

SENTINELLE 3



Réflexions sur la bande dessinée

MEMOIRE

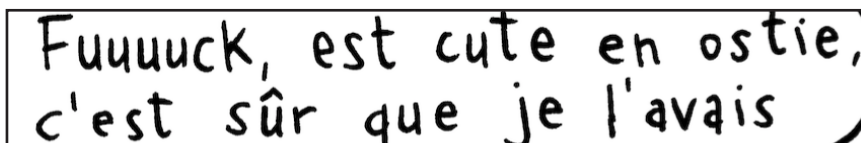


Extrait de *Corro Maltese T2 : La ballade de la Mer Sable* ©
Hugo Pratt et Casterman

Sommaire



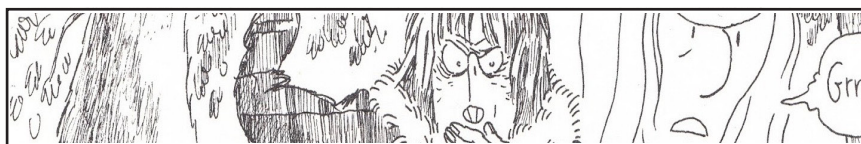
André Montpetit, un oublié de la nuit par Saël Lacroix, p. 6



Normes et représentations du français québécois dans la bande dessinée québécoise des jeunes auteurs montréalais par Anna Giaufret, p. 16



Bernie Mireault, un canadien errant par Jean-Dominic Leduc, p. 30



Se raconter pour s'inventer, s'inventer pour se raconter *Cigish ou le maître du Je* de Florence Dupré la Tour par Alexandre Fontaine Rousseau, p. 46



Rencontre avec Albert Chartier par Jacques Samson, p. 52



BDQ : Cherchez la femme par Marianne St-Jacques, p. 76



Les doigts dans l'engrenage : sur Bill Finger et les illusions de grandeur par Mathieu Li-Goyette, p. 88

Éditorial

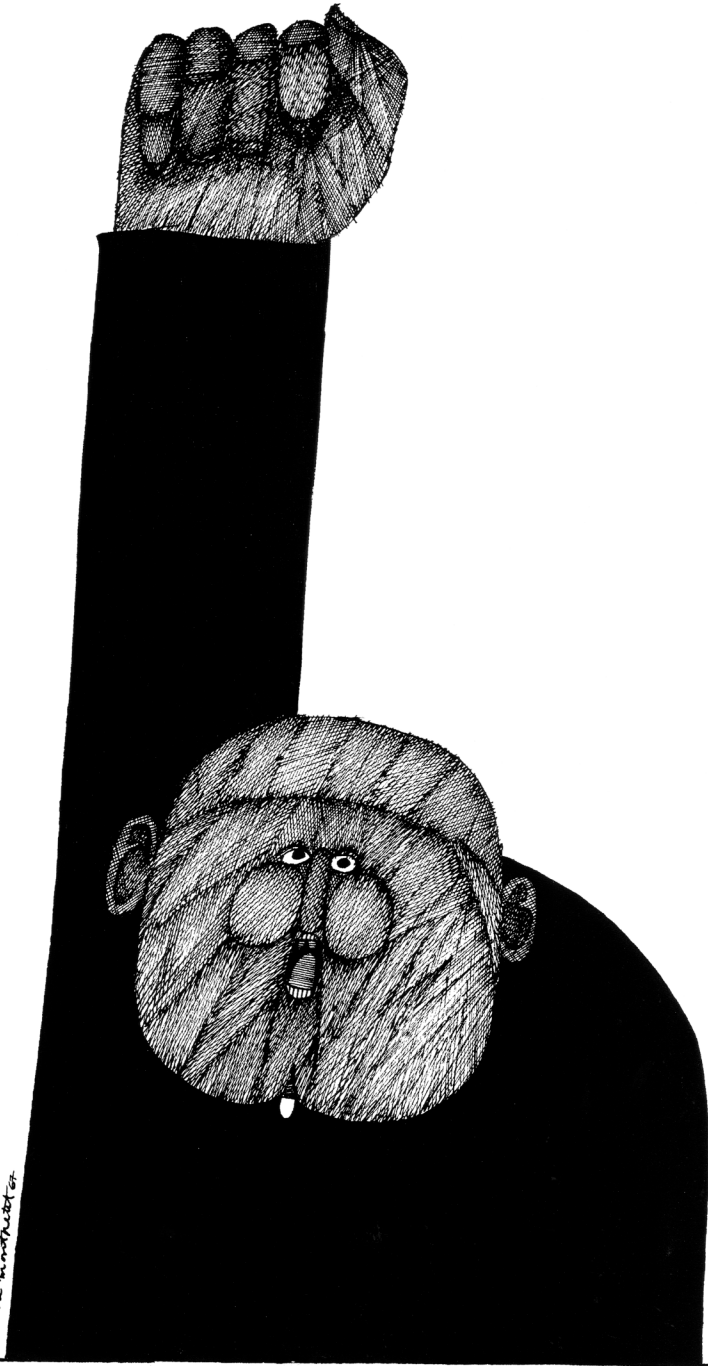
Trois numéros en moins de huit mois. Pour une revue aux prétentions quadrimestrielles, on peut affirmer sans gêne qu'il s'agit là d'une victoire. Pourtant, cette nouvelle livraison sera la dernière. Pour l'instant, du moins. Le rythme actuel de parution s'avère être trop difficile à soutenir. J'ai cru à tort être capable d'animer seul une structure éditoriale, de la décliner sous différentes plateformes — baladodiffusion, calendrier BDQ hebdomadaire, revue, ouvrages —, d'en gérer les divers aspects tout en étant exempt de revenus, outre ceux générés par les modestes ventes. Or donc, un repli stratégique s'impose. C'est pourquoi Mem9ire reviendra à son mandat premier : publier sporadiquement des ouvrages à caractère historique et critique sur la bande dessinée québécoise. Victoire à la Pyrrhus, donc ? Seul le temps nous le dira.

Heureusement, cela n'affecte en rien le moral des troupes, qui se porte assez bien merci. Et pour cause. Car ce numéro en est un copieux à souhait. Saël Lacroix, réalisateur de l'extraordinaire documentaire *Sur les traces d'Arthur* consacré à André Montpetit, amorce le tour de guet en nous présentant le brillant illustrateur et co-fondateur du groupe *Chienent* via un article précédemment publié dans la revue française *Papiers nickelés*, bonifiés pour l'occasion de deux superbes inédits, en couleur de surcroît ; la professeure de langue et traduction française italienne Anna Giaufret, qui publiera en 2017 un ouvrage chez Mem9ire, nous entretient de la représentation du français québécois dans la bande dessinée québécoise contemporaine ; Alexandre Fontaine Rousseau disserte sur le phénomène autobiographique à travers le corpus de l'auteure lyonnaise Florence Dupré la Tour ; Jacques Samson nous fait l'honneur de republier ses passionnants entretiens avec Albert Chartier qui eurent lieu lors du Premier Colloque de bande dessinée de Montréal en 1985 ; la chroniqueuse Marianne St-Jacques, quant à elle, aborde la représentativité féminine dans la BDQ ; Mathieu Li-Goyette braque les projecteurs sur Bill Finger, co-créateur méconnu de *Batman* ; un autre grand oublié du neuvième art québécois, Bernie Mireault, émérite créateur de *The Jam*, est le sujet de mon article.

D'ici la prochaine vigie, bonne lecture à vous tous. Merci de nous suivre.

Jean-Dominic Leduc

VIVE DIEU!



andré montpetit

André Montpetit, un oublié de la nuit

Saël Lacroix

André Montpetit est l'un des dessinateurs les plus brillants de sa génération, mais qui le connaît aujourd'hui ? Cet artiste hors pair, qui à la fin des années 1960 enflamma l'univers de l'affiche et de la bande dessinée, avait disparu de la sphère publique depuis plus de 25 ans. Au fil d'une recherche audacieuse qui s'est inscrite au départ dans un projet documentaire, je l'ai retrouvé, un mois seulement avant qu'il ne rende l'âme dans un anonymat presque complet. À quelques jours de la sortie du film, je tiens à rendre hommage à ce pionnier du neuvième art aujourd'hui tombé dans l'oubli.

L'attrance d'André Montpetit pour le dessin remonte à son plus jeune âge. Fils d'un prospère illustrateur publicitaire, il aurait bien pu en suivre les traces, mais son caractère indépendant et rebelle en décidera autrement. Après un court passage à l'École des Beaux-Arts dont il ne peut tolérer l'encadrement restrictif, il entame dès la jeune vingtaine sa vie de bohème. « Bateau ivre » aspirant à voguer librement, il trouve un port à sa convenance au sein de l'Atelier libre de recherche graphique, nouvellement fondé par le graveur Richard Lacroix.

Premier centre de création libre d'estampes au pays, ce local de la rue Saint-Denis se démarque dès le départ par son mode de fonctionnement inédit. Tenant d'un art social hérité de l'Atelier 17 à Paris ¹, il constitue un lieu d'expérimentation des plus dynamiques, favorisant l'interaction entre ses artisans. Nourri par l'énergie bouillonnante de cette pépinière d'artistes venus d'horizons divers, Montpetit en fait son lieu de prédilection.

Les premières réalisations du jeune surdoué attirent l'attention. Ses dessins, affiches et sérigraphies, empreints d'un humour féroce, choquent le bon goût et bousculent les idées reçues. Doté d'un esprit acéré doublé d'un sens de l'observation pénétrant, l'artiste taciturne impose le respect par la force de son trait et celle du regard sans concession qu'il porte sur les choses. Lacroix le réitère aujourd'hui, sans ambages : « Personne ne pouvait lui dire quoi faire. Si l'on interférait le moindrement avec sa liberté, il devenait intraitable. Mais il avait un œil perçant. La bêtise humaine, il la percevait mieux que n'importe qui. »

Les années politiques

À la fin des années 1960, la Révolution tranquille bat son plein au Québec. Mai 68 et la Guerre du Vietnam inspirent d'importants mouvements de contestation,

¹ Fondé et animé à Paris par le peintre-graveur Stanley William Hayter, l'Atelier 17 est, au tournant des années 1960, un lieu catalyseur du renouveau de la gravure moderne. Avant de créer l'Atelier libre de recherche graphique à Montréal, Richard Lacroix y a séjourné de 1961 à 1963.

le mouvement étudiant est en effervescence et l'idée d'indépendance fait son chemin. Sur la scène artistique résonne encore l'écho du cri lancé 20 ans plus tôt par Paul-Émile Borduas et son *Refus Global*. Une jeunesse nombreuse et avide d'innovation entend bien prendre la place qui lui revient.

Dans ce contexte, celui que l'on surnomme désormais « Arthur » connaît ses moments les plus inspirés. Au sein du collectif *Fusion des arts*, un regroupement d'artistes s'employant à questionner le rapport entre l'art et la société, il réalise plusieurs illustrations à portée politique sur les thématiques de l'heure. Revendicatrices et graphiquement innovatrices, ces images font accéder l'affiche au statut d'œuvre d'art, sans en perdre le caractère populaire. Oscillant toujours entre le dérisoire et le sérieux, l'iconoclaste déclare dans l'une de ses rares entrevues : « Pour moi, ce qui est important, c'est de garder le sens de l'humour. Si l'on se prend au sérieux, c'est foutu. Ce qui m'intéresse, c'est le côté trouble-fête. S'il faut mettre des bâtons dans les roues de la révolution, je vais en mettre, c'est comme ça ! On veut changer la société ? Mais quand la société va être changée, je vais être dans le même état qu'aujourd'hui par rapport à celle-ci : un état critique. Et ça, il le faut. C'est indispensable. »²

Au sommet de son art

Au même moment, on assiste ici à la résurgence de la bande dessinée comme médium d'expression artistique. L'heure est au foisonnement d'idées, à l'imagination pure et débridée. De nouveaux créateurs se rassemblent et s'organisent, donnant naissance à ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le « Printemps de la bande dessinée québécoise. »

Repéré par l'excentrique poète Claude Haeffely, André Montpetit se joint, avec Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier, au mythique *Chiendent*, premier groupe de bédéistes constitué au Québec. Au sein de l'équipe, les idées fusent et le potentiel créatif semble illimité. Malgré un marché embryonnaire et encore frileux, l'audacieux collectif parvient à faire publier quelques-unes de ses planches dans divers périodiques.

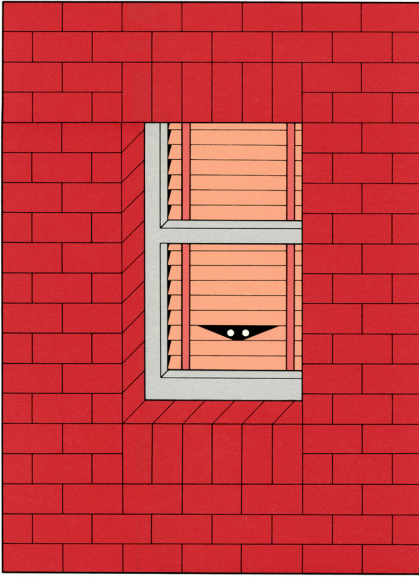
Figure de proue de la discipline, Montpetit est alors au sommet de son art. Ses dessins novateurs et ses textes cinglants en font éclater les paramètres et suscitent l'admiration unanime de ses pairs. Ses cinq planches publiées entre 1969 et 1971 dans les pages du magazine *Perspectives*.³ ressortent parmi les plus achevées de leur temps. Serge Chapleau, qui entamera tout juste après sa carrière de caricaturiste au sein du même magazine, se souvient de l'indéniable potentiel de son camarade : « Son humour glacial et son coup de crayon étaient exceptionnels. Ça ne

2 Entretien avec Richard Lacroix, Yves Robillard et André Montpetit. *L'art se meurt*, Forces, n° 6, 1969, p. 47.

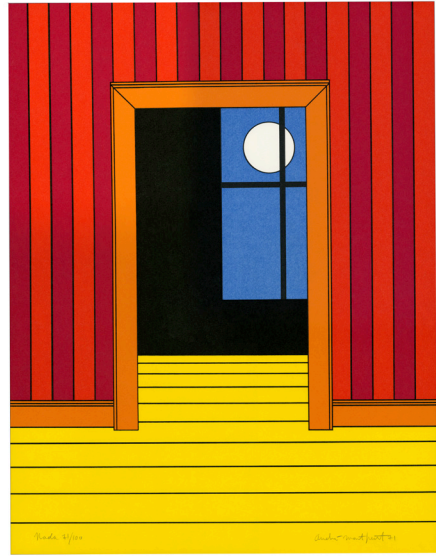
3 Magazine québécois à grand tirage, très populaire au tournant des années 1970. Il complétait notamment l'édition week-end de *La Presse*.



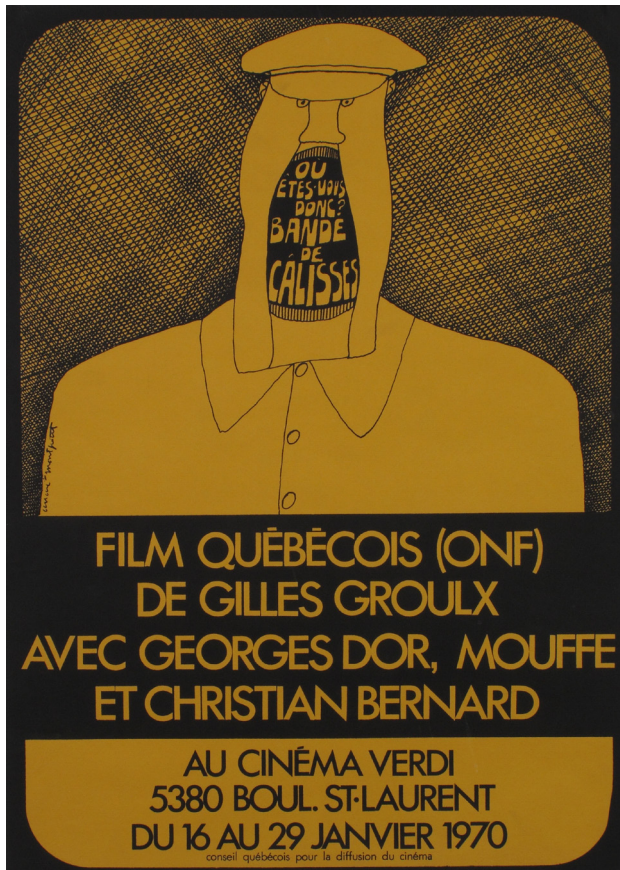
Les grands problèmes de l'humanité, 1969. André Montpetit. Tous droits réservés. (Publié dans *Perspectives*, 12 juillet 1969)



Le Témoin, 1971, André Montpetit. Source :
Guilde Graphique. Tous droits réservés.



Nada, 1971, André Montpetit. Source :
Guilde Graphique. Tous droits réservés.



Affiche du film *Où êtes-vous donc ?* de Gilles Groulx, 1970. André Montpetit.
Source : Office national du film du Canada. Tous droits réservés.



le guerillero hippie de la saint-valentin!

Illustration inédite. *Le guerillo hippie de la saint-valentin !*, date inconnue. André Montpetit. Source : Richard Lacroix. Tous droits réservés.



Planche inédite. *Sans titre*, date inconnue. André Montpetit. Tous droits réservés.

fait pour moi aucun doute, André était un grand artiste. S'il avait voulu continuer... »⁴

Mais l'homme opiniâtre en décide autrement. Bien qu'il bénéficie d'une tribune inouïe lui consacrant une double page couleur à grand tirage, il abandonne après cinq numéros cette opportunité qui en aurait pourtant fait rêver plus d'un. Peur du regard d'autrui ? Aversion pour le succès et la reconnaissance ? Opposition à toute forme de commercialisation de son art ? Ou incorrigible désinvolture ? Quoi qu'il en soit, il bifurque envers et contre tous, sans égard pour les éloges ou la rétribution. Le grand solitaire n'écoutait qu'une seule voix : la sienne.

Errance et isolement

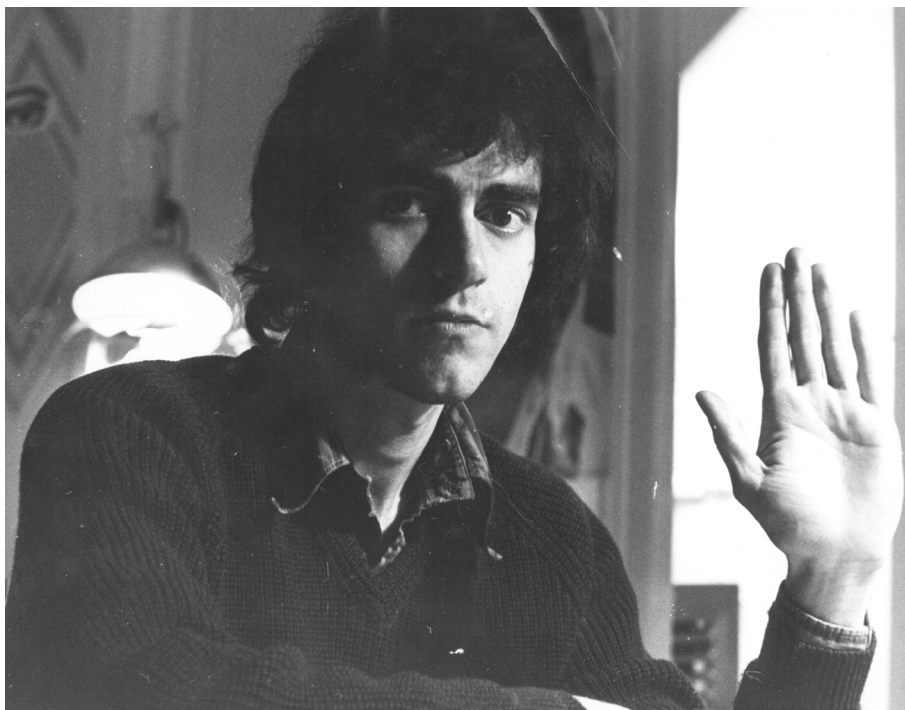
Après la dissolution du *Chiendent*, jugé trop excentrique par les éditeurs d'ici, Montpetit se met à errer. Sans attache aucune, il vagabonde d'un point de chute à l'autre. À la demande de Pierre Hébert, il amorce un projet d'animation à l'Office national du film du Canada qu'il abandonne aussitôt. Tout travail structuré lui est foncièrement rébarbatif. Il préfère ne vivre de rien plutôt que de compromettre son irréductible singularité. Mais la radicalité de cette position comporte un coût qui peut s'avérer élevé.

Marginalisé dans un environnement avec lequel il est en complète opposition, il s'isole progressivement. Son comportement est de plus en plus erratique et l'alcool devient une béquille dont il ne peut plus se passer. Aigri, méprisant son travail, lui-même et les autres, il rompt la presque totalité de ses relations et sabote les dernières opportunités qui se présentent à lui. Au cours des années 1980, l'être désincarné achève son repli et s'éclipse de la scène publique.

Rencontre et fin

Fasciné et intimement interpellé par ce récit, je tente 25 ans plus tard de retracer le fugitif. Le mystère est alors entier: parmi tous ses anciens amis, personne ne sait ce qu'il est devenu. Au fil de mes recherches, je trouve enfin une filiation : André Montpetit a un frère et en parvenant à le contacter, j'apprends que l'artiste maudit est hospitalisé pour un cancer incurable. Je décide d'aller à sa rencontre.

