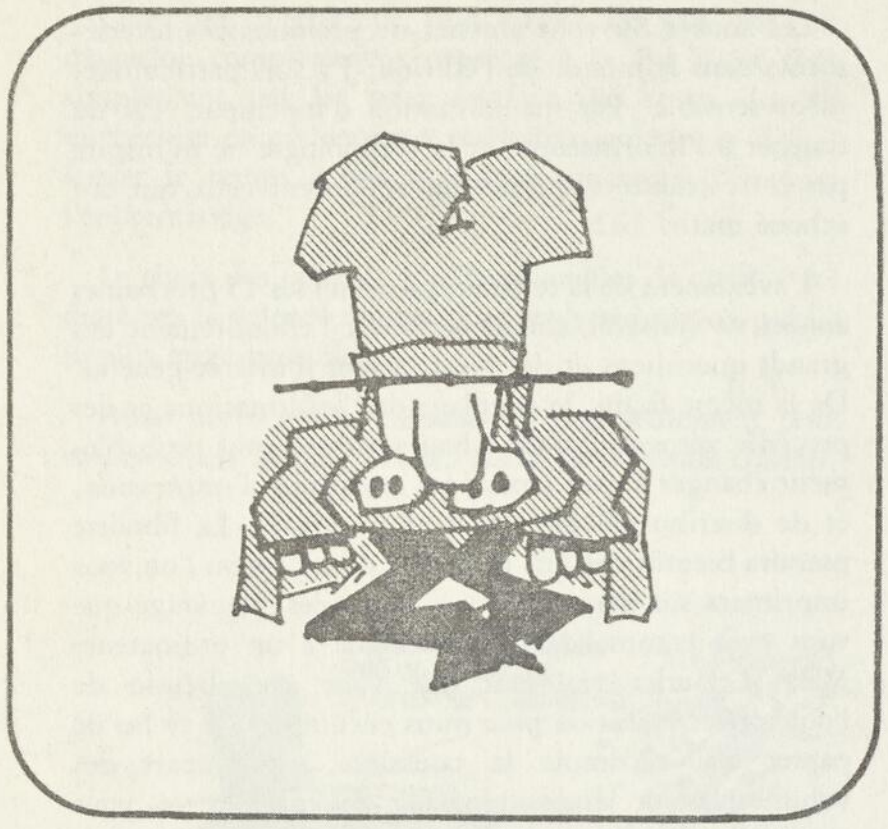
107 © Jacques Hurtubise

Les années 80 vont amener de profonds bouleversements dans le monde de l'édition. J'y suis particulièrement sensible. Par ma formation d'ingénieur, j'ai dû toucher à l'informatique et la technologie ne m'inspire pas cette crainte viscérale que ressentent ceux qui ont échoué maths 102.

L'avènement de la télématique, d'ici les 15 prochaines années va vraisemblablement causer l'effondrement des grands quotidiens et des publications d'intérêt général. De la même façon, le couplage de l'informatique et des procédés xérographiques à haute vitesse vont probablement changer à tout jamais les traditions d'impression, et de distribution des livres et imprimés. La librairie prendra bientôt des airs de centre de copies où l'on vous imprimera sur demande en 45 secondes, l'ouvrage que vous avez commandé par catalogue à un ordinateur. Mais il faudra vraiment que vous ayez besoin de l'ouvrage en question pour vous encombrer de ce tas de papier qui accumule la poussière. La plupart des volumes seront disponibles par télématique et vous pourrez les faire apparaître à volonté en tout ou en partie sur l'écran de votre téléviseur et les conserver sur des microfiches magnétiques le temps que vous jugerez nécessaire. Il est à prévoir que seules survivront les publications vraiment «spéciales» et «spécialisées». Mais à long terme, d'ici l'an 2000, cela même n'est pas absolument certain.

Mais dans tous ces bouleversements technologiques qu'adviendra-t-il de la Bd? Nul ne le sait avec précision. Mais déjà l'avènement de certains ordinateurs spécialisés dans l'imagerie électronique laissent présager quelques surprises agréables ou désagréables selon l'attitude que l'on a adoptée envers la technologie.

Ainsi existe-t-il déjà sur le marché un ordinateur graphique qui, couplé à un terminal graphique et un écran cathodique, permet de tracer un dessin, une forme, d'en obtenir un rendu «à la plume ou au pinceau» au choix, ainsi que de colorer selon le type d'effets préprogrammés que l'on veut obtenir: aérographe, lavis, aplat... À l'heure actuelle, cet appareil peut apparaître un jouet coûteux. Cette innovation technique peut en effrayer certains et faire croire à une certaine uniformisation au niveau de l'art que la télématique aura à nous offrir.