Je le trouve dans une chambre de l'hôpital Saint-Luc, affaibli. Il consent néanmoins à ma présence et accepte contre toute attente de me revoir le lendemain. Nous entamons dès lors une série de rencontres au cours desquelles il accepte de s'ouvrir peu à peu sur son passé et sur ses choix. Je le découvre tel que ses anciens compagnons me l'avaient décrit: sensible et perspicace mais aussi, par moment, sombre et obstiné. J'apprends qu'il ne dessine plus, lassé de ce mode d'expression qui, à son avis, ne lui a jamais rien apporté. Il me confie avoir détruit, de son vivant, 95% de ses œuvres. Encore rongé par le doute, il niera



André Montpetit. Source : Richard Lacroix. Tous droits réservés.

jusqu'au bout la valeur de son travail. Le 30 octobre 2012, soit près d'un mois après notre première rencontre, il s'éteint devant son frère, sa dernière amie et moi-même, à l'âge de 69 ans.

André Montpetit est passé comme une étoile filante dans le paysage artistique du Québec. Comme le dit aujourd'hui son ancien allié Claude Haeffely, il fait désormais partie de ces « oubliés de la nuit. » Figure hors-norme des arts graphiques qui s'est elle-même oblitérée, il aurait pourtant eu beaucoup à nous offrir. Tour à tour témoin, dénonciateur, icône et victime de son milieu, il a inscrit dans son existence – et par le fait même dans l'ensemble de son œuvre – ces multiples facettes de la subversion. Ayant poussé sa fidélité à lui-même jusqu'à l'effacement total, « Arthur » nous invite à nous questionner sur le coût ultime de la résistance et l'intransigeante quête d'absolu, cette force vive qui, tantôt créatrice, tantôt destructrice, forge le destin des hommes.

SAËL LACROIX est documentariste. Il travaille depuis 5 ans à la réalisation du long-métrage Sur les traces d'Arthur qui dresse le portrait du dessinateur André Montpetit. Le film sera présenté en grande première le 15 novembre prochain dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.



Voyons, sti, comment on dit «ear-muffs» en français?



Normes et représentations du français québécois dans la bande dessinée québécoise des jeunes auteurs montréalais

Anna Giaufret

Dans le cadre de cet article, nous allons tenter de répondre à la question suivante : « Que nous dit la bande dessinée sur le français parlé des jeunes Montréalais ? ». Notre analyse se concentrera en particulier sur leur relation à la langue anglaise, présente au quotidien à Montréal par la cohabitation avec une communauté anglophone importante et par l'exposition des jeunes québécois aux médias de langue anglaise, américains et britanniques, dans les domaines de la télévision, du cinéma et de la musique notamment.

Après une présentation rapide de quelques données statistiques sur la situation linguistique de Montréal, nous aborderons les questions de norme et de variation et nous décrirons les relations complexes que la bande dessinée entretient avec l'oralité, pour passer ensuite à une présentation de notre corpus de travail, à notre analyse et à une conclusion provisoire, du moment que la présente étude ne constitue qu'une partie d'une recherche plus vaste sur les relations entre la représentation de la langue dans la bande dessinée et l'espace urbain montréalais, aussi bien au sein de la communauté francophone que dans la communauté anglophone.

Cette étude représente en effet une première étape dans la direction de la sociolinguistique urbaine, telle que définie par Bulot (2002), par le biais de la notion de représentation langagière (Petitjean 2009). Car les sociolinguistes sont désormais d'accord sur le fait que les dynamiques linguistiques ne peuvent s'analyser seulement par les pratiques mais qu'il faut aussi prendre en compte les représentations. Or, qu'est-ce que le texte contenu dans les bulles de la bande dessinée sinon une représentation du français parlé, qui plus est contextualisée grâce au support iconique ?

Nous nous pencherons ici sur les pratiques langagières et les représentations linguistiques de jeunes auteurs québécois francophones (nés après 1970 et qui publient en français) dans leurs œuvres, à savoir des publications papier mais aussi des blogs. La situation particulière de la ville de Montréal et de sa région urbaine au sein de l'espace linguistique francophone rend cette analyse d'autant plus passionnante. Nous allons donc tenter de vérifier un ensemble d'hypothèses, notamment une atténuation de la ségrégation linguistique qui affecte depuis longtemps les communautés montréalaises, ce qui entraîne une plus grande porosité

de ces mêmes communautés, une difficulté accrue de la part des individus à se situer par rapport à la frontière linguistique français/anglais et (peut-être) une diminution de l'efficacité des mesures de protection et promotion de la langue française.

Situation linguistique de l'île de Montréal

La première grande enquête sur les dynamiques linguistiques du français parlé à Montréal remonte désormais à 1985 : Lemieux, Cedergren (1985) et leurs collaborateurs tracent un portrait détaillé de la situation linguistique de la métropole québécoise sur la base d'un vaste corpus (corpus Sankoff-Cedergren de 1971) de 120 locuteurs. D'autres études suivront, comparant le corpus précédent avec le corpus Thibault-Vincent 1984 (Daveluy 2005). Un panorama de la situation linguistique de Montréal datant d'une dizaine d'années et centrée sur la notion de ségrégation linguistique est fourni par Elke (2002), alors que d'autres recherches plus récentes portent sur des groupes et des usages plus ponctuels, comme les adolescents et les nouveaux médias de type réseaux sociaux (Lacelle et Lebrun 2009 ; Lacelle et Lebrun 2012) ou encore le discours épilinguistique chez les jeunes, restant parfois à la surface et n'apportant qu'un éclairage très partiel (Razafimandimbimanana 2005). Un certain nombre de chercheurs s'intéressent aux relations entre la communauté anglophone et la langue française (Blondeau 2011) et aux questions identitaires des Anglo-Montréalais (Lamarre 2007 ; Magnan 2008) surtout à partir de l'étude de Radice (2000).

Il est tout d'abord nécessaire de distinguer entre la situation linguistique de l'île de Montréal, de la communauté urbaine de Montréal et du Québec, très différentes les unes des autres, car les locuteurs non francophones se concentrent largement sur l'île, qui constitue la partie centrale de l'agglomération. Pour reprendre les propos de Elke, qui fait référence aux données de 1999 (recensement 1996) :

« Ainsi, deux minorités linguistiques se côtoient : le français est une langue minoritaire au Canada, l'anglais au Québec et à Montréal. Sans entrer dans les détails de cette relation inversée par rapport aux échelles canadienne et québécoise, il semble important de rendre compte de ce rapport si l'on veut examiner la situation particulière de Montréal. Précisons : seulement 23% des Canadiens parlent le français comme langue maternelle et 86% d'entre eux sont des Québécois, alors que 8% des Québécois parlent l'anglais comme langue maternelle et 73% de ces Québécois anglophones vivent à Montréal, soit 13% des Montréalais (Statistique Canada, 1999 : recensement de 1996). (Elke 2002 : 137-138, note 6). »

Montréal est une ville plurilingue à l'intérieur d'une province francophone, qui à son tour se trouve au sein d'un pays majoritairement anglophone, ainsi que, de

manière encore plus marquée, l'Amérique du Nord. Nous sommes donc face à une situation de contact linguistique d'une extrême complexité aussi bien pour les communautés que pour les individus. Elke souligne aussi la corrélation entre langue et statut socio-économique :

« La ségrégation montréalaise reflète donc une certaine domination symbolique, mais aussi socio-économique. Il faut donc distinguer deux aspects de la ségrégation résidentielle à Montréal : le fait que les groupes linguistiques montrent une forte concentration spatiale sur le territoire montréalais et le fait que la langue est porteuse d'un statut social qui l'associe à un niveau socioéconomique. Cette corrélation entre le fait linguistique et un fait socio-économique peut être nommée « association linguistico-économique ». Ce sont des aspects importants de la cohabitation linguistique qui, à travers leur construction historique, s'infiltrent dans un habitus social et linguistique et s'imprègnent dans les perceptions. (Elke 2002 : 145) »

Nous disposons aujourd'hui de données plus récentes qui témoignent d'une évolution : d'après le Rapport OQLF 2011 (p. 27) qui se base sur des données de 2006 sur la « langue parlée le plus souvent à la maison », les trois groupes principaux seraient ainsi représentés sur l'île : francophones (53%), anglophones (24%), langues tierces (19%). Ce qui témoigne d'une progression des locuteurs anglophones par rapport aux données 1996. Voici un tableau qui illustre les données du recensement 2006 à l'échelle du Canada (population totale 31 241 030), sur la base de la langue parlée le plus souvent à la maison :

	Canada	Québec	Ontario
Total	33 121 175	7 815 955	12 722 065
Anglais	21 457 075	767 415	10 044 805
Français	6 249 085	6 249 085	284 115
Langue non officielle	3 673 865	554 400	1 827 870
Anglais et Français	131 205	71 555	37 955
Anglais et langue non officielle	875 135	43 765	509 100
Français et langue non officielle	109 705	100 110	6 375
Anglais, Français et langue non officielle	46 325	29 625	11 845

Tableau 1 : Diffusion des deux langues officielles à la maison (Québec et Ontario) ; source : Statistique Canada, Recensement de la population de 2011.

Sur ces 760 000 locuteurs anglophones au Québec, 300 000 environ vivent à Montréal, les autres groupes les plus nombreux étant installés notamment en Estrie (région du sud du Québec à la frontière avec les États-Unis) et en Outaouais (proximité avec l'Ontario).

Selon un tableau de la répartition des anglophones montréalais selon un indice de concentration (données Statistique Canada, recensement de 2006), qui nous permet de faire une hypothèse sur le degré d'interaction avec les francophones, la plupart des anglophones montréalais (60%) vivent dans une situation linguistique de quasi-égalité numérique avec les francophones dans leur municipalité, ce qui semble montrer qu'ils ne sont que très partiellement distribués dans des municipalités à majorité anglophone (20%)¹. Le contraste est très net avec les autres régions.

Statistiques Canada ne se limite pas à un constat sur l'état présent, mais réalise aussi des tableaux qui montrent la prévision d'évolution de la composition linguistique de la province et de certaines de ses régions ou villes. D'après ses projections, élaborées à partir d'un scénario de référence, la relation quantitative entre francophones, anglophones et allophones entre 2006 et 2031 à Montréal et dans le reste du Québec va évoluer de la manière suivante :

	2006		2031	
	Montréal	Québec	Montréal	Québec
Allophones	20.6 %	2.1 %	29.5 %	3.1 %
Anglophones	25.2 %	4.2 %	23 %	3.6 %
Francophones	54.2 %	93.7 %	47.4 %	93.2 %

Tableau 2 : prévision Montréal et Québec 2006-2031. Source : Statistique Canada

Alors que dans le reste du Québec la population francophone est censée rester stable, à côté d'une augmentation des Allophones qui se produira essentiellement au détriment des Anglophones, à Montréal les statisticiens prévoient un changement assez important dans les rapports de force : l'augmentation des locuteurs allophones va gruger surtout la communauté francophone qui chutera sous la barre de 50%.

Une autre question cruciale est celle du bilinguisme, sur laquelle nous disposons de données contradictoires, probablement à cause de la difficulté de définir ce qu'est réellement un bilingue. Quoi qu'il en soit, selon les Indicateurs de la situation linguistique au Québec 1991 (Daveluy 2005 : 32), entre 1971 et 1986 il aurait eu une baisse du niveau de bilinguisme parmi les francophones (-4% au Q, -5% à Montréal), alors que ce pourcentage aurait augmenté chez les anglophones (+7% au Q, + 10% à Montréal). Cette transformation aurait débouché, en 1986, sur la situation suivante : 54% des anglophones bilingues à Montréal contre seulement 43,8 des francophones.

1 L'île de Montréal se compose depuis 2006 de la municipalité de Montréal, plus 15 autres, parmi lesquelles certaines qui ont une majorité de résidents anglophones (par exemple Westmount) ; voir Elke 2002 et site de la Communauté Métropolitaine de Montréal.

Des données plus récentes semblent corriger cette tendance : selon Valdman (2005 : 7) 57% des francophones montréalais seraient bilingues (données Office Québécois de la Langue Française 2001). Un peu plus précis, le rapport du Conseil Supérieur de la langue française (2008 : 14) et Blondeau (2011) font état de la situation des jeunes montréalais, parmi lesquels 80% des anglophones seraient bilingues, contre 52% des francophones.

La question du bilinguisme est étroitement liée à celle de la promotion sociale, mais aussi à l'insécurité linguistique. Après la longue période de l'industrialisation, pendant laquelle le bilinguisme chez les ouvriers francophones était le résultat d'une nécessité liée à l'emploi (l'anglais étant la langue du travail) et touchait essentiellement les hommes adultes, les lois linguistiques, par la francisation des entreprises et la promotion de la langue française en général, ont permis de vivre complètement en français à Montréal depuis la fin des années 70 ².

Aujourd'hui, la question du bilinguisme doit composer avec deux principes contradictoires, le premier affirmant qu'il favorise l'insertion dans les milieux professionnels du haut de l'échelle salariale, le second qu'il fragilise les parlers minoritaires :

« En contexte multilinguistique, les données démographiques déterminent en grande partie la relation entre les langues et, partant, le marché linguistique. Dans de telles situations, le nombre et la proportion de locuteurs unilingues influencent l'utilisation des variétés langagières en concurrence. Aussi, dès qu'il n'assure plus la promotion sociale et économique au sein d'une entité politique, c'est-à-dire qu'il perd sa valeur sur le marché linguistique, ses locuteurs abandonnent progressivement leur parler vernaculaire. Dévalorisé, il commence à ne plus se transmettre de génération en génération et glisse inexorablement vers son extinction. (Valdman 2005 : 2-3) »

La question de la « bilinguisation accélérée » de Montréal se trouve d'ailleurs au cœur d'un film récent *La langue à terre* (2013), réalisé par Jean-Pierre Roy et Michel Breton ³.

Les jeunes Montréalais sont probablement les Québécois les plus touchés par ce phénomène et notre objectif dans la présente contribution est d'analyser le phénomène du traitement de l'anglais par des jeunes francophones dans leurs productions : les bandes dessinées.

2 Sur les lois linguistiques au Québec voir le site du Secrétariat à la politique linguistique du Québec et Conseil Supérieur de la Langue Française 2008b.

3 Pour plus d'information, voir présentation du film sur Radio Canada [En ligne : http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2013/08/15/008-langue-a-terre-jean-pierre-roy-anglicisation.shtml]

Norme, variation, représentation de l'oral

Il est impossible d'avancer dans notre analyse sans aborder, même rapidement, la question des relations entre variation et norme dans le contexte québécois. Là encore, il s'agit d'un enjeu délicat qui touche des éléments identitaires. Une norme du québécois standard semble avoir été désormais établie, après une longue histoire de tiraillements entre la valorisation d'une norme identitaire endogène visant la mise en avant des particularités locales et une norme internationale francophone rendue nécessaire par l'intensité de la communication internationale (internet, blogues, etc.). Sur ce sujet des fleuves d'encre ont coulé et nous renvoyons aux nombreuses publications pour plus d'information (Barbaud 1998 ; Poirier 2003 ; Bouchard 2004 ; Valdman, Auger, Piston-Hatlen 2005 ; Vincent 2008 ; Maurais 2008). L'existence aujourd'hui d'un dictionnaire du français québécois standard (Usito), créé à partir d'un corpus original, semble avoir établi une norme, notamment dans la dimension lexicale, pour l'écrit.

Quant à la norme de l'oral, il existe des études descriptives (Ostiguy, Tousignant : 2008), ainsi que d'autres qui, sur la base d'un certain nombre de paramètres, tentent de vérifier l'écart entre le français européen et le français québécois, là où précisément il serait le plus creusé (Bigot 2008 et 2011). Nous avons déjà abordé ces questions à partir d'un corpus de bandes dessinées : nous renvoyons donc à notre Giaufret 2013.

La caractéristique intéressante de la bande dessinée est qu'elle nous offre une représentation de l'oral par l'écrit, ce qui nous mène à penser qu'elle peut nous apprendre quelque chose sur les usages de l'oral, d'autant plus que cette représentation de la langue parlée est filtrée par l'imaginaire linguistique de l'auteur, ainsi que par des contraintes d'ordre pratique, parmi lesquelles l'impossibilité de reproduire certains traits linguistiques comme les éléments prosodiques et suprasegmentaux. On peut donc affirmer que le texte contenu dans les phylactères (ou bulles), et qui est contextualisé par le cotexte iconique, relève de quelque chose que nous avons appelé «oral scripturisé» et non pas «écrit oralisé» : l'auteur de bande dessinée part de l'oral qu'il va ensuite transformer en texte écrit et non pas le contraire. Afin de produire un effet de réel, et afin de compenser le manque de certains éléments de l'oralité, il va devoir sélectionner des traits, les grossir, les manipuler, parfois compenser par une sorte de stylisation de la langue parlée, qui se réalise sans trop de prise de conscience de la part des auteurs ⁴.

Le corpus : les auteurs, les œuvres

Afin de constituer un corpus, nous avons sélectionné 9 jeunes auteurs montréalais francophones, tous nés après 1972. Les voici du plus âgé au plus jeune :

⁴ Interviewés sur leurs pratiques, les auteurs de BD ont souvent répondu : « On écrit simplement comme on parle ».

Alexandre Simard, Montréal, 1972 ; Luc Bossé, Montréal, 1974 ; Michel Hellman, Montréal, 1978 ; François Samson-Dunlop, Aylmer, 1981 ; Zviane (Sylvie-Anne Ménard), Montréal, 1983 ; Vincent Giard, Montréal, 1983 ; Zviane, Montréal, 1983 ; Alexandre Fontaine Rousseau, Aylmer, 1985 ; Sophie Bédard, Montréal, 1991

Ces jeunes auteurs nous semblent correspondre à ce que Labov (2011) a appelé des « outliers », à savoir « des individus dotés d'une capacité d'innovation supérieure à la moyenne, et d'un sens différent de la conformité » (2011 : 23). Grâce à la diffusion de la lecture de bandes dessinées chez les jeunes québécois et surtout au potentiel des réseaux sociaux et des blogues, il semble possible que leurs œuvres soient lues par un vaste public, concentré notamment dans la tranche d'âge 15-35.

Nous avons sélectionné parmi les publications de ce groupe d'auteurs des œuvres papier et des blogues, dont voici la liste complète :

a) les bandes dessinées papier :

- Luc Bossé, Alexandre Simard, *Yves, le roi de la croise*, Montréal, Editions Pow Pow, 2010 (155 p.)
- Sophie Bédard, *Glorieux Printemps*, Montréal, Pow Pow, 2012 (151 p. vol. I ; 146 p. vol. II)
- Michel Hellman, *Mile End*, Montréal, Pow Pow, 2011 (132 p.)
- François Samson-Dunlop, Alexandre Fontaine Rousseau, *Pinkerton*, Montréal, La Mauvaise tête, 2011 (166 p.)

b) les blogues :

- Vincent Giard : *aencre* (jusqu'à 01/2010) [<http://aencre.org/blog>]
- Julie Delporte : *Le dernier kilomètre* [<http://ledernierkilometre.blogspot.it>]⁵
- Michel Hellman: *Life in a panel* [<http://www.michelhellman.com>]
- François Samson-Dunlop : *Noir les horreurs* [<http://francoisdunlop.blogspot.it>]

c) un blogue qui a été publié sur papier en France :

- Zviane et Iris, *L'ostie d'chat*, Paris, Delcourt, 2011-2012 (vol. I p 160, vol. II p. 160, vol. III p. 190).

Ce corpus est bien sûr très partiel, mais nous le croyons représentatif. Une analyse des maisons d'éditions de bande dessinée à Montréal déborde largement le cadre de cette contribution. Qu'il suffise ici de dire que les principales maisons d'édition indépendantes à l'exception de Drawn and Quarterly qui publie en an-

⁵ Une communication personnelle de l'auteure nous a informés que la planche retenue du blogue de Julie Delporte a ensuite été publiée dans la 3^e édition du Journal des 48h de la bande dessinée de Montréal (bilingue), p. 3, puis dans l'hebdomadaire *Seven Days* de Burlington (Vermont).

glais) sont Pow Pow, La Mauvaise tête, Colosse et La Pastèque ⁶. Si l'on analyse les publications à partir de 2010, on peut vérifier que, même si Pow Pow se taille la part du lion dans le corpus, tous les éditeurs sont représentés, car les auteurs sélectionnés publient sous plusieurs étiquettes.

Nous présentons ici un échantillon des exemples analysés, sans aucune prétention d'exhaustivité ni de données quantitatives. Notre but est plutôt de classer les exemples selon les modalités d'intégration de la langue anglaise à l'intérieur d'un texte français.

Nous allons partir de la notion, élaborée par Grutman 1997 d'« hétérolinguisme textuel », à savoir « la présence dans un texte d'idiomes étrangers sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman 1997: 37), pour nous demander s'il s'agit ici plutôt d'exemples de bilinguisme (individuel) ou de diglossie (sociale). Cette opposition binaire nous renvoie à la problématique déjà abordée concernant la manière d'envisager le bilinguisme de la part de la communauté francophone de Montréal et à la notion de « loyauté linguistique » (Grutman 2000), selon laquelle l'allégeance québécoise à la nation se prouve avant tout par le monolinguisme francophone. C'est donc à partir de la représentation du français québécois comme « résistant » à la langue anglaise de la part de son élite intellectuelle, représentation que nous nous limitons à constater, que nous posons cette dichotomie français/anglais.

L'analyse des exemples ⁷ relève que la présence d'éléments anglais peut être systématisée sur trois niveaux : celui du code, celui des référents et celui des représentations, montrant bien la complexité du phénomène. Le corpus présente donc les cas de figure suivants :

1) *niveau du code* : il s'agit d'éléments anglais allant de simples unités lexicales qui viennent se greffer sur la langue française et qui correspondent au phénomène dénommé « emprunt » par les linguistes, à des exemples beaucoup plus diffus qui mènent au mélange des deux codes. Nous allons les signaler dans cet ordre :

- Emprunts lexicaux plus ou moins récents (chum, toune, foxer, chiller) adaptés ou non (traditionnellement « condamnés » comme anglicismes) ;

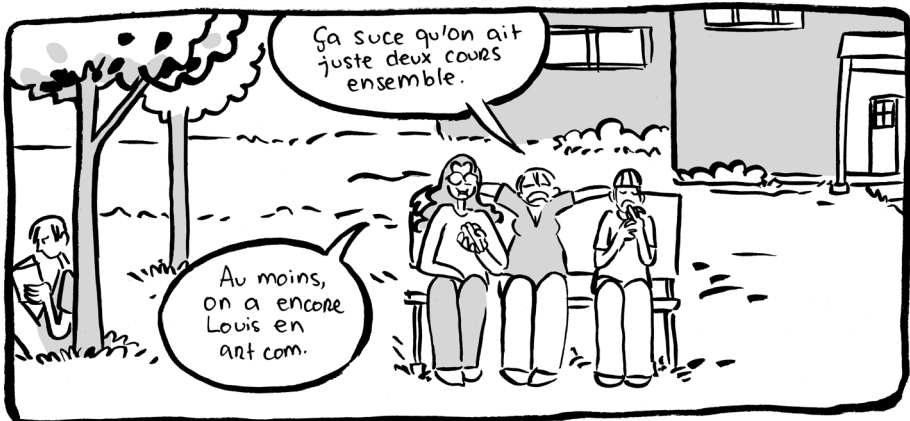
6 La Pastèque : 41 titres ; Colosse : 36 ; Pow Pow : 14 titres ; La Mauvaise tête : 7. Par ailleurs Colosse et La mauvaise tête font partie du même groupe éditorial

7 Pour la publication de toutes les images qui suivent nous avons obtenu l'autorisation des auteurs. Qu'ils soient ici remerciés.



Aenre © Vincent Giard

- Interjections ou autres exclamations appartenant au langage des jeunes (fuck, man, anyway, whatever, etc.). Il s'agit de mots qui coïncident souvent avec un énoncé. L'image 5 (fuck) est assez représentative de ce phénomène ; elle montre aussi que plusieurs phénomènes peuvent se présenter dans la même case ;
- Calques structuraux sur l'anglais (ça suce = it sucks) : ce phénomène est plus rare surtout pour ce qui est des formes qui ne sont pas reconnues par la norme québécoise (magasiner, tomber en amour, etc.) :



Glorieux Printemps T.1, Ed. Pow Pow, 2015. © Sophie Bédard

- Alternance codique dans un seul dialogue (personnages différents), par ex. Iris et Zviane, *L'Ostie d'chat*, tome II, p. 5. Ces exemples concernent la mise en scène de personnages qui communiquent parfaitement en employant chacun un code linguistique ;
- Alternance codique par un même personnage (par ex. Michel Hellman, *Mile End*, où le personnage principal et son colocataire échangent tantôt en fran-

çais tantôt en anglais sans raison apparente) ;

- Imbrication des deux langues (parfois dans le même énoncé, dans Julie Delporte, *Le dernier kilomètre* : « is there anyone pour vous faire aimer les blow job ? »). Il devient ici impossible, par ces mouvements l'aller-retour, d'identifier un code dominant ;

2) *Niveau des référents*. L'omniprésence de la culture nord-américaine est très visible : culture matérielle, références à la chanson, au cinéma, aux séries télévisées, etc. Nous ne nous limiterons ici qu'à l'exemple d'une citation de l'émission *Seinfeld* :



L'ostie D'chat T.3, Ed.Delcourt, page 49. © Iris et Zviane

3) *Niveau des représentations*. Nous regroupons dans cette catégorie le discours des auteurs de bande dessinée sur la présence de communautés linguistiques à Montréal. Celui-ci va de la simple reconnaissance et éti-quetage des personnages par leur trait identitaire « langue » à une prise de position sur la « ségrégation linguistique » à Montréal, comme dans les deux exemples suivants :

- Énoncés identificateurs du clivage francophone/anglophones (« C'était qui l'anglo ? » dans Iris et Zviane, *L'Ostie d'chat*, tome 2, p. 6) ;
- Stigmatisation de l'« apartheid » entre les deux communautés de locuteurs (les deux cimetières communautaires dans *Life in a panel* de Michel Hellman).

Ce bref survol de quelques exemples du corpus montre que notre analyse se caractérise par une complexité pluridimensionnelle. En effet, l'intégration de l'anglais dans la bande dessinée québécoise de langue française relève de trois niveaux au moins : un niveau individuel, un niveau social et un niveau textuel.

Au niveau individuel, la présence de l'anglais caractérise l'idiolecte de certains personnages. Or, dans ces bandes dessinées la composante autobiographique est très forte, notamment dans la représentation de la langue (vois supra, note 4). Celle-ci est donc calquée sur celle de l'auteur et de son entourage, ce qui nous renvoie à la dimension sociale : le bilinguisme, ou à tout le moins une bonne, voire excellente, compétence en anglais, qui pouvait être un phénomène individuel, est en passe de devenir un phénomène social dans la mesure où une proportion importante de la jeune population montréalaise possède cette caractéristique. Ce phénomène, qui n'est pas du tout assimilable à une diglossie dans laquelle il est possible d'identifier des variétés jouissant d'un prestige différent, concerne un sous-ensemble de la population montréalaise qui se situe à cheval entre la communauté francophone et la communauté anglophone.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier la dimension textuelle de l'hétérolinguisme (Grutman 2002, qui emprunte sa catégorisation aux formalistes russes), c'est-à-dire tous les éléments qui concernent la mise en texte des langues « autres », que ce soit pour répondre à une exigence de réalisme, à une nécessité compositionnelle (par exemple des questions de modalisation des énoncés, de distanciation ou de focalisation) ou encore à un besoin esthétique (par exemple la création d'intertextualité - voir Grutman 2002 : 332-342).

Or, nous ne disposons pas encore des réponses des auteurs à un questionnaire qui les interroge sur leurs motivations quant à l'emploi de l'anglais dans leurs textes. Nous pouvons simplement citer les propos de Julie Delporte :

« Pour ce qui est de l'emploi de langue anglaise dans mes œuvres, en ce qui concerne mes livres, tout est traduit du français ! J'écris en français, puis mes éditeurs traduisent le texte. Et je dois refaire tout le lettrage. C'est parce que j'ai trouvé plusieurs éditeurs anglophones [...] alors que c'était plus compliqué pour moi de trouver des éditeurs francophones. Je ne sais pas pourquoi mon travail semble attirer davantage les éditeurs anglophones. J'ai aussi passé un an aux États-Unis, pour une résidence d'artiste dans le Vermont, donc là bas j'ai autoédité quelques fanzines en anglais, parce que tout le monde parlait anglais et que je voulais partager mon travail avec les gens autour de moi. Aussi, j'ai de plus en plus d'amis anglophones avec lesquels je communique en anglais, donc parfois me viennent

des phrases en anglais lorsque j'écris et je dessine, mais la plupart de mon œuvre est écrite en français⁸. »

Il semble que l'anglais évoque comme une évidence la traduction et que ce n'est que par la suite que les auteurs découvrent, un peu malgré eux, que la présence d'un entourage de plus en plus anglophone (outre des raisons de marché de la bande dessinée et de mobilité des auteurs) infléchit leurs pratiques linguistiques.

Dans la suite de cette recherche, nous allons soumettre ce genre de questionnaire à un échantillon d'auteurs et travailler sur les collaborations entre auteurs francophones et anglophones, par exemple lors des 48 heures de la bande dessinée de Montréal.

En guise de conclusion

Il est certainement difficile d'élaborer une conclusion de ce travail préliminaire qui ne fait qu'ouvrir à de plus vastes perspectives, ainsi que nous venons de l'expliquer.

Nous pouvons tout de même faire état d'un certain nombre d'observations concernant la communauté des jeunes auteurs francophones de bande dessinée à Montréal : il s'agit tout d'abord d'une communauté relativement restreinte et très soudée (encore davantage par les événements dits du « printemps érable ») par la proximité géographique, le nombre limité de maisons d'édition, de librairies spécialisées et de lieux consacrés à la bande dessinée. Cette communauté entretient par ailleurs des relations plus ou moins étroites avec la plus vaste communauté des auteurs de bande dessinée franco-belge (fréquentation des festivals de bande dessinée en France et en Belgique, notamment celui d'Angoulême). Presque tous les jeunes auteurs québécois sont porteurs de marques linguistiques « identitaires », composées de français québécois et d'une « inter-parole »⁹ anglaise qui les distingue de leurs homologues européens. Ce code est assez transparent pour le public européens pour que leurs œuvres soient publiés en France et en Belgique (le décodage de l'écrit étant plus facile et ne présentant pas les mêmes difficultés que les produits audiovisuels). Cette diffusion au Québec (où la bande dessinée connaît un véritable âge d'or) et ailleurs, notamment par les blogues, va-t-elle avoir une influence sur le français québécois parlé et contribuer à l'établissement d'une norme de l'oral ? Les jeunes auteurs partagent-ils vraiment le même imaginaire linguistique et les mêmes représentations ? Va-t-on vers un dépassement de la notion de « loyauté linguistique » (Grutman 2000) et vers un changement dans les attitudes envers la langue anglaise et le bilinguisme ?

8 Mail de Julie Delporte du 17/10/2013.

9 Sur la notion d'inter-parole, voir Rosen et Porquier 2011.

Ce sont là des questions cruciales auxquelles nous n'avons pas pour l'instant de réponse, au moment où le Parti Québécois propose un renforcement des mesures propres à renforcer la protection de la langue française au Québec, et notamment à Montréal. Il semblerait toutefois que, du moins pour certains groupes appartenant au milieu des artistes, la maîtrise des deux codes français et anglais et la capacité de les intégrer représente un atout. Nous avons pu constater le même phénomène parmi les activistes de l'art urbain : ces artistes communiquent dans les deux langues et la question de l'allégeance linguistique (Grutman 2000) ne semble plus être pertinente. Ce phénomène concerne-t-il seulement la jeune élite intellectuelle montréalaise ? Aurait-il des répercussions sur la survie même du français à Montréal, voire au Québec ? Pour l'instant, nous ne disposons pas encore de données suffisantes pour nous prononcer sur ce point.

Il reste maintenant à aller voir de l'autre côté de la « frontière » linguistique, ce qu'en pensent et disent les Anglo-montréalais.

ANNA GAUFRIET est professeur de langue et traduction française à l'Université de Gênes, en Italie. Elle travaille depuis quelques années sur la représentation du français parlé dans la bande dessinée, sujet sur lequel elle a publié plusieurs articles, entre autres dans la revue European Comic Art. Elle se concentre depuis 2013 sur le français québécois et sur les jeunes auteurs montréalais.



Bernie Mireault, un canadien errant

Jean-Dominic Leduc

Si le créateur de *The Jam* n'est pas l'homme banni de la chanson d'Antoine Guérin-Lajoie, il n'en demeure pas moins nomade — tant géographiquement qu'artistiquement parlant — depuis ses débuts professionnels il y a 30 ans.

Né en 1961 de parents militaires (mère anglophone et père francophone) stationnés à Marville en France, Mireault déménage tous les trois ans. De Saint-Hubert à North Bay (On), en passant par Val-D'Or, la famille s'installe définitivement à Rawdon au début de la décennie 70. L'absence d'enracinement fait de lui un garçon discret et solitaire. S'il découvre la bande dessinée via les publications américaines *Archie Comics*, *Mad Magazine* et *Classics Illustrated* que ses parents achètent, ses lectures clandestines de *Tintin* sur les heures de cours à la bibliothèque de l'école, quant à elles, exercent sur lui une véritable fascination. Les couleurs en appâts, la ligne claire et l'astucieux découpage d'Hergé s'imprègnent à n'en point douter dans l'inconscience du grand artiste en devenir.

C'est seulement à l'âge de 17 ans qu'il entre en contact avec le genre super-héroïque. Étudiant alors au collège Dawson à Montréal et vivant toujours dans le giron familial à Rawdon, soit à plus de 80 kilomètres de distance, BEM profite des longues heures de transport par autobus pour découvrir cette mythologie, dont il s'approvisionne au kiosque à journaux du terminus. Bien qu'il trouve ces bandes généralement grotesques ¹, l'idée de raconter une histoire par le biais d'une séquence alliant illustrations et texte le mystifie. Il s'amuse alors, crayon en main, à combler les longues heures de traversée en essayant de faire mieux. Le résultat est tel que ses enseignants d'Arts l'encouragent à poursuivre. Ce langage artistique lui sied à merveille, d'autant qu'il le considère modeste, contrairement aux beaux-arts, davantage hautain et impénétrable ².

Montreal Comix scene

La scène montréalaise anglophone est pratiquement inexistante au tournant des années 80. Mireault se rabat les librairies spécialisées en *comic book*, dont Nova Comics sur la rue Crescent, où il fait le plein de fascicules et présente son portfolio aux libraires et clients. Bien que l'émergence de modestes structures éditoriales canadiennes débute au milieu de la décennie 70 ³, c'est

1 Correspondance avec l'auteur.

2 *Voices from the small press : A conversation with Bernie Mireault*, Richard Relkin, *Comic Culture* vol.2 n° 1, octobre 1994, p. 32.

3 Cette décennie, définie comme celle du *Silver-Age* par l'historien ontarien John Bell, a notamment vu l'arrivée de Comely Comix (*Captain Cannock*), Aardvark-Vanaheim (*Cerebus*), Casual Casual Comics (*Yummy Fur* du Châteauguinois Chester Brown) et Vortex (*Mister X*).

seulement en 1984, soit plus de 40 ans depuis le *Educational Projects* ⁴, que Montréal se dote enfin d'un véhicule de publication anglophone pour la bande dessinée : Matrix Graphic Series.

Ironiquement, la bande dessinée québécoise d'expression française jouit, quant à elle, d'une indéniable vitalité, grâce au magazine humoristique *Croc*. Lancé en 1979, soit à l'orée du *Printemps de la bande dessinée québécoise* ⁵, le populaire mensuel montréalais contribue largement à la professionnalisation du métier d'auteur de bande dessinée, notamment par sa vaste diffusion, mais aussi en rétribuant à un tarif concurrentiel ses auteurs de bande dessinée, en publiant des albums tirés de ses séries phares (*Sombre Vilain*, *Michel Risque*, les bandes de Serge Gaboury) et en lançant *Titanic* ⁶, un mensuel couleur entièrement destinée à la publication de bandes d'artistes locaux. C'est d'ailleurs à ce magazine que BEM vend sa toute première histoire en six planches. Prévues pour la treizième livraison, elle demeura inédite suite à l'arrêt de publication au numéro précédent ⁷. N'eût été la débâcle du mensuel, le lectorat francophone aurait découvert un de ses émérites créateurs, qui, à ce jour, demeure méconnu du lectorat francophone. Qu'à cela ne tienne, une rencontre déterminante allait sous peu permettre à Mireault d'entrer dans l'Histoire.

Les années Matrix

Un vent révolutionnaire souffle sur l'industrie du *comic book* américain au début de la décennie 80. Plusieurs jeunes artistes, dont Frank Miller (*Daredevil*), Alan Moore (*Miracleman*), Howard Chaykin (*American Flagg !*) s'affranchissent des techniques narratives classiques d'usage depuis la création du genre à la fin des années 30 (monologues intérieurs, didascalies pléonastiques), privilégiant une approche cinématographique innovante et un ton résolument plus sombre, réaliste, adulte, moderne. C'est à cette tendance que souscrit Mark Shainblum lors de la création des éditions Matrix Graphic Series en 1984. Il souhaite même aller plus loin :

« I honestly felt that a concerted effort had to be made to do something specifically Canadian. There's an American way of doing comics, there's a British way, a French way, a Japanese way. Why shouldn't there be a Canadian way ? » ⁸

4 *Canuck Comics, A guide to Comic Books Published in Canada*, p. 43, John Bell, Matrix Books, 1986.

5 Expression formulée par le journaliste George Raby dans un article du n° 22 de *Culture Vivante* en 1971 et qui définit le renouveau de la BDQ amorcé en 1968 par le groupe Chiendent. Les historiens Sylvain Lemay et Michel Viau ne s'entendent toutefois pas sur la fin de cette période. Si le premier la place en 1974 avec la publication de l'ouvrage *La Bande dessinée québécoise à la Barre du jour*, le second considère qu'elle devient effective avec la publication du tout premier numéro du mensuel humoristique *Croc* en octobre 1979.

6 Dirigé par Michel Garneau (alias Garnotte), *Titanic* connaît seulement 12 n°s, publiés entre octobre 1983 et novembre 1984. Les séries *Red Ketchup* de Réal Godbout et Pierre Fournier, *Gilles La Jungle* de Claude Cloutier et *Xavier: Chroniques des années dures* de Sylvie Pilon et Jules Prud'Homme y font notamment leurs débuts.

7 Correspondance avec l'auteur.

8 *Matrix Rising*, Moshe Dov *Amazing Heroes* n° 107, novembre 1986.



C'est lors de la tenue du MapleCon d'Ottawa en 1984 que Bernie Mireault, portefeuille sous le bras, fait la rencontre de Mark Shainblum et Gabriel Morrissette, qui promeuvent *New Triumph Featuring Northguard*, premier titre de la jeune structure éditoriale montréalaise. Il leur présente l'intégralité des 30 planches du premier numéro de *Mackenzie Queen*, dont le titre évoque les inclinaisons spiritiques qu'aurait eues 10^e Premier Ministre du Canada Mackenzie King. Impressionnés, Shainblum et Morrissette lui proposent de publier le titre en série limitée.

Inspiré du *Doctor Strange* de Steve Ditko, de *The Faboulus Furry Freak Brothers* par Gilbert Shelton et des bandes de *Metal Hurlant*, *Mackenzie Queen* raconte les mésaventures d'un musicien de rue qui acquiert des pouvoirs magiques d'une entité venue des confins de l'espace. Aidé de *Ududu*, étrange créature bleue et unique survivant de sa race, il tente de déjouer une invasion extraterrestre. On y retrouve la folie, le sens aigu du dialogue et de la tonique construction de personnages qui préfigurent son chef-d'oeuvre, *The Jam*. Cette première création s'avère être une pièce unique dans le paysage du 9^e art de l'époque. BEM y fait preuve d'un immense talent, comme en témoigne l'historien ontarien John Bell :

« Having seen some of your more recent *Maquenzie Queen* originals, I know just how much accomplished the serie is going to become, nonetheless, even your early works if far superior to most Marvel and DC titles. *Maquenzie Queen* is irresistibly *outré*, both in term of art and scripting (...) A singular creation. »⁹

Débutée en 1985, l'icône bimestrielle se conclut après cinq captivants numéros. Bien que l'artiste annonce un éventuel retour de *Ududu* dans le courrier des lecteurs, il n'en fera rien. En guise d'explication, il plaide le simple oubli¹⁰. Parallèlement à *Mackenzie Queen*, Mireault produit 28 planches de sa seconde création *The Jam*, publiées en *Back-up story* dans les numéros 2 à 5 de *New Triumph Featuring Northguard*.

Si l'on retrouve l'esprit atypique de Ditko dans *Mackenzie Queen*, c'est l'innovant et énergique *Daredevil* de Frank Miller qui inspire *The Jam*. Pourtant, le *Jammer* n'a rien d'un super-héros. Sans le sou et sans pouvoirs, le trentenaire *Gordon Kirby*, accompagné de son chien amateur de pizza *Harvey*, arpente les toits et les rues de Montréal affublé d'un costume — confectionné par sa soeur pour une soirée d'Halloween —, en quête de sensations fortes. Après avoir porté secours à une vieille dame assaillie par deux malfrats au détour d'une sombre ruelle, cette dernière, propriétaire d'une agence de détectives privés, l'engage.

Constitués d'un étonnant croisement entre l'esthétique underground nord-américaine (Frères Hernandez, Gilbert Shelton, Robert Crumb) et celui plus classique de BD franco-belge (Hergé, Uderzo), les récits mettant en vedette Gordon

9 Courrier du lecteur, *Mackenzie Queen* n° 2, Matrix Graphic Series, 1985.

10 Correspondance avec l'auteur.

Kirby, d'une beauté incandescente et d'une folie inédite, effleurent de manière fugitive les conventions du genre superhéroïque. Avec *The Jam*, Mireault crée une série singulière, à l'instar de la culture bicéphale québécoise.

À l'automne 1986, soit quelques semaines après la parution du cinquième numéro de *New Triumph Featuring Northguard*, *The Jam* fait l'objet d'un premier numéro entier. Intitulé *The Jam Special*, il reprend l'intégralité des planches prépubliées, bonifié de 13 pages inédites. Bien que la structure éditoriale semble avoir le vent dans les voiles, grâce à la publication de nouvelles séries ¹¹, des problèmes de trésorerie mettent abruptement fin à l'aventure Matrix. ¹² Entre en scène le cofondateur du magazine *Croc* Jacques Hurtubise. Ce dernier, toujours à l'affût de nouveaux projets satellitaires au populaire mensuel humoristique, est rapidement convaincu par Pierre Fournier, créateur de l'emblématique *Capitain Kébec* et co-scénariste des séries phares *Michel Risque* et *Red Ketchup*, de la nécessité d'acheter Matrix Graphic Series, qui devient pour l'occasion Matrix Comics :

« Je crois qu'il est important d'avoir un éditeur de *comic books* au Québec. De cette façon, les auteurs n'ont pas à se déplacer à chaque nouveau projet. (...) Il me semblait que Matrix et *Croc* pourraient bénéficier l'un de l'autre. » ¹³

Malgré les fonds considérables dont ils disposent, les éditions Ludcom sont contraints d'abandonner avant même de publier un premier lot de *comics* prêts pour l'impression. La prolifération d'éditeurs alternatifs en noir et blanc, encouragés par le phénoménal et spéculatif succès des *Teenage Mutant Ninja Turtle*, engendre l'éclatement de la bulle spéculative, et donc, la chute de cette portion du marché. ¹⁴

Matrix n'est plus. Sur le point d'amorcer la publication bimestrielle de *The Jam* chez l'éditeur montréalais trop brièvement miraculé, BEM mettra 10 ans à faire paraître les quatorze numéros constituant trois arcs narratifs, chez cinq éditeurs américains différents. L'errance ne fait que commencer.