108 © Jacques Hurtubise

Mais on approche du jour où l'originalité de l'oeuvre de Bd ne dépendra plus seulement de la finesse du scénario, de la patte de l'auteur mais aussi de la subtilité de la programmation. La Bd et le dessin animé n'auront jamais été aussi proches. Et l'on ne demandera plus à l'auteur: Dessinez-vous à la plume ou au pinceau mais informatisez-vous avec IBM, CDC ou WANG?

La Bd québécoise a raté le bateau de l'imprimé en 1900 mais je puis vous garantir qu'elle ne manquera pas celui de l'informatique en 1990.

JACQUES HURTUBISE

Montréal



GAGS DEMANDÉS

La rédaction de CROC est toujours ouverte à de nouvelles collaborations.

Nous avons préparé une brochure à l'intention de ceux et celles qui désirent nous soumettre des textes, des dessins, des photos, etc. Nous y expliquons comment les présenter, nos exigences techniques, les limites de nos politiques rédactionnelles, etc. Les intéressé(es) peuvent recevoir gratuitement la brochure en envoyant à nos bureaux une enveloppe pré-adressée et affranchie.

CROC

CELUI QU'ON RIT

les herbes rouges

1 **claude dansereau, jacques ferron, jean-paul filion, maryse grandbois, louis-philippe hébert, marcel hébert, andré major, lorenzo morin** *(épuisé)*
2 **michel beaulieu, andré cassagne, paul-andré desbiens, roger des roches, marcel hébert, gilbert langevin, garnier poulin, gaétan st-pierre, patrick straram**
3 **nicole brossard, roger des roches, roland giguère, alain horic, fernande saint-martin, gaétan st-pierre, françois tourigny**
4 **jacques brault, andré cassagne, paul chamberland, cécile cloutier, jean-yves collette, roger des roches, lucien francoeur, huguette gaulin, louis geoffroy, gilles groulx, marie-josée mason, gaston miron, robert montplaisir, françois tourigny**
5 **marcel hébert** sauterelle dans jouet *suivi de* pour une sauterelle il est capable *(nouvelle édition)*
6 **michel beaulieu, françois charron, roger des roches, lucien francoeur, juan garcia, paul-marie lapointe, luc racine, bernard tanguay**
7 **andré cassagne** une seconde dans la profondeur des microbes
8 **roger des roches** les problèmes du cinématographe
9 **claude beausoleil, gérald godin, philippe haeck, claude haeffely, andré lamarre, andré roy, françois tourigny, denis vanier, yolande villemaire**
10 **lucien francoeur** snack-bar
11 **andré roy** n'importe qu'elle page
12 **françois charron** projet d'écriture pour l'été 76
13 **andré lamarre (françois charron)** la traversée/le regard
14 **gilles groulx** poèmes
15 **roger des roches** space-opera (sur-exposition)
16 **patrick straram** 4 X 4 / 4 X 4
17 **denis vanier** le clitoris de la fée des étoiles
18 **philippe haeck** nattes
19 **françois charron, robert deschamps, madeleine gagnon, michel garneau, andré gervais, gilles hénault, renaud longchamps, pierre manseau, josé mendez, suzanne normand, jean saint-charles**
20 **normand de bellefeuille** ças *suivi de* trois
21 **suzanne boudrias, johanne denis, gilles desjardins, françois girard, philippe haeck, céline hétu, carole leblanc, réal paquette, louise payette, victor sabino, claire savary, pierre thériaud**
22 **yolande villemaire** machine-t-elle
23 **andré gervais** trop plein pollen
24 **renaud longchamps** sur l'aire du lire
25 **roger des roches** la publicité discrète
26 **madeleine gagnon** poélitique
27 **claude beausoleil** ahuntsic dream
28 **andré roy** vers mauve
29 **thérèse renaud** les sables du rêve
30 **roger des roches** le corps certain
31 **marcel labine** lisse
32 **claude beausoleil** le sang froid du reptile
33 **roger magini** l'abcd'elles
34 **normand de bellefeuille** le texte justement
35 **josée yvon** filles-commandos bandées
36-37 **andré roy** d'un corps à l'autre
38 **marcel labine et normand de bellefeuille** l'appareil
39-40 **philippe haeck** les dents volent
41 **guy moineau** traverse de figures
42-43 **françois charron** enthousiasme
44 **renaud longchamps** fers moteurs
45 **france théoret** bloody mary *(deuxième édition)*
46 **andré roy** corps qui suivent
47-48 **françois charron** du commencement à la fin
49 **marcel labine** les jieux domestiques
50-51 **roger des roches** la vie de couple