Exil américain

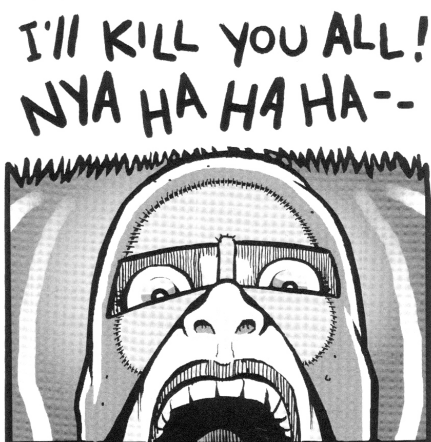
En 1987, l'artiste est contraint de stopper la production de *The Jam* pour un contrat de pige, question d'arrondir les fins de mois plutôt anémiques. L'auteur américain Matt Wagner, créateur de la série *Grendel* chez Comico, lui propose d'illustrer la minisérie de trois numéros intitulée *The Devil Inside*. Édité par la Montréalaise Diana Schutz, *Grendel* s'avère être une formidable opportunité pour

11 *Gajin* de Gabriel Morrissette et Mark Shainblum, *Dragon's Star* de Ian Carr et Mary Ann Bramstrup, *Cybercom* de Monique René, en plus de *Canuck Comics, A guide to comic books published in Canada*, ouvrages de références exclusivement consacré à la bande dessinée canadienne dirigé par John Bell.

12 *Les Années Croc*, Jean-Dominic Leduc et Michel Viau, Québec Amérique, 2013, p. 270.

13 *Ibid.*, p. 270.

14 *American Comic Book Chronicles, The 1980's*, p. 183-184, Keith Dallas, TwoMorrows Publishing, 2013



Mireault. À cette série au ton résolument sombre, il y apporte une inventivité graphique qui en enrichit grandement la lecture. Cette première bonne impression lui permet de publier un an plus tard chez le même éditeur un one-shot couleur de *The Jam*. Intitulé *Super cool color-injected turbo adventure from hell*, le *Jammer* fait ainsi ses débuts américains.

Plusieurs intervenants du milieu tombent sous le charme, dont Neil Gaiman, qui offre à BEM la chance d'illustrer la courte bande *When is a door* pour le collectif *Secret Origins Special* publié en 1989 chez DC Comics, consacré aux origines des vilains de la mythologie de *Batman*. Le célèbre scénariste de la série *Sandman* est à ce point emballé par le travail de Mireault sur le récit du *Riddler* qu'il affirme qu'une des pages préférées de sa production en est tirée.¹⁵

Cette même année, il amorce la publication chez Slave Labor du premier arc narratif en cinq numéros de *The Jam*, qu'il met deux années à boucler. De loin la plus inspirée, *Gordon Kirby* en découd avec une cellule terroriste de musulmans fondamentalistes menée par un illuminé, un clochard qui lui vole son costume (mal) dissimulé dans une ruelle — n'est pas *Spider-Man* qui veut —, sa vie conjugale, des ennuis monétaires, ainsi que *Lucifer*, qui trime fort afin de lui briser le coeur. La collaboration avec la maison d'édition est toutefois difficile. Avant-même que la production de l'intégrale de ce premier récit ne soit amorcée, BEM quitte l'éditeur.

C'est durant cette période qu'il fait la connaissance du jeune Mike Allred, avec qui il collabore sur *Creature of the ID* (Caliber Press, 1990) — où Frank Enstein alias *Madman* fait ses débuts ! — et *The Everyman* (Epic Comics/Marvel, 1991). Cette riche collaboration profite à n'en point douter aux deux artistes, comme en témoigne Allred :

« The real lifesaver thought was selling *The Everyman* to Marvel Epic. This was a collaboration with Bernie Mireault – who I was a big fan of and who was a mutual friend of Matt Wagner. »¹⁶

Enthousiaste à l'endroit du travail de Mireault, l'artiste le met en contact avec Thundra, l'éditeur du premier cycle de *Madman*. Les cinq premiers numéros de *The Jam* y sont conséquemment repris à un rythme mensuel — en couleur de surcroît — au début de 1992. En principe, l'intégrale doit paraître peu de temps après, mais il n'en sera rien.

Mireault change à nouveau d'éditeur en 1993. Diana Schutz, maintenant éditrice chez Dark Horse, l'invite à poursuivre *The Jam*. Il entame le second arc narratif de trois numéros, qu'il met deux ans à réaliser, boulots de co-

15 *Bernie Mireault, une œuvre à découvrir*, Marc Jetté, Trip 8, Ed. Trip, 2014, p.177.

16 *Modern Masters volume sixteen : Mike Allred*, Eric Nolen-Weathington, TwoMorrows Publishing, avril 2008, p.13.



Ze Kosmic Meeting, Ticoune Ze Whiz Tornado n° 5, Phylactère, 1990, page 7. © Bernie Mireault et Luc Giard

loriste et d'encreur oblige. La série se distancie peu à peu du ton burlesque, empruntant une avenue plus ésotérique et personnelle. Bien que l'ombre de *Lucifer* plane toujours, *Gordon* laisse peu à peu tomber le costume et l'aventure. Mireault profite de l'opportunité d'être publié chez un éditeur alternatif américain bien en vue afin d'offrir quelques pages à des artistes locaux, dont Rick Trembles, Rupert Bottenberg et Luc Giard (avec qui il collabore trois ans plus tôt à un *cross-over* *The Jam/Ticoune*). Cette opportunité fait foi de la générosité qui le caractérise.¹⁷

Quelques Québécois réussissent à s'illustrer chez les deux grands éditeurs américains au début de la décennie 90. C'est notamment le cas de Denis Rodier, qui oeuvre à titre d'encreur sur la série *The Death of Superman*. En 1994, Frank Miller et John Byrne y créent la collection Legends chez Dark Horse, l'éditeur de BEM à cette période. Quelques auteurs sont invités à animer leurs créations, dont Paul Chadwick (*Concrete*) et Mike Allred (*Madman*). L'approche résolument innovante de *The Jam* ne suscite malheureusement pas l'intérêt des fondateurs de l'éphémère collection. Il va s'en dire qu'une telle visibilité aurait propulsé la série, comme ce fut le cas pour celle de son collègue et ami Mike Allred.

Mireault reprend une fois de plus son bâton de pèlerin et se rend chez Caliber, où il publie entre 1995 et 1997 le troisième arc narratif du *Jammer*, soit les sept derniers numéros. Le fondateur de la structure éditoriale montréalaise Drawn and Quarterly Chris Oliveros, qui publie notamment Julie Doucet, Chester Brown, Joe Math et Seth — tous des auteurs avec qui Mireault a déjà collaboré —, signe le scénario du onzième numéro. Bien que cette collaboration se déroule dans la bonne humeur, Oliveros ne propose pas à Mireault de le publier. Ni tout à fait alternatif, ni tout à fait grand public, l'inclassable *The Jam*, bien que jouissant d'un succès d'estime auprès d'un certain public et de ses pairs, peine à trouver un éditeur prêt à s'investir sérieusement.

En 1998, Mike Allred, toujours animé d'une inaltérable passion pour le personnage et espérant lui offrir une visibilité conséquente, invite son ami à collaborer avec lui sur une aventure croisée de *Madman/The jam* chez Dark Horse. Les deux chapitres, publiés en juillet et août, narrent la rencontre des deux héros sur la rue Saint-Zotique au coeur du quartier montréalais du Mile-End. Ils se retrouvent malgré eux plongés dans un univers parallèle dirigé par l'artiste Néerlandais Mc Escher. Mireault se charge de la quasi-totalité du boulot d'illustration (décors, encrage) et du scénario. Bien qu'il réalise l'année suivante des back-up stories dans *Madman* avec ses créations *Dr. Robot* (n^{os} 12-15) et *Bug-Eye Monster* (n^o 16), *The Jam*, quant à lui, quitte les écrans radars pour les années à venir.

17 Dans son article *The Montreal Comix Scene* publié en 2005 dans les pages du *Comics Journal Special Edition Vol. 5*, Marc Tessier affirme que « Bernie is a truly nice guy who helps his cartoonist colleagues get exposure whenever he can ».

To Get Her

Durant la décennie 2000, Mireault se consacre presque exclusivement à *To Get Her*, un roman graphique qu'il réalise grâce à une bourse de la Xeric Foundation. Il met huit années à boucler cet extraordinaire album de 174 pages, qu'il publie en janvier 2012 à compte d'auteur. Il prend cette décision, las d'attendre qu'un éditeur s'y intéresse.¹⁸ Ainsi, l'auteur met fin à une longue errance éditoriale. L'avancé technologique des techniques d'impressions et le faible coût de production lui permettent enfin de se publier lui-même. Un total de 810 copies de l'album sont imprimées pour le premier tirage. Évidemment, l'un des grands défis de l'autopublication est la promotion. Mireault, ayant certes été mal promu chez ses précédents éditeurs, compte néanmoins sur le travail de certains libraires passionnés, dont Studio 9 et La Boite à BD de Laval, qui se chargent de promouvoir *To Get Her* auprès de leur clientèle. Malheureusement, la presse montréalaise, tant anglophone que francophone, ne s'y intéresse guère.¹⁹

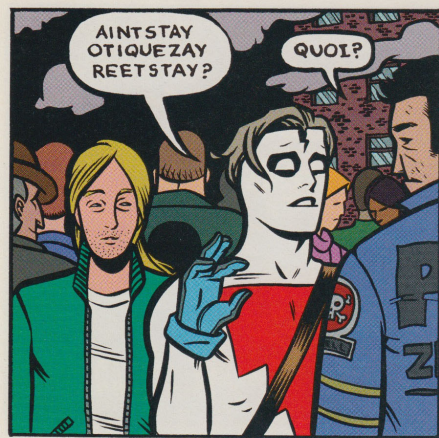
L'oeuvre ambitieuse brouille toutefois les pistes. Résolument autobiographique, *To Get Her* met en scène Gordon Kirby, maintenant auteur de bande dessinée. L'album se termine d'ailleurs sur la réalisation de la toute première planche de *The Jam* publiée en 1985. L'alter ego de Mireault, qui n'est pas sans rappeler le *Paul* de Michel Rabagliati et l'auteur Jimmy Beaulieu se mettant lui-même en scène dans ses bandes, est sans emploi depuis plusieurs années et vit des difficultés conjugales. Cet album s'avère être au final un bilan de milieu de vie, où l'auteur en crise en découd avec l'art, la création, la bande dessinée, l'amour. L'utilisation de prose, de différentes strates de mise en abîme, de récits s'imbriquant les uns dans les autres — strips caustiques où l'auteur interroge un lecteur sur l'album, passages où l'artiste réalise avec des collègues des planches communales lors d'une édition du *Montreal Comic Jam*, bandes qu'il réalise — font de *To Get Her* une lecture captivante et un objet unique. BEM y réunit même ses différentes créations — exception faite de *Maquenzje Queen* — dans un ultime *cross over* en fin d'album. Une page importante de la vie de Mireault est tournée. On sent l'homme dédouané de son passé et d'une vie conjugale contraignante. Il peut enfin porter le regard vers l'avenir.

On the road again

Mireault a depuis peu repris le travail sur *A secret bowman*, une toute nouvelle aventure de *The Jam* qui semble renoué avec le ton frugal des débuts. Encre par nul autre que Mike Allred, l'auteur ignore pour l'instant quand et sous quelle

18 Entrevue accordée à Tom Spurgeon du site *The Comic Reporter* le 6 mai 2012 [En ligne : http://comicsreporter.com/index.php/cr_sunday_interview_bernier_mireault/]

19 Exception faite de mon article du *Journal de Montréal* du 12 mai 2013 lui étant consacré.



forme sera publié le récit.²⁰ Il a également bouclé un récit de 10 planches intitulé *Methologie*, qu'il a envoyé à Diana Schutz dans l'espoir de les voir publiés dans l'anthologie mensuelle *Dark Horse Presents*²¹.

Ne reste plus qu'à souhaiter qu'une intégrale de *The Jam* et des différents travaux de Mireault soient un jour produits, tant dans sa langue d'origine qu'en français. Hélas méconnu, l'extraordinaire corpus de l'artiste canadien mérite d'être dûment assemblé. L'errance a assez duré.

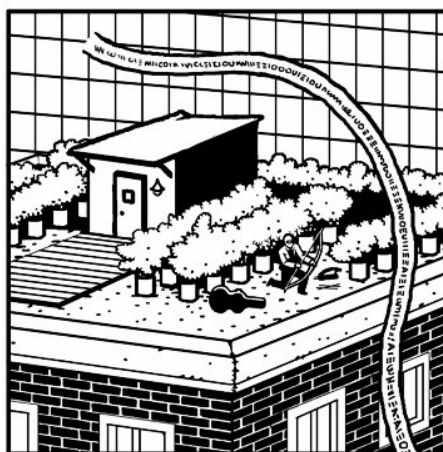
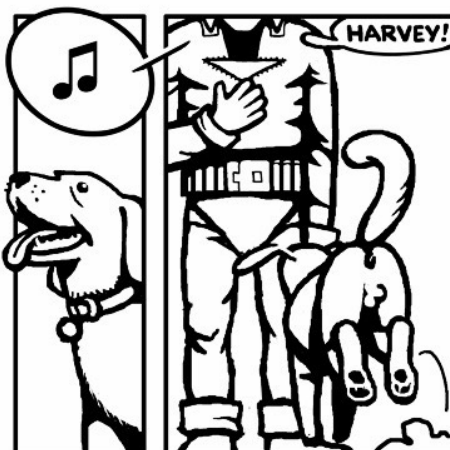
JEAN-DOMINIC LEDUC est chroniqueur de bande dessinée (radio, télévision, presse écrite) et auteur d'ouvrages et d'articles sur le sujet. En 2013, il fonde les Éditions MEM9IRE.

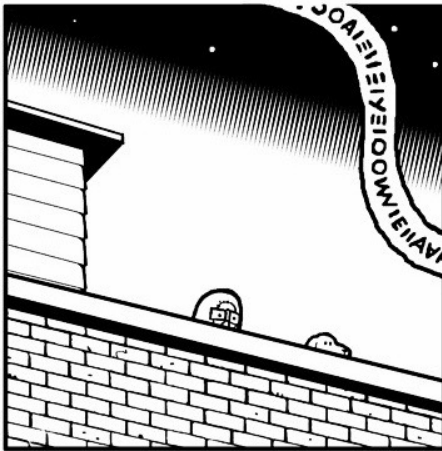
20 Les trois premières planches de *A Secret Bowman* sont pré-publiées en grande première dans les prochaines pages.

21 Correspondance avec l'auteur



The Jam, A secret Bowman, page 1 (inédit), 2015. © Bernie Mireault





Alors, je mentis. 1

Tout est inventé!
J'ai un scénario
depuis le début!



Se raconter pour s'inventer, s'inventer pour se raconter *Cigish ou le maître du Je* de Florence Dupré la Tour

Alexandre Fontaine Rousseau

L'idée que la bande dessinée autobiographique est en crise n'est pas nouvelle. Déjà, en 2007, Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu annonçaient cet état de fait dans un article signé conjointement, intitulé *Autopsie de l'autobiographie*, qui était publié dans le troisième numéro de la revue *L'éprouvette*. En 2010, l'auteur David Turgeon signait dans le sillage de leur réflexion un article intitulé *Crise de l'autobiographie*, publié sur la revue en ligne *du9*. Si Neaud et Menu pointaient du doigt le blogue, responsable selon eux de l'émergence d'une « autobiographie de proximité » aux enjeux généralement insignifiants, Turgeon poussait la critique un peu plus loin en ciblant l'écologie des réseaux sociaux — qui modulent le rapport de l'auteur à son public et, ce faisant, son rapport à l'acte créatif.

Si la bande dessinée autobiographique préoccupe tant ces créateurs s'improvisant théoriciens, c'est comme le souligne Turgeon parce que « l'autobiographie est, pour la bande dessinée moderne, un terrain qui revêt une signification historique toute particulière ; car c'est le plus évident vecteur de sa modernité même. On l'a vu en Amérique du Nord avec un titre aussi important que *Maus* ; mais aussi dans les travaux de Harvey Pekar, Joe Matt, Joe Sacco, Julie Doucet, Chester Brown et bien d'autres par qui survint un indéniable renouveau du médium. Dans la Francophonie européenne, de façon peut-être encore plus pervasive, l'autobiographie a été, au courant des années 1990, la voie par excellence choisie par nombre d'auteurs qui s'avèrent parmi les plus influents de leur génération. »¹

Se pencher sur la question de la bande dessinée autobiographique, c'est donc s'intéresser à la modernité même de la bande dessinée. C'est réfléchir au rapport qu'entretient cet art encore fragile à ce réel qu'il a si longtemps semblé ignorer — ou auquel, du moins, on refusait de le rattacher sous prétexte qu'il s'agissait d'un divertissement mineur. Une « crise » de l'autobiographie est, par extension, une crise de la modernité en bande dessinée; elle remet en question la « maturité » durablement acquise du neuvième art. Voilà la raison pour laquelle il s'agit, à juste titre, d'un enjeu récurrent; et voilà pourquoi *Cigish ou le maître du Je* de Florence Dupré la Tour, qui représente une sorte de crise d'adolescence de l'autobiographie, m'apparaît si fascinant.

1 « Crise de l'autobiographie », David Turgeon, *du9*, [en ligne : <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie>]

Se raconter pour s'inventer

Dans son ouvrage *La bédé-réalité : La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, Julie Delporte souligne elle aussi l'influence profonde qu'a eu le médium blogue sur le contenu même des oeuvres autobiographiques qu'il a pu héberger : « Dans le blogue, il s'agit de moins en moins de se raconter pour réfléchir sur soi, comme le faisait Fabrice Neaud dans ses journaux. Il ne s'agit plus non plus de se confesser, comme Joe Matt qui transcende par son art ses travers sexuels, ni encore de se raconter pour guérir, comme Debbie Dreschler à propos de l'inceste. Tout internaute peut, aujourd'hui, s'investir dans l'exposition de sa propre vie, aussi banale soit-elle, en suscitant l'intérêt d'un grand nombre de lecteurs. »²

Delporte poursuit en s'attaquant principalement aux blogues d'auteurs dites *girly* telles que Pénélope Bagieu ou encore Margaux Motin — soulignant l'homogénéisation des comportements féminins que colporte leur travail, tant par l'entremise de leurs approches graphiques codifiées à l'extrême que par le biais de leurs préoccupations formatées, voire de leur structure narrative où l'anecdote prend naturellement le dessus sur les envolées de plus longue haleine qui mèneraient à un véritable exercice d'introspection. Si cette autobiographie met de l'avant « l'individualité » de l'auteur, cette individualité semble par ailleurs se définir par sa manière de se plier à certaines conventions sociales — qui, éventuellement, deviennent également des codes littéraires.

Autrement dit, l'auteur joue (consciemment ou non) un rôle prédéterminé dans une mise en scène de sa propre existence — par exemple un rôle spécifiquement associé à son sexe, dans le cas de la bande dessinée *girly*. L'individualité revendiquée devient, dans un tel cas de figure, le vecteur d'une certaine conformité. Le lecteur se reconnaît, s'identifie et se projette dans cet « autre moi » qu'est l'avatar illustré, figure à la fois unique et générique — unique parce qu'elle représente l'auteur en tant qu'il est un individu, générique parce que cette représentation est finalement celle d'un archétype informé par une série de pressions externes.

Les auteures de ce genre « s'inventent » ainsi, à travers l'exposition de leur quotidien. Elles créent un personnage duquel elles deviennent indissociables en tant que figures publiques; et, en jouant ce double jeu, elles brouillent la frontière qui sépare non seulement le réel de la fiction, mais aussi celle qui sépare l'individu du stéréotype. Delporte, dans son essai, en vient à comparer le travail de Pénélope Bagieu et Margaux Motin à la télé-réalité. Elle invente le terme de « bédé-réalité » pour décrire ce type d'autobiographie contrôlée qui se distingue essentiellement par sa nature spectaculaire, au sens où pourrait par exemple l'entendre Guy Debord.

2 *La bédé-réalité : La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, Julie Delporte, Ed. Colosse, 2011, p. 73.

Elle écrit ainsi : « L'auteur de la bédé-réalité marque un intérêt pour l'exposition de son intimité, mais jamais pour l'introspection. Il aime à partager des expériences qui seront communes à un large public. Il s'adresse directement à un lecteur/spectateur pour lequel il fait son *show*. Le plus souvent, la bédé-réalité véhicule les stéréotypes de la société de consommation ou du spectacle, sans les remettre en question. Ainsi, par la reproduction archétypale des désirs contemporains, la bédé-réalité est en quelque sorte uniforme. »³ Cette société du spectacle, terme avancé par Debord dans l'essai du même titre d'abord publié en 1967, est celle où « la marchandise se contemple elle-même dans un monde qu'elle a créé. »⁴

Dans la bédé-réalité, l'auteur se conçoit comme marchandise et se met en scène comme telle. Il devient l'objet que consomme le lecteur/spectateur, réduit quant à lui par ce nouveau régime à l'état de consommateur. On le voit très bien dans le *girly* où la consommation devient une fin en soi, une obsession récurrente — et où la mise en scène globale s'apparente à celle d'une parade de mode où les corps servent au final à mettre en valeur les objets qui les entourent. Mais cette idée de crise de l'autobiographie suppose aussi que ce régime de représentation a contaminé d'autres formes moins explicitement codifiées de représentations de soi, menaçant par le fait même de corrompre ce réel dont serait tributaire la bande dessinée moderne.

S'inventer pour se raconter

Le plus récent livre de Florence Dupré la Tour *Cigish ou le maître de Je*, adaptation papier de son brillant blogue *Cigish et le sacrilège*, repose sur une ingénieuse subversion des mécanismes du blogue autobiographique. L'auteur y assume d'emblée qu'elle incarne un personnage à travers le processus d'écriture, s'inspirant des règles du jeu de rôle façon *Dungeons & Dragons* pour s'inventer de toute pièce une nouvelle identité qu'elle assumera dans son propre quotidien — opération dont elle dévoilera par la suite les conséquences (fréquemment catastrophiques) aux lecteurs de son blogue.

À lui seul, ce jeu détournerait déjà les conventions de l'autobiographie tout en parodiant celles de la bédé-réalité. L'auteure, affirmant que le fait de se mettre en scène relève déjà de la transformation, se transforme radicalement pour aller vivre sa vie autrement. Ici, ce n'est plus la vie qui inspire l'écriture mais l'écriture qui devient l'élément déclencheur d'une réinvention identitaire — que l'auteure pourra par la suite raconter comme une intrusion de l'acte d'auto-fiction dans son existence « normale ». Pourquoi se raconter tel que l'on est ? Pourquoi, plutôt, ne pas être tel que l'on se raconte ? Voilà l'inversion fondamentale sur laquelle repose l'expérience *Cigish*.

3 *Ibidm.*, p. 107

4 *La société du spectacle*, Guy Debord, Gallimard, 1992, p. 47.

Mais Dupré la Tour refuse de s'en tenir à cette unique mutinerie. Son ambitieux projet d'auto-sabotage dépasse cette première entorse au code de conduite implicite voulant que l'auteur cherche par l'autobiographie à s'attirer la sympathie du public. Si l'alignement du personnage Florence Dupré la Tour est « loyal / bon », pour reprendre le vocabulaire associé au jeu de rôle, celui de son double *Cigish* sera « chaotique/mauvais ». Autrement dit, elle se laissera guider par sa haine et sa soif de destruction, sera sadique, violente et totalement imprévisible. L'auteure inscrit ce geste dans une logique de profanation, se révoltant contre sa propre éducation catholique ainsi que tous les stigmates moraux que celle-ci implique.

Florence Dupré la Tour était gentille, attentionnée, timide. *Cigish*, le nain du Mordor de niveau 19, nécromancien, astrologue puis prophète, sera « méchant, pervers, petit, rancunier, lâche, corrompu, sournois, vicieux, ricanant et superstitieux à l'extrême. » (p. 35) Le personnage dans la peau duquel elle se glisse ne cherche pas à séduire le lecteur, mais au contraire à l'insulter, le choquer, le provoquer. Dupré la Tour, par cette transfiguration, s'insurge de tout son être contre l'idée même d'un produit culturel consensuel, conçu pour plaire au plus grand nombre. *Cigish* s'oppose, en quelque sorte, à ce qu'est devenu progressivement le blogue autobiographique — et, plus globalement, Internet à l'ère des réseaux sociaux et du « like » tout-puissant.

La couverture du livre, publié plus tôt cette année dans la collection 619 Label de l'éditeur français Ankama, représente d'ailleurs *Cigish* comme une figure menaçante et grimaçante, tapie dans l'ombre que lui permet d'habiter la technologie contemporaine. Entraperçue à travers un écran d'ordinateur, la créature contrôle à l'aide de sa souris un complexe enchevêtrement de câbles, excroissances vaguement organiques qui se transforment en ces « pouces en l'air » iconiques par lesquels se communique désormais l'approbation sur *Facebook*. Des yeux anonymes et globuleux complètent ce portrait déjà féroce critique de la médiatisation de soi comme gigantesque opération de manipulation, de soi-même comme du regard des autres.

L'expérience dépasse d'ailleurs les frontières de la bande dessinée, pour se propager à l'ensemble des plate-formes qui sont rattachées de près ou de loin à sa création. *Cigish* répond à ses lecteurs, s'amuse à les attaquer dans la section « commentaires » de son blogue. On apprendra plus tard que Florence Dupré la Tour elle-même a attiré certains de ces détracteurs en partageant par exemple des liens vers son blogue sur certains forums chrétiens, qu'elle a même joué le rôle de certains de ses « trolls » pour envenimer la discussion et la faire déraiper. Cette animosité qui se déploie hors de l'oeuvre nourrit éventuellement celle-ci, l'auteure répondant par ses agissements « réels » aux réactions qu'elle a précédemment suscité dans la sphère du virtuel.

Cigish, en ce sens, se nourrit de l'atmosphère délétère qui caractérise les échanges virtuels. C'est une créature démoniaque dont la méchanceté s'avère le reflet du monde qui l'a engendrée, cet univers où le lecteur/commentateur s'improvise critique et expert, s'attaquant avec un mépris quasi caricatural aux oeuvres qu'il n'apprécie pas ainsi qu'aux opinions contraires à la sienne. Dupré la Tour exerce à travers divers pseudonymes, à travers divers rôles qu'elle se donne une influence directe sur la réception de son exercice de style autobiographique — que l'on suspecte d'ailleurs progressivement de relever de la pure fabrication. Elle incite ses alliés à la défendre en s'inventant des ennemis, répond par l'outrance aux critiques qui lui sont adressées et s'assure par le fait même d'alimenter ces conflits qui sont la raison d'être et l'ultime consécration de son avatar malfaisant.

Le spectacle devient alors total et Dupré la Tour en assume pleinement l'aspect destructeur. Il s'étend à tous les niveaux du réel, lui-même grugé par cette logique de contamination qui engendre de nouveaux degrés de fiction. Même la réception de l'oeuvre, le réel qui s'étend par-delà les frontières de l'autofiction relève désormais de l'acte de création. La mise en scène s'empare de la vie quotidienne, la transforme sans égard pour la notion d'authenticité qui s'avère plus que jamais impossible à définir. Lorsque la bête *Cigish* nous ment, n'est-elle pas fidèle à sa propre nature? Et, inversement, l'auteur qui raconte fidèlement son quotidien nous dit-il nécessairement la vérité parce qu'il ne nous ment pas? Chacun s'avère, à sa manière, un personnage inventé; et *Cigish*, en l'affirmant, l'est peut-être moins que celui qui n'en est pas conscient.

À plusieurs égards, *Cigish* ou le maître du Je relève de la crise de foi. Il s'agit d'une remise en question absolue de ce pacte qui existe entre l'auteur et le lecteur, dans le récit autobiographique traditionnel. Chacun se ment, nous dit Florence Dupré la Tour; il se ment à lui-même et ment aux autres. Alors pourquoi ne pas se permettre de mentir autrement, en espérant qu'il émerge de cette vaste mascarade un semblant de vérité. La proposition est audacieuse, tant sur le plan narratif que personnel; et il s'en dégage, indéniablement, une sorte de démence féconde qui instille en nous un doute quant à la véritable nature de cette formule autobiographique par laquelle s'est définie durant de nombreuses années la bande dessinée dite d'auteur. Le livre n'est pas seulement symptomatique de l'épuisement de ce genre. Il danse joyeusement sur les ruines de celui-ci, se réjouissant du chaos engendré par sa chute.

Scénariste et critique, ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU est notamment l'auteur de *Pinkerton*, de *Poulet grain-grain* et des *Cousines vampires*. Il écrit pour les revues *24 images*, *Liberté* et *Panorama-cinéma*.

BR-R-R...
UN VRAI TEMPS
DE CHIEN!



Rencontre avec Albert Chartier

Jacques Samson

Notice biographique ¹

Albert Chartier est né à Montréal le 16 juin 1912. Il est l'aîné d'une famille de trois enfants, dont deux filles, et son père est voyageur de commerce pour la compagnie Lowney's. Il a passé son enfance dans la région du parc Lafontaine, à Montréal. Après avoir complété ses études secondaires au Mont Saint-Louis, il poursuit pendant quatre années de jour et huit années de soir, des études à l'École des Beaux-Arts de Montréal, tout en s'inscrivant une année durant aux cours par correspondance de Myer Both de Chicago. Avant de s'intéresser à la bande dessinée, Albert Chartier réalise différents travaux graphiques — dont des dessins d'humour et des illustrations diverses — pour des journaux comme *La Patrie* (dès mars 1936).

D'octobre 1936 à mars 1937, il amorce sa carrière professionnelle en bande dessinée avec la publication de *Bouboule*, dans *La Patrie*, série réalisée en collaboration avec le journaliste René O. Boivin. Au rythme d'une planche par semaine, cette bande paraîtra pendant 22 semaines et sera finalement interrompue à cause, dirait-il, de son caractère trop sexy pour l'époque ; on sait qu'Albert Chartier aime bien dessiner des personnages féminins... En réalisant *Bouboule*, il s'inspire directement de certaines bandes dessinées américaines alors fort populaires, comme *The Timid Soul* de H. T. Webster. Vers 1938, il collabore comme illustrateur au mensuel *Cancan*, dans lequel on retrouve certains noms bien connus de l'époque tels Robert Choquette et Gratien Gélinas, pour ne nommer que ces deux-là.

De 1940 — année de son mariage — à 1942, Chartier séjourne à New York où il produit deux *panel gags* pour le *comic book* *Big Shot Comics* publié par la firme Columbia Comics Corporation. De la métropole américaine, il commence à collaborer au magazine agricole *Le Bulletin des agriculteurs*. Dès 1941, il réalise des *panel gags* et des illustrations pour des nouvelles, ainsi que pour la chronique de Claude-Henri Grignon, *Les Contes du Père Bougonneux*. À la même époque, il amorce une collaboration avec le journal artistique *Radiomonde* pour lequel il livre un dessin humoristique par semaine jusque dans les années 1950. Pendant cette période, le rythme de production auquel il est contraint pour gagner sa vie lui permet d'approfondir les techniques d'un métier qu'il n'aurait sans doute jamais pu apprendre de cette façon au Québec. Il rentre au pays lorsque le Japon déclare la

¹ Ma gratitude va à Michel Viau — auteur de *BDQ Histoire de la bande dessinée au Québec – Tome 1 : des origines à 1979*, (MÉM9IRE, 2014) — qui a obligeamment entériné certaines données historiques contenues dans la présente notice.

guerre aux États-Unis et travaille alors pour le Bureau d'information en temps de guerre (Wartime Information Board) d'Ottawa. Il y réalise, pendant quelques semaines, des dessins d'humour sur le thème de la vie dans les camps militaires.

En novembre 1943, Chartier crée pour *Le Bulletin des agriculteurs*, sa plus célèbre bande dessinée : *Onésime*². Cette série paraît jusqu'en 2002 et atteint près de 700 épisodes. Parallèlement à cette bande, l'activité graphique de Chartier se manifeste dans divers magazines, périodiques ou journaux québécois des années quarante et cinquante (illustrations, caricatures, *panel gags*, couvertures, etc.). Il réalise aussi des cartoons et des vignettes publicitaires pour le compte de McKim Advertising Agency, Vickers and Benson, etc. ; il s'agit de réclames pour des marques de bière, de cirage à chaussures, de compagnies de taxi, d'écoles de conduite automobile, etc. Ces nombreuses piges lui permettent de vivre honorablement de son métier d'illustrateur.

D'octobre 1951 au début des années soixante-dix, Chartier réalise — toujours pour *Le Bulletin des agriculteurs du Québec* — une autre série intitulée *Séraphin illustré*, d'après des scénarios de l'écrivain Claude-Henri Grignon. En comparant *Onésime* et *Séraphin* — deux titres au style très différent — on prend mieux conscience de la diversité graphique de Chartier. Ainsi élabore-t-il dans la seconde série une technique plus réaliste, s'accommodant de la popularité, d'abord radiophonique puis télévisuelle, du *Séraphin* de Grignon. *Séraphin illustré* disparaît en 1970, lorsque son auteur, malade, cesse ses activités littéraires.

À la fin de 1963, et jusqu'en octobre 1964, Chartier reprend le *strip* quotidien *Les Canadiens* créé quelques mois plus tôt par Suzanne Derer pour la firme Toronto Telegram News Service. Cette bande dessinée bilingue, dont il assure l'entière réalisation, avait pour objet de promouvoir l'histoire et la culture francophones auprès du Canada anglais. Elle parut en réédition dans vingt-quatre journaux à travers la Canada jusque vers 1967. À l'automne de 1966, il crée *Kiki* — un *daily strip* dans le style pantomime, c'est-à-dire sans paroles — qu'il propose à diverses agences de distribution spécialisées, les *syndicates*. L'une d'entre elles, la *Press Illustration Bureau* de Copenhague, après s'être montrée intéressée à son *strip* durant quelques mois abandonne son projet de publication.

Pendant tout ce temps, Chartier réalise plusieurs illustrations de couvertures qu'il revend ensuite à Constantin Aladjanov, illustrateur réputé du *Saturday Evening Post*. Un illustrateur québécois aura donc été l'un des concepteurs des couver-

2 Les planches d'*Onésime* ont été rééditées dans les quatre ouvrages suivants : *Les aventures d'un Québécois typique, Onésime*, Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974 ; *Les aventures d'un Québécois typique, Onésime, Deuxième série*, Éditions de l'Aurore, Montréal, 1975 ; *Onésime (Ses plus amusantes aventures publiées dans Le Bulletin des agriculteurs québécois ces derniers 40 ans)*, La Compagnie de Publication Rurale Inc., Montréal, 1983 ; *Onésime : les meilleures pages*, Les 400 coups, Montréal, 2011.

tures extrêmement populaires de cet important hebdomadaire américain, et tout cela dans l'ignorance de la plupart de ses concitoyens. Enfin, de 1967 à 1977, il enseigne le dessin de mode publicitaire à l'École des métiers commerciaux de la Commission des écoles catholiques de Montréal.

Père de cinq enfants — trois filles et deux garçons —, Albert Chartier a longtemps vécu avec son épouse Suzanne, dans un site merveilleux tout près du Lac Noir, dans la région de Saint-Jean-de-Matha. Il est décédé le 21 février 2010. Un pont traversant cette municipalité porte aujourd'hui son nom.



Les Canadiens © Albert Chartier et Suzanne Derer

Rencontre

J'aimerais placer cette entrevue publique ³ dans une double perspective : on connaît d'une part les difficultés actuelles de la bande dessinée québécoise ; on sait à quel point il est épineux pour un dessinateur de gagner sa vie décemment, aujourd'hui. Pourtant, cela ne semble pas toujours avoir été le cas : la carrière d'Albert Chartier en est la preuve vivante. Il importe de jeter un peu de lumière sur l'histoire de notre bande dessinée, de 1930 au début des années soixante-dix. D'autre part, l'œuvre d'Albert Chartier connaît depuis quelques décennies une très importante audience que bien peu de bandes dessinées québécoises n'ont, à notre connaissance, connue. Conscient du regain d'intérêt que suscite notre

³ La rencontre avec Albert Chartier s'est tenue le samedi 8 juin 1985, de 14h à 15h20, dans une classe du pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal. Elle était l'un des événements majeurs du 1^{er} Colloque de bande dessinée de Montréal, organisé par Jacques Samson et André Carpentier, les 7, 8 et 9 juin 1985. La transcription de cette entrevue a paru originalement dans les *Actes — Premier colloque de bande dessinée de Montréal* (Éditions Analogon, Montréal, 1986).

médium depuis une quinzaine d'années, nous avons cru primordial de donner la parole à l'un de ses principaux artisans dans le cadre de ce Premier Colloque de bande dessinée de Montréal à qui nous l'avons dédié.

Q.— Albert Chartier, vous avez étudié à l'École des Beaux-Arts, comme je l'ai mentionné plus haut. Vous avez aussi étudié le dessin commercial avec Bill Watson, puis le dessin publicitaire avec Myer Both, par correspondance. Comment cela vous a-t-il mené vers la bande dessinée ?

A. C.— Je ne me destinais pas à devenir un artiste avec un « A » majuscule, un artiste-peintre, ni un enseignant, comme la plupart le faisaient en sortant des Beaux-Arts. La scène internationale avait une ouverture plus immédiate, alors j'ai commencé à zéro dans le dessin publicitaire. J'ai commencé avec Bill Watson, un artiste commercial américain qui habitait à Montréal. J'ai fait de la « cuisine » avec lui, un petit peu de tout. De temps en temps, il me poussait un cinq dollars. J'ai vraiment commencé à zéro pour le dessin commercial, mais je pense que les Beaux-Arts m'ont aidé pour le mouvement et le corps humain. Ça m'a sûrement aidé pour les couvertures également... pour les revues sérieuses. Ma femme me servait de modèle.

Q.— Il y a un écart important entre ce que vous avez pu apprendre aux Beaux-Arts et le type de technique qu'exige une bande dessinée comme *Onésime* ; pensez-vous que pour aborder la bande dessinée cela peut être utile d'avoir une formation aussi poussée et diversifiée que celle que vous avez reçue ?

A. C.— Si on a des aptitudes, c'est en forgeant qu'on devient forgeron. D'ailleurs, je dois avouer que lorsque j'ai commencé *Bouboule*, c'était la copie intégrale d'une bande dessinée américaine. C'est comme ça qu'il faut commencer. On commence par copier, puis ensuite on apprend à être soi-même.

Q.— Y a-t-il d'autres dessinateurs ou d'autres bandes dessinées de l'époque dont vous vous souvenez avoir été consciemment influencé ?

A. C.— *Timid Soul*, ça m'a sûrement influencé ça. *Onésime* c'est un « timid soul »...

Q.— *Mutt and Jeff* ?

A. C.— Non, quoique... Il y a entre les deux personnages une différence dans le physique comme c'est le cas pour *Onésime* et *Zénoïde*. Les contrastes sont toujours amusants.

Q.— A l'époque où vous avez commencé à en faire, quelle était la situation de la bande dessinée au Québec ? Y en avait-il ? Était-elle populaire ?

A. C.— Il y en avait très peu. Ce qu'on avait, c'était la bande dessinée américaine reproduite dans les journaux citadins. Dans les campagnes, il n'y en avait absolument pas. Plus tard, dans les années quarante, *Le Bulletin des agriculteurs* leur apportait la seule bande québécoise du temps : ils n'avaient pas le choix, c'était *Onésime* !... (Rires.)

Q.— Vous étiez un pionnier, en quelque sorte...

A. C.— Oui, si on peut dire. Au début du siècle, il y avait Albéric Bourgeois... Dans mon temps, il en faisait encore. Ce n'était pas de la bande dessinée, c'était surtout de la caricature, et il tenait toujours une chronique humoristique dans *La Presse*. D'ailleurs, je l'ai plagié ! Je lui ai emprunté *Zénoïde*. C'était un prénom qu'il aimait bien donner à ses héroïnes, à l'époque ; cela m'avait frappé et, je l'avoue, c'est mon premier plagiat ! (Rires.) Ce nom était typiquement québécois, comme tout ce que Bourgeois faisait d'ailleurs. Il sortait des expressions comme Sainte-Paméla-des-boîtes-à-tomates, Sainte-Sofranie-des-as-de-pique... (Rires.) Bourgeois était très coloré.

Q.— Dans quelles circonstances *La Patrie* a-t-elle décidé de publier *Bouboule* ?

A. C.— René Boivin avait vendu l'idée à Oswald Mayrand. C'est lui qui m'a proposé de faire une bande dessinée. J'avais déjà travaillé quelques six mois à *La Patrie*, au tout début ; j'étais pigiste. Ils m'ont proposé de faire une série : Boivin au scénario et moi au dessin. On se partageait vingt dollars tous les deux, chacun dix piastres... (Rires.) D'ailleurs, c'était la première fois qu'on me proposait de faire de la bande dessinée. Je peux dire que je n'ai jamais rien vendu ; on m'a toujours proposé quelque chose. Ça a été la même chose pour *Onésime*. En fin de compte, je crois que je ne suis pas bon vendeur.

Q.— Spontanément, auriez-vous fait de la bande dessinée si on vous ne l'avait pas proposé ?

A. C.— Probablement pas. Peut-être qu'éventuellement j'aurais fini par en faire ; mais une chose est sûre, c'est que ça a accéléré les choses.

Q.— Est-ce que le public de l'époque a réagi à votre bande dessinée dans *La Patrie* ?

A. C.— Ça marchait très bien !

Q.— Avez-vous reçu des lettres de lecteurs ou quelque chose comme ça ?

A. C.— Pas du tout. Le Québécois n'écrit pas de commentaires. Il est paresseux ou je ne sais trop... En fin de compte, lorsqu'on lit un article ou une bande dessinée, c'est assez rare qu'on va prendre le stylo pour écrire nos commentaires. Les Anglophones le font plus. Au *Weekend Magazine*, je recevais beaucoup plus de lettres que pour *Onésime*.

Q.— La publication de *Bouboule* a-t-elle fait augmenter les tirages de *La Patrie* ?

A. C.— Probablement, mais on ne parle jamais de ça. Ça a dû. Pour *Le Bulletin des agriculteurs*, je n'ai jamais eu de commentaires de la rédaction, pas un mot, sans doute parce qu'ils avaient peur que je demande une augmentation de salaire ! (Rires.) Dans ma région, à Saint-Jean-de-Matha, les gens lisent tous *Le Bulletin des agriculteurs* et il y en a qui me disent qu'ils vont d'abord voir *Onésime* lorsqu'ils le reçoivent. Je suis bien fixé de ce côté-là. J'attendrai pas après la direc-



Bouboule, La Patrie. © Albert Chartier et René O. Boivin

tion pour me situer.

Q.— Vous savez qu'aux Etats-Unis il y a de grands journaux qui ont modifié leur tirage et l'ont augmenté grâce à des bandes dessinées. D'ailleurs, les premières bandes dessinées américaines ont été créées dans cette intention, dans le but d'attirer un plus grand lectorat.