52 **normand de bellefeuille** les grandes familles
53 **serge gauthier** glottes
54 **roger des roches** la promenade du spécialiste
55 **françois charron** propagande
56 **andré gervais** l'instance de l'ire
57 **renaud longchamps** l'état de matière
58 **sylvie gagné** la sourcière
59 **guy moineau** la fuite et la conversation
60 **michèle drouin** la duègne accroupie
61 **pierre monette** traduit du jour le jour
62 **andré roy** le sentiment du lieu
63 **normand de bellefeuille** la belle conduite
64 **françois charron** feu *précédé de* langue(s) *(nouvelle édition)*
65-66 **madeleine gagnon** antre *(épuisé)*
67-68 **françois charron** blessures
69 **hugues corriveau** les compléments directs
70 **roger des roches** les lèvres de n'importe qui
71 **france théoret** vertiges
72 **pierre monette** temps supplémentaire
73 **marcel labine** les allures de ma mort
74 **hugues corriveau** le grégaire inefficace
75-76 **françois charron** le temps échappé des yeux (notes sur l'expérience de la peinture)
77 **roger des roches** l'observatoire romanesque
78 **suzanne meloche** les aurores fulminantes
79-80 **andré roy** petit supplément aux passions
81 **normand de bellefeuille** dans la conversation et la diction des monstres
82 **france théoret** nécessairement putain
83 **marcel labine** la marche de la dictée
84-85 **pierre monette** ajustements qu'il faut
86 **hugues corriveau** du masculin singulier
87 **marcel labine** des trous dans l'anecdote
88-89 **andré roy** monsieur désir
90-91 **paul chamberland** le courage de la poésie *suivi de* fragments d'art total
92-93 **andré beaudet** la désespérante expérience borduas
94 **jean-marc desgent** faillite sauvage
95 **françois charron** mystère
96 **marcel labine** les proses graduelles
97-98 **andré beaudet** dans l'expectative de la nuit des temps

formule de commande

☐ **titres disponibles:**
le(s) titre(s) suivant(s) _____
numéro simple, **$2.50**
numéro double, **$3.00**

☐ **abonnement:**
6 numéros, **$9.00**
12 numéros, **$18.00**
débutant au numéro _____

☐ **collection:**
tous les titres déjà parus (sauf les numéros 1 et 65-66, épuisés), **$130.00**

paiement à l'ordre:

les herbes rouges
c.p. 81, bureau E
montréal, québec
H2T 3A5

nom: _____

adresse: _____

code postal: _____

les herbes rouges

bulletin d'abonnement

nbj

la nouvelle barre du jour

c.p. 131, succ. outremont, outremont, qc. H2V 4M8

profitez des coûts réduits que
vous procure un abonnement:

pour une année — 12 numéros

achat en librairie	48$
abonnement à l'étranger	42$ ☐
abonnement au canada	35$ ☐
abonnement étudiant	30$ ☐
abonnement écrivain	30$ ☐

on peut aussi se procurer les 48 premiers numéros
de la nouvelle barre du jour:
collection complète 250$ ☐

nom _____

adresse _____

_____ code _____

veuillez m'abonner à partir du n° _____

Achevé d'imprimer
en janvier mil neuf cent quatre-vingt-deux
sur les presses de l'Imprimerie Gagné Ltée
Louiseville — Montréal.
Imprimé au Québec

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
FEV 10 1982

des textes de:

Jacques Samson
Catherine Saouter Caya
Richard Langlois
Denis Bachand
Sylvain Cormier
Luc Pomerleau
Serge Jongué
Mira Falardeau
Charles Montpetit
Yves Lacroix
François Hébert
Jacques Hurtubise

des planches originales de:

Réal Godbout
Vittorio
Christine Laniel
Alain Gosselin
Fernand Choquette
Daniel Shelton
Serge Gaboury
Lucie Faniel
Richard Gendron
Jacques Favreau
Daniel Bisson
Paul Le Brun

9,95$