A. C.— La bande dessinée, c'est un peu comme la caricature. Prenez *La*

Presse par exemple, si on laissait tomber Girerd ⁴, j'imagine que le tirage baisserait...

Q.— Quels étaient en gros les thèmes dans *Bouboule* ?

A. C.— *Bouboule* d'abord, il portait bien son nom ; il aurait pu passer pour le frère jumeau de *Zénoïde*... Five by five... (Rires.) Il était loufoque et vivait les aventures les plus abracadabrantes que lui imaginait mon scénariste. Moi, je ne faisais rien sur les scénarios, j'illustrais...

Q.— Les tâches étaient à ce point séparées ?

A. C.— J'illustrais tout juste le scénario. C'est comme ça aussi que j'ai fait avec Grignon. Quoique avec Grignon, avant de mettre le travail au propre, je devais lui soumettre une ébauche au crayon pour avoir son approbation.

Q.— ...son *imprimatur* !

A. C.— C'est ça. Mais j'avais tout de même carte blanche sur le plan du dessin. Je me permettait des libertés. Bien souvent, l'épisode se passait entièrement dans la cuisine, entre quatre murs ; fallait tout de même varier, faire des extérieurs, voir la maisonnette et faire sortir la bulle par la fenêtre. En fin de compte, mettre un petit peu de vie. Je me souviens d'une fois où mon *Séraphin* déboulait dans l'escalier, et Grignon le faisait parler en déboulant ! Ça n'avait pas de sens ! Moi, j'attendais qu'il soit rendu en bas pour connaître ses réactions... (Rires.) De ce côté-là, je pouvais améliorer les choses. Ça passait toujours.

Q.— Est-ce que les épisodes de la bande dessinée suivaient avec fidélité ceux du feuilleton radiophonique, puis télévisé ?

A. C.— J'avais à les adapter, forcément. Il fallait donner de l'ascendance aux personnages. Avant la télé, par exemple, *Donald* était brune. J'avais inventé les personnages de toute pièce : une figure d'avare pour *Séraphin*, etc.

Q.— Pour le tout premier épisode, avez-vous dû adapter le roman de Grignon ⁵ en commençant, puis inventer une nouvelle intrigue par la suite ?

A. C.— Je répète que c'est Grignon seul qui établissait le scénario, mais il s'inspirait sûrement de son roman. Mais, je dois l'avouer bien humblement, je ne suivais pas régulièrement *Séraphin* à la télévision ; c'est d'ailleurs pour cela que j'ai dû souvent demander à Radio-Canada de me fournir des photographies des personnages de la série. Ça ne m'emballait pas... Je ne l'ai jamais dit à Grignon. (Rires.)

Q.— C'est aujourd'hui que ça sort !

A. C.— Ouais ! Le jour de vérité, la minute de vérité !

Q.— Est-ce possible que l'on voie un jour les épisodes de *Séraphin* réunis en album ⁶ ?

A. C.— Si on me le propose, d'accord !

4 Jean-Pierre Gired a été caricaturiste éditorial au quotidien *La Presse* de 1968 à 1995.

5 Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*, paru au Québec en 1933.

6 À l'initiative de Michel Viau, ce projet a vu le jour en 2010, sous le titre *Séraphin illustré*, aux éditions Les 400 coups.

Q.— Y aurait-il des problèmes de droits d'auteur ?

A. C.— C'est toujours sur proposition que je fonctionne. Une fois je suis parti vendre *Kiki* à Toronto, ça n'a pas marché, mais je suis revenu avec *Les Canadiens*.

Q.— Comment étiez-vous payé pour *Séraphin* ?

A. C.— Moi, on me payait pour le travail que je faisais. Au *Bulletin des agriculteurs*, j'avais tant par planche et, pour Grignon, je ne l'ai jamais su... je n'ai jamais été assez curieux. Ça a dû le payer assez grassement. Monsieur Grignon était d'affaires. On n'est pas d'affaires nous-autres, les artistes. (Rires.)

Q.— À propos de *Bouboule*, vous avez dit tout à l'heure que le public réagissait très peu, soit par lettres ou autrement. Pourtant la rédaction de *La Patrie* a jugé cette bande trop sexy. Est-ce le rédacteur en chef qui vous a dit ça ?

A. C.— Oui, c'est Oswald Mayrand. Mais c'est probablement un prétexte qu'il m'a donné. Quand ça ne marche plus, ça ne marche plus. Je n'étais pas pour me mettre à genoux devant le gars. Alors j'ai fait autre chose.

Q.— À votre connaissance, il n'y a pas eu de réactions du public allant dans ce sens ?

A. C.— Ah non ! Absolument pas. D'ailleurs, les réactions c'est tout comme au *Bulletin* ; s'il avait fallu les attendre, il y a longtemps que ça aurait tombé. Ces réactions, comme je l'ai dit, je les ai eues directement du public. C'est bon signe. Je peux dire que je n'ai jamais été salarié ; j'ai toujours été pigiste. Je n'ai aucun contrat qui me lie à qui que ce soit.

Q.— Tout au long de votre carrière, vous avez énormément diversifié votre production graphique : illustrations de couvertures pour des magazines, caricatures, panel gags, etc. Je présume que c'est cela qui vous a permis de gagner ainsi votre vie...

A. C.— Si je m'étais spécialisé dans la bande dessinée, je n'aurais pas fait vieux os, comme on dit. Fallait faire un petit peu de tout pour survivre.

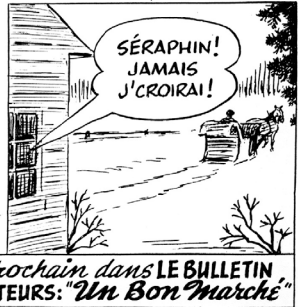
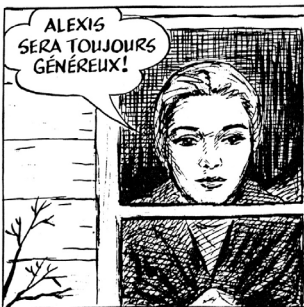
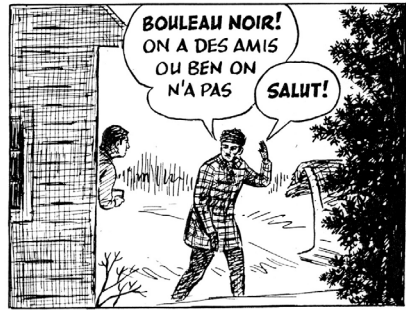
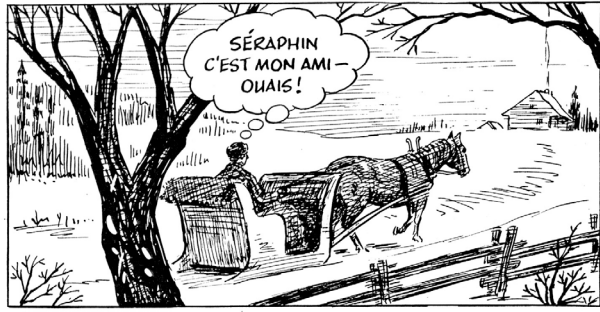
Q.— Ce sont les circonstances qui vous imposaient cela ?

A. C.— Ce n'était pas méritoire. D'ailleurs, j'avais une bonne émulation ; avoir des responsabilités, pour un artiste, c'est une excellente émulation. Vous savez, même s'il n'a pas cinq enfants, le fait d'en avoir deux ou trois, ça aide énormément. Lorsqu'un gars est tout seul, il peut être bohème, forcément. S'il a besoin d'argent, il va travailler un mois et puis lorsqu'il en aura assez, il sera deux mois sans rien faire. C'est le besoin du moment... (Rires.)

Q.— Alors, les artistes québécois qui avez de la misère, faites des enfants ! (Rires.)

A. C.— Ça va vous faire aller de l'avant ! (Rires.) C'est simple comme bonjour !

Q.— Pierre Fournier prend des notes là-bas ; il se demande ce qu'il advient du *Capitaine Kébec* ! (Rires.) Revenons sur votre séjour aux États-Unis. Quelle



Le mois prochain dans LE BULLETIN DES AGRICULTEURS: "Un Bon Marché"

Séraphin illustré, L'histoire illustré d'un homme et son péché © Albert Chartier et Claude Henri Grignon

importance ce séjour a-t-il eu pour vous ? C'était assez original pour l'époque. Vous vous mariez en février, puis vous partez en octobre... comme ça !

A. C.— Le printemps suivant, en mai, avec 400 \$ en poche. D'ailleurs, il faut absolument vous dire que j'ai eu une aide de mon père qui a déposé 3 000 \$ dans mon compte de banque. Lorsque j'ai eu la si-

gnature de mon gérant de banque, attestant que j'avais 3 000 \$ en ma possession, je suis allé au consulat américain pour obtenir mon visa et celui de ma femme. Je suis passé au poste de police pour les empreintes digitales et toute la *gimmick*, j'ai obtenu mon visa et j'ai remis les 3 000 \$ à mon père. J'avais ce que je voulais ! (Rires.) Y a de bons vieux trucs ! Mais il faut être audacieux... Quand tu as vingt-sept ans et que tu veux tenter ta chance, tu peux te le permettre. J'étais bohème dans le temps. Je ne serais tout de même pas allé à New York tout seul. Quand j'ai appris à mes parents que je voulais aller à New York, ils m'ont dit : « Mon pauvre petit gars, t'es pas pour aller à New York tout seul ? » J'ai répondu : « J'y vais avec Suzanne ! » C'est comme ça que je leur ai appris qu'on se mariait... On s'« acco-
tait » pas à l'époque ! (Rires.) C'était en 1940, en février. La course au mariage, ça c'était passé en juillet. J'aurais pas osé me marier en juillet... Ça a l'air lâche un petit peu de se marier pour sauver sa peau... Ça n'a pas l'air courageux ⁷.

Q.— Vous êtes donc arrivé là-bas, sans contrat, sans être attendu, le porte-folio sous le bras...

A. C.— Oui. Il n'y avait pas grand-chose à faire avant mon départ. Je faisais un petit peu de tout, même des affiches pour les cabarets ! Comme aurait dit mon grand-père, *c'était pas vargoux* ⁸ ! C'est là que j'ai tenté ma chance à New York. Jusqu'en 1942, ça a bien marché mais après, ça s'est compliqué. On était des immigrants et il fallait se rapporter à tous les mois. Alors je me suis dit, tant qu'à être pris pour m'enrégimenter, je préfère m'en retourner au Québec, avec les nôtres. Mais avant de partir, j'ai écrit aux gens que j'étais allé voir avant mon départ et je leur ai envoyé des choses que j'avais faites et d'autres que je n'avais absolument pas faites. (Rires.) Le fait d'être allé à New York, ça m'a ouvert des portes. Mon style était quasiment le même qu'avant mon départ... Ça s'est passé exactement comme lorsque Félix Leclerc a été découvert en France. Nul n'est prophète en son pays. En somme, ce voyage m'a bien servi ; ç'a été le début.

Q.— Si cela ne s'était pas passé en période de guerre, auriez-vous été intéressé à demeurer plus longtemps aux États-Unis ?

A. C.— Oui, ça allait bien là-bas. À un moment donné, j'aurais peut-être eu le mal du pays, mes enfants auraient été américains et tout ça. On est bien au Québec ! En revenant ici, on appelait les gens sous les armes et je me suis porté volontaire aux Fusiliers Mont-Royal. Après l'examen médical, mon dossier est passé entre les mains d'un de mes bons amis qui était capitaine aux Fusiliers Mont-Royal, et il l'a fait disparaître. (Rires.) Albert Chartier n'existait plus ! Mais tout de même, mon effort de guerre, je l'ai fait : j'ai offert mes services au Bureau

7 Albert Chartier évoque la période de la Deuxième guerre mondiale (1939-1945), après la déclaration de guerre du Canada au Japon, le 8 décembre 1941, et de l'engagement militaire qui s'est ensuivi. Les jeunes hommes mariés évitaient alors la conscription.

8 Expression québécoise populaire signifiant « ce n'est pas très bien », « pas très intéressant », « pas très bon »...

de l'information en temps de guerre, à Ottawa. J'ai fait de la caricature et c'était publié dans le *Maple Leaf*, pour maintenir le moral des Anglophones. C'était des gags qui se passaient dans les tranchées et qui racontaient la vie courante des soldats. C'était toujours loufoque. Je n'étais jamais allé au front moi-même, alors avec un peu d'imagination j'arrivais quand même à trouver des gags. Les Canadiens-français n'avaient pas besoin de moi ! (Rires.)

Q.— Il n'y avait pas de *Kiki* à ce moment-là ?

A. C.— Non, *Kiki* c'est venu plus tard.

Q.— Parce que ça aurait pu être bon pour le moral, il me semble... (Rires.) Que faisiez-vous comme production alors que vous étiez aux États-Unis ?

A. C.— Je faisais des cartoons avec une légende ; les vedettes étaient des enfants. C'était des comic books pour les enfants, tout était centré sur eux.

Q.— Les contacts, vous ne les aviez pas avant de partir ?

A. C.— Non. Je les ai eus là-bas. D'ailleurs, lorsque je suis parti, mes parents croyaient que j'avais un contrat qui m'attendait là-bas. Je ne voulais pas qu'ils s'inquiètent et j'avais même produit un faux contrat. (Rires.)

Q.— Est-ce que les Américains ont été sensibles au fait que vous étiez Québécois ou si vous passiez vraiment dans le rang, comme n'importe qui ? Sentaient-ils que vous aviez un humour différent ou spécial ?

A. C.— Les Québécois, on apportait quelque chose de différent. Mais aujourd'hui, quelle que soit notre nationalité, si on a du talent... Il n'y a absolument pas de racisme entre le Québécois et l'Américain. D'ailleurs l'Américain aime bien notre tempérament latin, d'autant plus qu'il s'imagine qu'on a un humour bien particulier. Plus tard, certaines agences à Montréal recouraient à moi parce qu'ils s'imaginaient que j'avais un humour spécial.

Q.— Les bandes dessinées que vous faisiez là-bas avaient-elles un lien quelconque avec l'actualité sociopolitique ?

A. C.— Non, c'était pour les enfants ; quelque chose d'assez fantaisiste. Vous savez, la politique avec l'enfant, ça ne marche pas. D'ailleurs, je n'ai jamais fait de politique. On m'a déjà offert la position de caricaturiste à *La Presse*, avant Girerd ; il y avait une ouverture. Mais comme je n'étais pas politisé, je ne me sentais pas capable de prendre le poste. Dans la politique, il faut tout de même être sincère avec ce que l'on fait. Lorsqu'on lance une brique à Mulroney⁹, il faut savoir ce que l'on fait.

Q.— Il faut que ce soit une vraie brique...

A. C.— Exactement. D'ailleurs, moi, je ne suis pas violent. Je n'aime pas faire de qui que ce soit le dindon de la farce. Pour ça, je ne serais pas arrivé à la cheville de Girerd. Comme pied-noir, il y a toujours un tas de choses qui lui sautent aux yeux et que nous on ne voit pas tout le temps. On a toujours le nez

9 Brian Mulroney (Parti progressiste-conservateur) a été Premier ministre du Canada, de 1984 à 1993.

sur nos affaires. Mais on finit par arriver à voir.

Q.— Ça vous fera peut-être plaisir de savoir que, pendant plus d'une année, *Le Bulletin des agriculteurs* a publié des bandes dessinées américaines — comme *Les jumeaux du Capitaine* — que vous avez délogées avec *Onésime* et *Séraphin*. Durant ces années-là, est-ce que vous aviez des contacts avec les gens du *Petit Journal* qui faisaient de la bande dessinée ?

A. C.— Non, malheureusement. C'est encore le cas aujourd'hui. On ne se voit pas tellement, en fin de compte. Des occasions comme celle-ci, je considère ça comme très important. Ça nous permet de nous rencontrer et d'échanger des opinions, et c'est quelque chose d'absolument intéressant parce qu'on travaille chacun dans notre coin, contrairement aux musiciens qui sont plus grégaires et se rencontrent souvent pour faire des jam-sessions. Il est heureux qu'on ait des occasions comme celle d'aujourd'hui qui nous permettent de fraterniser. Il devrait exister une association ; ça nous permettrait de nous rencontrer plus souvent ¹⁰.

Q.— On arrive au *Bulletin des agriculteurs* avec *Onésime*. Comment est venue cette collaboration avec le *Bulletin* ?

A. C.— J'imagine que s'ils me l'ont proposée, c'est parce que les lecteurs ne réagissaient pas tellement à ce qu'ils publiaient. Ça valait pas grand-chose d'ailleurs. Pour *Onésime*, j'ai eu carte blanche au départ pour inventer des histoires qui allaient intéresser le lecteur. J'ai créé les personnages. On n'a rien exigé de moi. Ils m'ont dit : « Sors-nous quelque chose, on va voir ce que ça va donner ! »

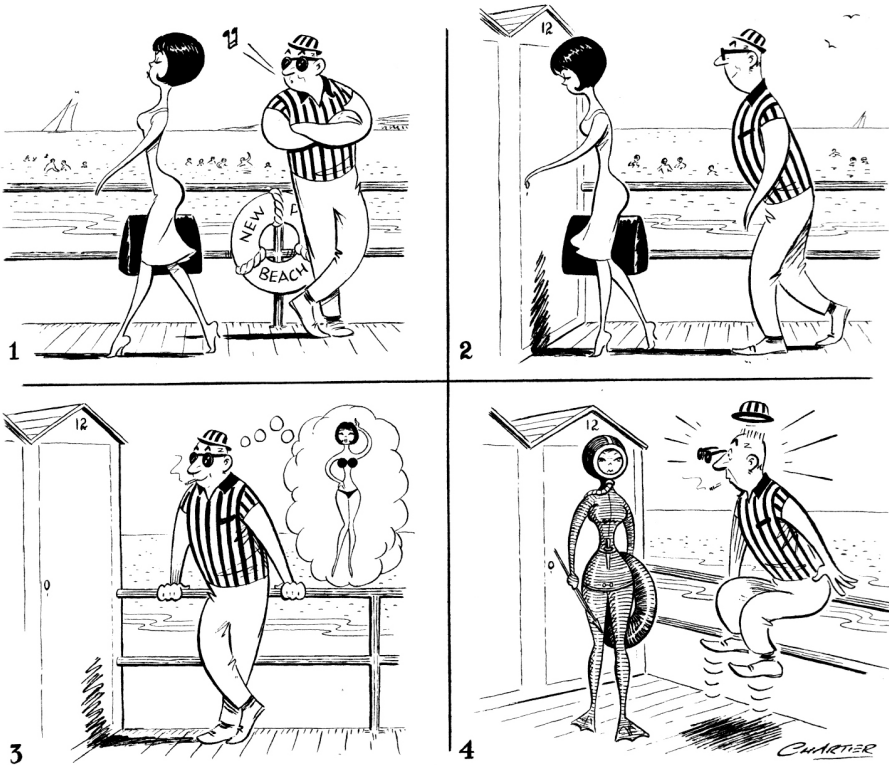
Q.— On ne vous a pas demandé de vous adapter au Québec rural ?

A. C.— Pas du tout. Évidemment, j'ai voulu faire quelque chose de nouveau qui ne sente ni l'américain, ni l'euro péen. Quelque chose de typiquement québécois.

Q.— Comment vous est venue l'idée d'*Onésime* ?

A. C.— J'avais un cousin qui s'appelait Onésime. J'ai toujours trouvé ce nom-là un petit peu... zizime, vous voyez ce que je veux dire ? (Rires.) Ça lui convient bien, mieux que si c'était Victor-Emmanuel ! Zizime, ç'a l'air les pieds dans les plats, le gars pas trop brillant mais qui a quand même un brin de philosophie. Et *Zénoïde*, c'est un plagiat, comme je l'ai dit. J'ai été marqué par tous les personnages qui m'entouraient dans mon enfance, ma tendre enfance. J'avais une tante Éléona qui pesait dans les 300 livres ; ç'a été *Zénoïde*. J'avais un grand cousin, un grand sec : Onésime. Un autre avait une énorme moustache. Alors j'ai formé mon personnage à partir de tout ça. Les contrastes étaient évidents : une grosse bonne femme avec un grand sec ; il y a tout de suite quelque chose de drôle là-

10 Le vœu d'Albert Chartier a été exaucé, au début de 1986, par la mise sur pied de l'Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée (ACIBD), organisme sans but lucratif dont la mission était d'encourager la réalisation, l'édition, la diffusion et la promotion de la bande dessinée québécoise et canadienne. Elle a été dissoute douze ans plus tard.



Kiki. © Albert Chartier

dedans. C'est elle qui porte les culottes, qui prend l'initiative. C'est un peu comme ça que ça se passait dans nos campagnes traditionnelles, parce qu'il faut dire que la femme avait plus d'instruction, d'éducation, que le bonhomme. On l'envoyait au couvent jusqu'à la dixième ou douzième année, tandis que le gars était obligé de laisser dès sa cinquième année pour aider le père à faire le train. Alors qui c'est qui tenait la comptabilité au foyer ? C'est la femme. Les décisions, c'est elle qui les prenait.

Q.— Elle avait plus d'initiative...

A. C.— C'est un fait. C'était général : la femme portait les culottes dans nos campagnes. Je ne sais pas comment ça se passe en ville... aujourd'hui ; il y a longtemps que je suis venu en ville... (Rires.)

Q.— Est-ce que ça vous faisait plaisir de vous embarquer dans une aventure comme celle-là ?

A. C.— J'ai embarqué, simplement. C'est comme plus tard, lorsqu'on m'a proposé de devenir professeur pour dépanner un ami, j'ai accepté, sans courir après. C'est parfois difficile la pige, mais ça me permet de gagner ma vie comme je le veux et de ne pas passer mon existence entre quatre murs, dans un bureau, dans la paperasse...

Q.— Vous dites que vous n'auriez pas aimé travailler entre quatre murs,

mais quand vous faites vos bandes dessinées, vous travaillez chez vous ?

A. C.— Oui, je suis entre quatre murs, mais j'ai l'impression de vivre intensément par *Onésime*. C'est un travail sédentaire, d'accord, mais avec *Onésime*, ça bouge. C'est un exutoire. Ce que j'aurais envie de faire, je le fais faire à mes personnages, surtout à *Onésime*. Des accidents, des ci et des ça, ça bouge dans *Onésime*. Ça ne se passe pas toujours dans la maison, ça se déroule souvent à l'extérieur. D'ailleurs, on me demande souvent pourquoi ils n'ont pas d'enfants, *Onésime* et *Zénoïde*. Ça changerait tellement le contexte ! S'il y a un accident de voiture, c'est amusant parce qu'il n'y a qu'*Onésime* et *Zénoïde*. Mais s'il y avait une trêlée d'enfants derrière, ça serait moins drôle. Avec des enfants, ça serait dramatique et ça couperait pas mal leurs aventures et mésaventures. Un couple célibataire est libre comme le vent.

Q.— Lorsque vous avez créé *Onésime*, aviez-vous une attente particulière vis-à-vis de la bande dessinée ? Est-ce que la bande dessinée représentait pour vous une activité équivalente à vos autres activités d'illustrateur ?

A. C.— Oui, évidemment. Remarquez que je serais peut-être devenu meilleur que je le suis si je n'avais pas tant diversifié mon talent, mes aptitudes. Des fois je me demande si mes illustrations ne sentaient pas la caricature et mes caricatures, l'illustration... Mais pour moi c'était important et amusant, la variété. En fin de compte, il fallait le faire, je n'avais pas le choix. La vie c'est un peu ça, faut faire face à la musique. Je me suis pas mal fié à ma bonne étoile, le hasard. Il faut que ça soit commandé aussi. Un jour Victor Lévy-Beaulieu m'a demandé un album de quarante-huit pages de nouveaux *Onésime*. Ce travail m'aurait demandé trois mois de travail, sans savoir ce que ça m'aurait rapporté... Mais quand tu as une famille qui dépend de toi, il faut que tu aies de l'avance, il faut que tu sois sérieux...

Q.— À propos d'*Onésime*, pourquoi bégayait-il ?

A. C.— Il bégayait au début, puis après je l'ai fait cesser de bégayer. Il faut se renouveler. À un moment donné, j'ai pensé qu'il était plus amusant d'entendre quelqu'un bégayer que de le lire...

Q.— Parfois, ça donne des bons gags, le bégaiement écrit...

A. C.— Oui, c'était dans le bon temps. Mais pendant 40 ans... il ne faut pas attendre que les gens soient fatigués de nous.

Q.— Quelqu'un vous a-t-il demandé pourquoi il avait cessé tout d'un coup de bégayer ?

A. C.— Oui évidemment, on me l'a demandé. J'ai dit que je l'avais envoyé chez un chiro, à Joliette... (Rires) c'était nerveux son bégaiement. Alors le chiro l'a guéri, c'est simple ! J'ai un ami chiro et ça me faisait plaisir de mettre des noms réels...

Q.— Le parler québécois d'*Onésime*, ses expressions typiques et campagnardes, est-ce qu'on a exigé cela au *Bulletin* ?

A. C.— Ben non, on ne l'a pas exigé, ça. C'est moi qui y ai pensé. J'aurais pu le faire parler « joul »¹¹, mais je n'ai pas osé ; il s'agissait plutôt d'un « bon français », pour l'habitant, le cultivateur. J'aurais pu le faire parler avec des *toé pi moé*, avec des *tabarnak* puis des *osti*¹². Lorsque j'ai commencé *Onésime*, j'étais encore un gars de la ville, mais lorsque je suis allé m'établir à la campagne, je me suis imprégné du contexte. Aussi, j'envoie *Onésime* à la chasse à Sainte-Emilie, dans notre région ; il va à la pêche à la truite ou fait de la motoneige, etc. Ce qui m'inspire le plus, c'est ce qui se passe dans la région et à l'intérieur du couple d'habitants. Et pourquoi j'ai inventé un couple d'habitants ? Parce que c'était encore quelque chose de nouveau, qu'on n'avait jamais vu auparavant. Et puis j'ai pensé qu'il y avait un tas de choses à leur faire faire dans ce contexte-là. Je pense que ça n'avait pas encore été touché ce sujet-là.

Q.— Connaissez-vous assez bien ce contexte ? Vous nous avez dit qu'en commençant *Onésime* vous étiez encore citadin.

A. C.— Faut dire que j'allais passer mes vacances scolaires dans ce coin-là, depuis l'âge de onze ans, au Lac Noir. C'est pour ça que je suis retourné là-bas afin d'y être de façon permanente.

Q.— Y a-t-il eu quelque changement dans la technique graphique d'*Onésime* d'avant et d'aujourd'hui ?

A. C.— C'est toujours la bonne vieille même technique : la plume. Vous savez, moi je suis très conservateur : une plume ordinaire, un crayon ordinaire, du papier ordinaire, etc.

Q.— Parlez-nous de votre fameuse table à dessin.

A. C.— Ben oui, j'avais une belle table d'architecte, avec tabouret et tout ça. Je commençais à courber en fin de compte et ça me faisait mal au dos. Si bien que je mettais tous mes documents autour... Et puis, je l'ai finalement passée à un de mes garçons qui était dans un bureau-décor. Alors j'ai encore ma bonne vieille planche à dessin qui m'avait été fournie par Myer Both, lorsque j'avais 18 ans. Dans le temps, à Chicago, ils fournissaient tout le matériel. C'est une petite planche très légère dont je me sers encore aujourd'hui. C'est intéressant parce qu'elle me suit partout. Lorsque je courtisais ma femme à Marieville, les week-ends, des fois j'avais un travail urgent à faire, alors je m'installais une heure ou deux dans un coin et je donnais un rush. C'est pas compliqué, au lieu d'avoir une table à transporter.

Q.— Deux trois petits dessins, deux trois petits becs...

A. C.— C'est ça, l'inspiration et puis l'émulation aussi.

Q.— À propos de l'aspect proprement graphique, on peut voir que vous avez parfois travaillé au lavis, pour *Onésime* par exemple. Qu'est-ce que ça a donné ?

11 Mot forgé à partir de « cheval » et servant à désigner péjorativement certaines caractéristiques phonétiques et lexicales de la variété linguistique québécoise. De façon générale, le « joul » est perçu comme un idiome parlé dans les grands centres urbains (Montréal, en particulier).

12 Exemples de prononciations et de jurons à connotation religieuse réputés « joul »...

A. C.— Ben ça sortait assez mal. Vive le noir et blanc, le dessin à la plume ! Pour les reproductions, c'est plus net, plus clair.

Q.— L'imprimeur est quand même capable de faire sortir comme il faut une planche au lavis ?...

A. C.— Côté reproduction, c'était un peu faible.

Q.— Vous n'avez jamais pensé à faire *Onésime* en couleurs ?

A. C.— Trop dispendieux pour eux. Qu'est-ce que ça leur coûte-raït ? Quatre fois le coût actuel ? Je suis ma technique de façon à donner des tons de gris. Le noir et blanc donne aussi bien. Prenez *Mad Magazine* par exemple, qui réussissent à vendre en noir et blanc depuis 25 ans et plus. La couleur ne leur apporterait rien de plus, en fin de compte. Les enfants aiment peut-être plus la couleur, mais *Onésime* ne serait pas plus drôle en couleurs.

Q.— Après avoir commencé *Onésime* puis *Séraphin*, avez-vous reçu d'autres propositions de la part du *Bulletin* ?

A. C.— Non.

Q.— Croyez-vous que votre travail était remarqué ou s'il passait à peu près inaperçu ? Lorsque vous commencez, en 1943, les tirages du *Bulletin* sont autour de 100 000 ?

A. C.— Non, un peu moins. Aujourd'hui, avec trois personnes et demi de 18 ans et plus par famille, ça donne presque 490 000 lecteurs à travers tout le Québec rural, jusqu'en Gaspésie. Ça va jusqu'au fin fond des petits villages, mais pas dans les grands centres comme Montréal.

Q.— Il est un peu étonnant que personne ne soit venu vous proposer de faire d'autres séries pour d'autres revues. Vous auriez sans doute été prêt, puisqu'en 1966 vous allez de vous-même proposer *Kiki*¹³. Vers les années 50, vous auriez été prêt à faire d'autres bandes dessinées ?

A. C.— Oui, mais j'avais tout de même de quoi m'occuper dans le temps. Aujourd'hui, je ne travaille plus douze heures par jour. Six heures me suffisent : deux l'avant-midi, deux l'après-midi et puis deux heures le soir. Je prends des marches, je vais voir mes amis, je lis le journal. Quand je rencontre des amis, c'est des rencontres au sommet pour régler le sort du monde, vous voyez ce que je veux dire... (Rires)

Q.— C'est tout un travail, ça !

A. C.— Oui, c'est quelque chose ! Alors, mes loisirs sont bien remplis.

Q.— Revenons maintenant à *Séraphin*. Il s'agissait de quelque chose de bien différent sur le plan graphique. À ce propos, aviez-vous une préférence en tant que dessinateur ? Préfériez-vous le style d'*Onésime* ou celui de *Séraphin* ?

A. C.— J'aimais bien les deux. Tout ce qui m'arrivait, je m'y donnais à

13 Les strips de *Kiki* et d'autres séries éphémères de Chartier (telles *Elsinore*, *Suzette*, *Suzy* et *Cornélius*) et quelques autres pantomimes et cartoons ont été rassemblés dans l'ouvrage *Albert Chartier, une piquante petite brunette*, publié par Les 400 coups, en 2008, sous la direction de Jimmy Beaulieu.

cœur. En fin de compte, je n'ai jamais rien fait qui m'aurait déplu.

Q.— Le style ou l'esthétique de *Séraphin* était-ce une exigence de Claude-Henri Grignon ?

A. C.— Il m'envoyait ses textes et je lui envoyais les esquisses, c'est comme ça que ça marchait. Il a toujours approuvé mon travail. J'avais carte blanche, à peu près comme pour *Onésime*, quoique je ne soumette pas d'esquisses dans ce cas-ci. Mais je fais tout de même une espèce de sondage avant d'aller porter *Onésime* au *Bulletin*. Là, au *Bulletin*, il y a différentes personnalités d'âge et de situation sociale diverses à qui je montre mes planches pour voir s'ils comprennent bien les gags. Quand j'ai la majorité, soit cinq sur six, je suis assuré que cela sera compris par la majorité des lecteurs. N'oubliez pas que le *Bulletin* est un journal familial lu par les 7 à 70 ans. S'il ne s'adressait qu'à des adultes, je pourrais évidemment aller plus loin.

Q.— On ne vous a jamais censuré ?

A. C.— Non.

Q.— Pourtant, il y a des gags à double sens dans *Onésime*...

A. C.— En juillet, j'envoie souvent *Onésime* en Floride, parce que ça me permet de dessiner des petites filles en bikini... (Rires) Province Town, Cape Cod, etc. Alors ce gag-ci se passe à Cape Cod. Dans la première vignette, il y a trois petites filles qui sont en train de jouer au ballon, en bikini, sur la plage. « Here, come on Johnny, catch it. » J'utilise très peu d'anglais afin que ça soit compris par le lecteur moyen. À la vignette suivante, *Onésime* est sous le parasol et il reçoit le ballon sur la tête. Ponk ! À la troisième, la jeune fille arrive et dit : « I'm sorry, did I hurt you ? ». Alors *Onésime* répond : « Non, y a rien là ». La petite fille est debout et se rapproche de plus en plus de lui. Elle lui dit : « Oh ! Charming ! You speak french ? Moi aussi, une toute petit peu ». C'est là une belle occasion pour elle de pratiquer son français. Elle ne peut pas lui demander l'heure sur la plage, la rencontre étant fortuite. À la vignette suivante, elle dit : « I think you're a big star of country music ? I've seen you on Canadian network ! ». *Onésime* répond : « Voyons ! Pas possible ! » Il ne le nie pas. Ensuite elle se rapproche encore plus de lui et dit : « I know a swell night-club in Cape Cod, and let have some fun there. » Puis, elle est très près de lui, sa main sur l'épaule d'*Onésime*, agenouillée à son côté et elle dit : « What are you doing tonight ? » Tout à coup, à la vignette suivante, on voit *Onésime* en gros plan qui dit : « Zénoïde, qu'est-ce qu'on fait à soir ? » Dernière vignette : on voit *Zénoïde* en train de se faire bronzer près de la rive, couchée à plat ventre sur un pneumatique, tandis qu'au second plan on voit *Onésime* et la petite Américaine, et *Zénoïde* répond : « On s'couche de bonne heure ! ». Mais dans la première version, je lui avais fait dire : « La couchette ! », et au *Bulletin* ils ne l'avaient pas pris. « La couchette » c'est péjoratif et, en plus, les enfants auraient pu demander à leurs parents « qu'est-ce que ça veut dire "la couchette" ? »... C'est le type de censure que je peux avoir. Sauf

une fois où j'ai essayé de faire de la politique au moment de la célébration de la Saint-Jean-Baptiste. Dans un festival où il y avait une foule joyeuse, j'avais dessiné René Lévesque, Lise Payette et Gilles Vigneault, en gros plans, parmi la foule. Au *Bulletin*, ils ne l'ont pas accepté parce que, dans leur esprit, la Saint-Jean n'était pas considérée comme la fête nationale, mais comme une fête « péquiste ». Je les comprends, on ne peut ouvertement prendre parti. Dans ce cas, je me suis arrangé et à la place des Lévesque, Payette et Vigneault, j'ai mis le portrait de *Zénoïde* tout partout. Ça ne changeait absolument rien au scénario. Ce sont les deux seules fois où j'ai recommencé quelque chose.

Q.— Est-ce que vous écrivez plusieurs scénarios par mois avant d'en choisir un ?

A. C.— Des scénarios, j'en ai peut-être pour une année en avance. J'ai une liste, et quand vient le temps de faire mon travail, du moment que j'ai un *punch*, un gag, ça va vite. D'ailleurs, la gestation se fait là. Je peux aller prendre une marche dans la campagne ou faire du ski de fond, je prends l'inspiration quand elle vient et ça se fait graduellement. Il ne faut pas forcer les choses. De plus, je fais toujours une petite esquisse à la main pour savoir où j'en suis. C'est amusant de créer. Si j'avais un assistant, il me dirait : « Finis donc ça ! ». Le crayonné, c'est toujours la même affaire, mais la création proprement dite est un constant défi à relever où l'on doit arriver à conserver l'intérêt du début à la fin.

Q.— *Kiki* et *Les Canadiens* sont les deux seules bandes dessinées pour lesquelles vous avez fait affaire avec les syndicates américains. Qu'est-ce qu'ils vous ont dit ? Comment vous ont-ils reçu ?

A. C.— Ils aimaient bien mon travail, mais il n'y avait pas de débouchés.

Q.— Ils vous ont dit qu'il n'y avait pas de débouchés ?

A. C.— C'est ça.

Q.— Avez-vous essayé du côté des journaux montréalais ?

A. C.— Aller voir *La Presse* avec *Kiki* ?... Comment voulez-vous qu'ils puissent acheter des bandes québécoises ? Ça serait maigre comme salaire... Vous savez, ils dépensent peut-être 30 \$ par semaine pour six bandes américaines ou européennes...

Q.— Oui mais le prestige de publier Chartier ?

A. C.— Pensez-vous qu'ils s'en préoccupent ? Pour eux l'argent compte bien plus qu'autre chose. En fait, il faudrait promouvoir véritablement la bande dessinée québécoise. Il faudrait que les journaux ouvrent leurs portes à nos jeunes talents. En fin de compte, il faudrait boycotter les syndicates américains et européens. Ne serait-ce que par nationalisme, patriotisme ou appelez-ça comme vous voulez, il serait temps de donner une chance aux jeunes de se produire. Il faudrait que le public les réclame à grands cris. Qu'on aille se promener avec des pancartes devant *La Presse*, devant le Parlement à Ottawa ou devant le ministère des Affaires culturelles à Québec, exiger que nos jeunes talents aient des débou-



Onésime, *Le Bulletin des agriculteurs*, juillet 1985. © Albert Chartier

chés. Mais ça, ça devrait être l'affaire du public parce que nous, on n'est pas assez nombreux pour y changer quoi que ce soit.

Q.- Pour les générations montantes, ça ne laisse pas beaucoup d'espoir...

A. C.- Je ne sais pas, à moins que quelqu'un ait une idée géniale pour une campagne de publicité, une caricature ou quelque chose du genre. Il faut bouger

et tout de même faire quelque chose. On ne sait jamais ce que ça peut donner... Il faudrait peut-être faire revivre la caricature au point de vue publicitaire ?

Q.- Vous savez, la bande dessinée sert beaucoup dans la publicité ailleurs, actuellement.

A. C.- L'humour a vraiment sa place. De nos jours, les gens ont bien plus besoin de rigoler que jamais auparavant. Même nos émissions humoristiques à la télé font pitié.

Q.- On va terminer l'entrevue là-dessus ; comment voyez-vous l'avenir d'Onésime ?

A. C.- Pourquoi l'apporterais-je avec moi, en paradis ? S'il y a un type capable d'imiter mon style et mon humour, il a quarante ans derrière lui pour l'inspirer... Il n'aurait qu'à continuer dans la même voie... c'est pas compliqué.

Q.- Merci beaucoup, Monsieur Chartier.

A. C.- Ça m'a fait plaisir. (Applaudissements)



Une lettre d'Albert Chartier...

J'ai eu le rare bonheur d'entretenir une relation de camaraderie avec Albert Chartier, auquel j'ai rendu visite à plusieurs occasions sur le chemin de la Rivière-Noire Sud, à Saint-Jean-de-Matba, entre le milieu des années 1970 et le début des années 2000, peu avant son décès. Quand j'allais le voir, nous prenions ensemble une petite bière, sans façon, chez lui, à l'intérieur de la maison ou dans le jardin, ou bien quelquefois en bas de la montagne, dans un petit snack-bar le long de la 131. Nous parlions de tout et de rien, mais toujours il s'intéressait à moi, comme à un bon copain, en me posant des questions sur ce qu'il m'arrivait, sur ma santé, ma vie sentimentale, etc. De son côté, comme il était assez timide, il se montrait plus discret tout en goûtant sans mélange le plaisir de ma présence.

Albert était un homme simple, franc, d'une grande affabilité et d'une non moins grande fidélité en camaraderie. Notre écart d'âge ne semblait pas avoir d'importance à ses yeux. Il était heureux de partager à travers moi une connivence avec le milieu de la bande dessinée au Québec, ce qui lui avait manqué au long d'une carrière vécue en solitaire, comme pour nombre d'artistes de ce médium.

Au fil des années, Albert et moi avons entretenu une correspondance. Pour la première fois, et dans l'intention de rappeler sa mémoire, l'idée m'est venue de rendre publique une lettre qu'il m'a un jour adressée. Datée du 20 juin 1992, donc en début d'été, peu avant la St-Jean, cette missive était accompagnée, comme à son habitude, de la photocopie d'une planche d'Onésime commémorant le 350^e anniversaire de la ville de Montréal, à laquelle il fait référence dans son propos. Mais surtout, elle comportait une apostille, qui, à l'époque, m'avait joliment surpris, et qui, aujourd'hui encore, je crois, a conservé toute sa saveur. Albert avait tenu à me faire part d'une information dont il ignorait tout et qui l'avait, on s'en doute, pas mal étonné. D'après un article de Sonia Sarfati paru dans La Presse du dimanche 26 avril 1992 (et dont le pli contenait la reprographie annotée de la main d'Albert d'un mystérieux « Top secret » en lettres capitales rouges), Mor-

ris — le créateur de Lucky Luke — avait été approché par Claude-Henri Grignon, en 1952, pour illustrer ses Belles histoires des pays d'en-haut, mieux connues alors sous le nom de Séraphin. Quel incroyable scoop pour le petit monde de la bande dessinée québécoise ! Il s'en est fallu de peu que Séraphin, œuvre si typiquement québécoise, n'eût été dessinée par un Belge !

La réaction d'Albert, dans son post-scriptum, est révélatrice d'un trait de caractère qui m'a toujours séduit chez lui : sa douce ironie. Dans les circonstances les plus diverses dans lesquelles j'ai été amené à le côtoyer, la gentillesse d'Albert, sa joie de vivre, sourire ouvert, œil plissé, ne l'ont jamais empêché de laisser poindre un brin d'humour un peu moqueur, un peu espiègle, si caractéristique on le sait de son œuvre maîtresse, Onésime.

JACQUES SAMSON vit à Montréal, où il a enseigné le cinéma, la bande dessinée et la littérature. Il est membre de la rédaction de Neuvième art 2.0 (Angoulême). Avec Benoît Peeters, il a publié, en 2010, Chris Ware : La bande dessinée réinventée (Les Impressions Nouvelles). En 2013, il a coréalisé, avec Christophe Camoirano, le film Un chemin avec Edmond Baudoin. En 2014, il publie chez Mem9ire Lectures en bande dessinée, un ouvrage qui revisite son imposant corpus à travers un choix de sept textes, augmentés de mises en contexte originales et d'une illustration de couverture de lamain de l'auteur.



par CHARTIER

le 20 juin 1992

Mon cher Jacques,

Souhaitons que toi & José
soyez dans le même bel
ESPRIT des FÊTES
c'est à dire qu'ONÉSIME et
ZÉNOÏDE dans la présente P.D
--- sans toute la belle Saison
pour vous remettre de toutes
ces festivités

Je vous embrasse -

Alain Chartier

P.S. J'ai été à la fois surpris et flatté
d'apprendre tout récemment que
Eliegnon avait opté pour un p'tit
Casténois plutôt que Nodis pour
illustrer son "SÉRAPHINE" en 1952
Mieux vaut tard que jamais !
-- Je pourrai me pêter les vitelles
-- C'est mieux que rien !... BOU ! ou ! *
C'est toujours ça !

Comme ci - incluse -



BDQ : cherchez la femme

Marianne St-Jacques ¹

Elles s'appellent Bach, Sophie Bédard, Boum, Cab, Cathon, Julie Delporte, Dubuc, Iris, Stéphanie Leduc, Obom, Julie Rocheleau, ValMo ou Zviane. Elles ont publié plus d'une trentaine de titres en 2014 ². Elles représentaient environ 70 % des finissants du baccalauréat en bande dessinée de l'UQO au printemps 2015. Au cours des 10 dernières années, elles ont remporté 10 prix Bédéis Causa, 7 Joe Shuster Awards et 4 prix Bédélyls. Si elles demeurent minoritaires, les femmes occupent désormais un espace non négligeable dans le milieu circonscrit de la BDQ.

Au cours des prochaines pages, nous tenterons de dresser un portrait de la situation – un état des lieux non exhaustif de la BD québécoise au féminin — en nous appuyant principalement sur des données quantitatives. Nous verrons ainsi en quoi la croissance qu'a connue la bande dessinée québécoise au cours des 10 dernières années (2005-2015) a permis à la BDQ au féminin de connaître un essor considérable. Enfin, nous chercherons également à souligner la contribution des femmes au Neuvième art québécois en accordant une attention particulière aux succès qu'elles ont connus, ainsi qu'à la visibilité et à la reconnaissance qu'elles en tirent.

Une production croissante

Selon le Bilan BDQ 2014, la bande dessinée québécoise « a atteint en 2014 un sommet en terme de publications » ³, témoignant ainsi d'une « croissance constante » ⁴ de la production d'albums sur le territoire québécois depuis 1999 ⁵. Au cours de la dernière année, 168 albums de bande dessinée ont été publiés au Québec ⁶, comparativement à seulement 44 en 2005 ⁷. Ces albums comprennent à la fois des albums de langue française ainsi que des albums de langue anglaise, en plus de traductions vers l'anglais ou le français (notamment des œuvres étrangères), ainsi que des rééditions (notamment des intégrales).

1 Remerciements : cet article s'appuie en grande partie sur des données compilées et fournies par Michel Viau, que je tiens à remercier (recension d'albums parus au Québec de 2005 à 2001, et 2014-2015). Merci également à Sylvain Lemay (directeur de l'École multidisciplinaire de l'image, Université du Québec en Outaouais) et Catherine St-Jacques (manipulation de bases de données).

2 Selon des données compilées par Michel Viau dans le cadre de son Bilan *BDQ 2014*, 25 albums parus en français au Québec étaient illustrés et/ou scénarisés par au moins une femme. De plus, 7 titres publiés en français à l'étranger étaient signés par au moins une Québécoise. Ces données excluent les collectifs, les titres et les titres parus en anglais ainsi que les traductions.

3 Michel Viau, « L'année de la diversité », *Bilan BDQ 2014*, éditions Mém9ire, Montréal, p. 1.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Selon des données compilées par Michel Viau, (recension d'albums parus au Québec de 2005 à 2011, et 2014-2015).

Sur les 168 albums publiés au Québec l'an dernier, 48 étaient illustrés et/ou scénarisés par au moins une femme ⁸, ce qui représente près de 30 % de la production locale. En excluant les albums publiés en anglais et les traductions, on peut conclure que 25 albums de bande dessinée de langue française parus au Québec ont été illustrés et/ou scénarisés par au moins une femme. De même, les auteurs, illustratrices et/ou scénaristes québécoises ont fait paraître 7 albums de langue française à l'étranger au cours de la dernière année.

Ces chiffres, bien que modestes, nous permettent d'observer une importante croissance au cours de la dernière décennie, le nombre de titres publiés par des femmes ayant quintuplé. En effet, en 2005, seuls 5 titres sur les 45 publiés au Québec étaient l'œuvre de femmes ⁹. De même, les albums signés par des auteurs, illustratrices ou scénaristes québécoises ne représentaient alors que 11 % de la production locale, comparativement à près d'un tiers aujourd'hui.

Au chapitre des tirages, il convient également de souligner l'extraordinaire succès commercial de la série *Les Nombriels* (scénario de Maryse Dubuc, dessin de Marc Delaf), dont le septième tome est paru en septembre 2015. Tirée à 170 000 exemplaires par les éditions Dupuis, la série se hisse parmi les 10 plus gros tirages du marché de la BD francophone sur le territoire européen (hors mangas ¹⁰), totalisant ainsi des ventes d'environ 1,7 million d'albums en 10 ans ¹¹. À cet égard, Delaf et Dubuc demeurent sans doute les bédéistes québécois les plus lus, que ce soit au Québec ou à l'étranger.

Des genres variés

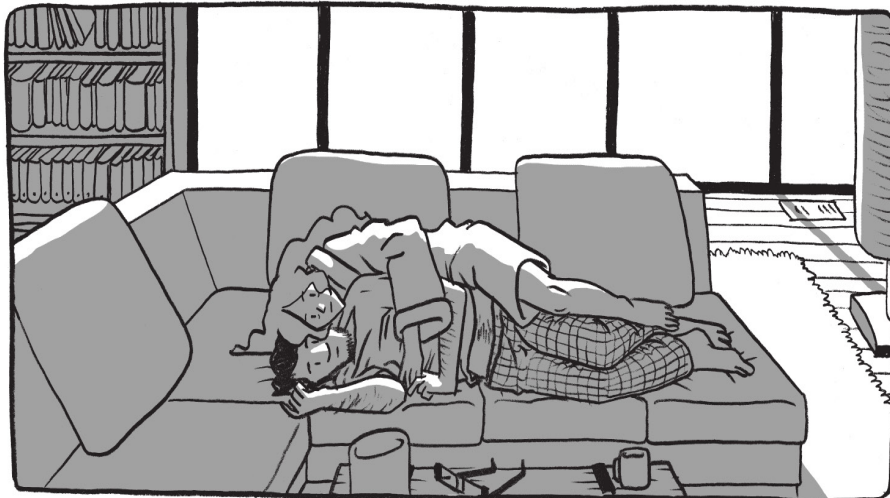
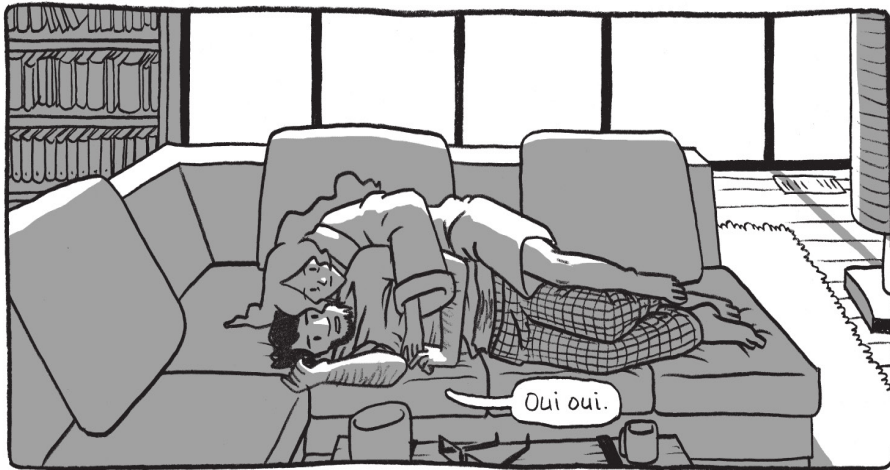
Il serait réducteur de vouloir qualifier la BDQ au féminin de « BD pour filles ». Certes, d'aucunes se servent de ce médium pour aborder certaines expériences uniques aux femmes — le cancer du sein pour Lili Sohn (*La guerre de tétons*, Parfum d'encre, 2014), l'homosexualité féminine pour Obom (*J'aime les filles*, L'Oie de cravan, 2014), tandis que d'autres, comme Bach (*C'est pas facile d'être une fille*, Mécanique générale, 2014) ou Eva Rollin (*Mademoiselle*, Glénat Québec, 2008) embrassent et assument pleinement les codes de la *chick litt*. Néanmoins, il convient de préciser que la BDQ au féminin n'est pas un genre un soi.

8 Sans compter les collectifs et autres ouvrages publiés par des « studios » (Marvel, Walt Disney) où les auteurs n'étaient pas identifiés. Voir Michel Viau, *Bilan BDQ 2014*.

9 Il s'agit de *Poulette part en affaires* de Pascale Bourguignon (Escargot atomique), *Bienvenue chez Big Burp* d'Élise Gravel (Imagine), *Mademoiselle* T. 2 d'Eva Rollin (Marchand de feuilles), *Manche de pelle* de Danièle Vallée et Christian Quesnel (Premières lignes), ainsi que de l'album de langue anglaise *Horus* de Johane Matte (Ruff Toons). Ce dernier titre sera publié en français en 2009, aux éditions Les 400 coups. Données compilées par Michel Viau, (recension d'albums parus au Québec de 2005 à 2011, et 2014-2015).

10 Voir les données concernant le tirage du tome 6 (« Un été trop mortel ») dans Gilles Ratier [secrétaire général de l'ACBD], « 2013 : l'année de la décélération », *Bilan de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée*, 2013, p. 25.

11 Karine Tremblay, « Les Nombriels : du bonheur en 170 000 exemplaires », *La Tribune* [Sherbrooke], 29 août 2015.



Tout comme leurs homologues masculins, les bédéistes québécoises nous proposent des œuvres touchant à divers sujets, relevant de genres variés et capables de rejoindre différents publics. En jetant un coup d’œil à la production francophone récente, on y trouve des œuvres de science-fiction (Cab, *Hiver nucléaire*, Front Froid, 2014), des récits d’horreur (*Les Cousines vampires*, Cathon et Alexandre Fontaine Rousseau, Pow Pow, 2014), des récits d’aventures (*La Colère de Fantômas*, Julie Rocheleau et Olivier Bocquet, Dargaud, 2013), de l’autofiction (Boum, *Boumeries*, autoédition, 2011), de l’humour (Dubuc et Delaf, *Les Nombrils*, Dupuis, 2006), de la BD jeunesse (*La Bande à Smikee*, Makina et Freg, Petit homme, 2013), de la BD érotique (*Dryade*, Stéphanie Leduc alias Laduchesse, Sandawe, 2015), ou encore des essais d’ontologie et d’épistémologie (*Zviane et collaborateurs, Ping Pong*, Pow Pow, 2015).

Dans un entretien accordé en 2011, les auteures du blogue-feuilleton *L’Ostie d’chat* (publié en trois tomes chez Delcourt, 2011-2012), Iris et Zviane, nous confiaient même que certains lecteurs les prenaient souvent pour des hommes, notamment en raison de l’identité de leurs avatars numériques : *Jasmin Bourvil* (Iris) et *Jean-Sébastien Manolli* (Zviane). Cette capacité de pouvoir assumer une identité masculine de manière convaincante par le biais de l’écriture et du dessin semblait d’ailleurs leur plaire, comme l’illustrent leurs propos :

Iris : « C’est vraiment des personnages qu’on a inventés, mais oui, on aimait bien l’idée de se glisser dans la peau de gars. D’ailleurs, je crois qu’on réussit assez bien, on se fait parfois appeler “mec” par des lecteurs dans les commentaires ! »¹² [...]

Zviane : « J’aime beaucoup quand les gens pensent que l’auteur est un gars. C’est signe que nos personnages masculins sont réussis. On nous l’a dit souvent, d’ailleurs. Ça me rend assez fière . »¹³

À la lumière de ces observations, il nous paraît évident qu’il est impossible d’accoler une étiquette unique aux bédéistes québécoises. Au contraire, celles-ci ont démontré qu’elles maîtrisaient pleinement leur médium — notamment en repoussant ses limites — et qu’elles étaient en mesure de conquérir de nouveaux publics.

Des prix

Gages d’estime (de la critique, d’un comité d’experts ou d’un jury de pairs), les prix officiels confèrent aux lauréats une reconnaissance publique, doublée d’une plus grande visibilité auprès des initiés et des lecteurs potentiels. S’il existe plusieurs prix locaux, nationaux et internationaux (Fauves du Festival international

12 Iris, citée par Marianne St-Jacques, « Iris et Zviane (*L’Ostie d’chat*) : “Notre but premier dans ce projet, c’est d’avoir du fun.” », interview publiée sur ActuaBD.com, le 27 mars 2011.

13 Zviane, citée par Marianne St-Jacques, *ibid.*

de la bande dessinée d'Angoulême¹⁴, Eisner Awards, Harvey Awards, etc.), les principales récompenses¹⁵ en matière de BD québécoise francophone sont les Prix Bédéis Causa¹⁶, les Prix Bédéllys¹⁷ ainsi que les Joe Shuster Awards¹⁸.

Au cours des 10 dernières années, ce ne sont pas moins de 21 prix — 10 prix Bédéis Causa, 7 Joe Shuster Awards et 4 prix Bédéllys — qui ont été remportés par des Québécoises. Parmi ces lauréates, deux bédéistes, Zviane et Julie Rocheleau, ont été particulièrement décorées, remportant 4 prix chacune.

Zviane a en effet remporté deux fois le Grand prix de la Ville de Québec¹⁹, l'un en 2011 pour *Apnée* (Pow Pow) et l'autre en 2014 pour *Les Deuxièmes* (Pow Pow). Ce dernier ouvrage lui a également valu un Joe Shuster Award (*Outstanding Cartoonist*) en 2014. Enfin, Zviane s'est mérité le prix Bédéllys indépendant 2011 pour *Le Bestiaire des fruits*²⁰ (autoédition).

De son côté, Julie Rocheleau s'est illustrée trois fois aux prix Bédéis Causa, remportant le prix Albéric-Bourgeois²¹ en 2014 et 2015 pour *La Colère de Fantômas T. 1 et T. 2* (scénarisés par Olivier Bocquet, Dargaud). De même, son album *La Fille invisible* (scénarisé par Émilie Villeneuve, Glénat Québec) lui a également valu un prix Réal-Filion²² en 2011, ainsi qu'un Joe Shuster Award (*Outstanding Comic Book Colourist* 2011).

Parmi les autres bédéistes québécoises reconnues pour leur travail, mentionnons également les noms d'Isabelle Arsenault et de Fanny Britt, dont l'album *Jeanne, le renard et moi* (La Pastèque) leur a valu le prix Réal-Filion 2013, deux Joe Shuster

14 Le Québécois Guy Delisle a remporté le Fauve d'Or 2012 pour *Chroniques de Jérusalem* (Delcourt), tandis que le Québécois Michel Rabagliati a remporté le Prix du public 2010 pour *Paul à Québec* (La Pastèque).

15 Un premier Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise sera également remis en novembre 2015, dans le cadre du Salon du livre de Montréal. Pour plus de détails sur cette récompense, voir Nicolas Fréret, « Le grand défi du Prix de la critique de la bande dessinée québécoise », *Sentinelle* n° 2, 2015, p. 82-91.

16 Les Prix Bédéis Causa sont décernés annuellement par le Festival de la BD francophone de Québec afin de souligner l'excellence de la BD de langue française publiée au Québec, ainsi que la BD publiée en français à l'étranger par des auteurs et illustrateurs québécois.

17 Les Prix Bédéllys sont remis annuellement par l'organisme montréalais Promo 9^e art. Parmi ceux-ci on compte le Prix Bédéllys Québec (meilleur album professionnel publié au Québec), ainsi que le Prix Bédéllys indépendant (anciennement Bédéllys fanzine).

18 Les Joe Shuster Canadian Comic Book Creators Awards sont remis annuellement par la *Canadian Comic Book Creator Association* afin de souligner la BD publiée par des auteurs canadiens, à la fois au Canada et à l'étranger; les œuvres de langue française et de langue anglaise, canadiennes et québécoises, sont en compétition dans les mêmes catégories : *Outstanding Cartoonist*, *Outstanding Artist*, *Outstanding Writer*, *Outstanding Cover Artist*, *Outstanding Webcomic Creator*, Gene Day Award (autoédition), *Dragon Award* (BD jeunesse) et intronisation au *Canadian Comic Book Creator Hall of Fame*. Le prix *Outstanding Comic Book Colourist* n'est plus remis depuis 2012.

19 Prix Bédéis Causa, meilleur album de langue française publié au Québec.

20 Première version de l'ouvrage (autoéditée) parue en 2011, prix décerné en 2012. *Le Bestiaire des fruits* a depuis été réédité par La Pastèque (2014).

21 Prix Bédéis Causa, meilleur album de langue française publié à l'étranger par un auteur ou un illustrateur québécois.

22 Prix Bédéis Causa, meilleur premier album professionnel.

Awards (*Outstanding Artist* 2013 et *Outstanding Writer* 2013), ainsi que le Prix Bédélys Québec 2012²³.

Enfin, il convient également de rappeler que Dubuc a été trois fois récompensée au cours des dernières années, remportant le Joe Shuster Award de la meilleure scénariste (*Outstanding Writer* 2010) pour *Les Nombriels* T. 4, en plus de recevoir — en collaboration avec Delaf — le Prix Albéric-Bourgeois en 2007 et 2009 pour *Les Nombriels* T. 1 et T. 3.

Il est intéressant de constater que les prix accordés aux femmes se sont multipliés à partir de l'année 2007. Un phénomène qui nous apparaît largement tributaire de la croissance plutôt récente de la BDQ au féminin (rappelons que celle-ci se limitait à 5 albums publiés au Québec en 2005). Cette conjoncture témoigne également de la corrélation qui semble lier l'émergence de la BDQ au féminin à la vitalité du marché québécois de la bande dessinée.

Des structures éditoriales

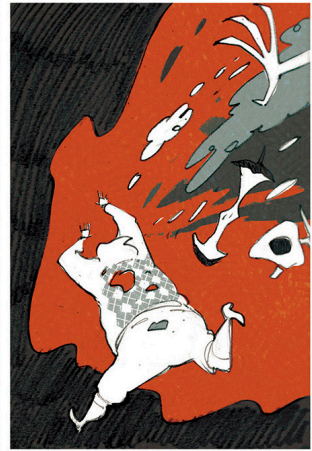
Si les principales maisons d'édition québécoises sont dirigées par des hommes (Frédéric Gauthier et Martin Brault chez La Pastèque, Luc Bossé chez Pow Pow, Renaud Plante chez Mécanique générale, Sébastien Trahan et Vicent Giard chez La Mauvaise tête, pour n'en nommer quelques-uns), deux structures éditoriales attirent particulièrement notre attention.

La première d'entre elles est la revue trimestrielle *Planches*, dont le cinquième numéro est paru en octobre 2015. Lancée à l'automne 2014, *Planches* est une initiative des co-rédactrices en chef et co-directrices générales Sandra Vilder et Émilie Dagenais. Consacrée à la publication de courtes histoires de bande dessinée québécoise — en plus de proposer une interview de fond —, celle-ci accorde également une place de choix aux auteurs émergents et aux femmes (Chronique féminisme avec Bach, *Chronique sexologie* avec Sophie Bédard, *Chronique histoire de l'art* avec Obom, Spécialistes des bébés avec Cathon et Iris). Née à la suite d'une campagne de sociofinancement, la revue a connu un succès appréciable, comme en témoigne Émilie Dagenais : « Le sociofinancement servait surtout à financer au moins le premier et le deuxième numéro. Déjà, avec les ventes de ces numéros, on arrive à financer la troisième, quatrième et cinquième édition. »²⁴ Une affirmation qui vient ainsi confirmer l'intérêt du public pour cette nouvelle proposition éditoriale.

La seconde structure sur laquelle nous désirons nous pencher n'est nulle autre que la prestigieuse maison d'édition anglo-montréalaise Drawn and Quarterly. L'éditeur, qui a célébré en grand son 25^e anniversaire en 2015, est aujourd'hui dirigé par Peggy Burns. Celle-ci a récemment pris les rênes de l'entreprise, succédant

23 Ouvrage paru en 2012, prix décerné en 2013.

24 Entretien accordé dans le cadre du Festival de la BD francophone de Québec 2015.





L'édito avec Sandra & Émilie, Planches n° 2, 2015.

© Bach

ainsi au fondateur Chris Oliveros (ce dernier a annoncé son départ au printemps 2015, précisant qu'il désirait se consacrer à sa carrière d'auteur²⁵). Peggy Burns, qui est d'origine américaine, a d'abord fait carrière en publicité chez DC Comics, avant de se joindre à Drawn and Quarterly comme responsables des opérations de publicité et marketing, en 2003²⁶. Dans le cadre de ses nouvelles fonctions d'éditrice, celle-ci se trouve désormais à la tête de la plus importante maison d'édition de langue anglaise dite « indépendante » au monde²⁷, notamment en raison de son impressionnant catalogue international composé d'auteurs tels que Chester Brown, Seth, Daniel Clowes, Joe Sacco, Chris Ware, Tom Gauld, Julie Doucet, Rutu Modan, Julie Delporte, ou Kate Beaton, en plus de traductions anglaises des œuvres de Tove Jansson, Anouk Ricard, Obom, Guy Delisle, Michel Rabagliati ou Pascal Girard.

Une relève assurée

Le baccalauréat en bande dessinée offert par l'École multidisciplinaire de l'image (ÉMI) de l'Université du Québec en Outaouais, à Gatineau, est l'unique formation universitaire du genre au pays²⁸. Fondé en 1999, le programme a célébré son 15^e anniversaire à l'automne 2014. Celui-ci compte d'ailleurs parmi ses

25 Mark Medley, « 25 years and change : Drawn and Quarterly writes a new chapter in its graphic history », *The Globe and Mail*, 8 mai 2015

26 *Ibid.*

27 L'éditeur américain Fantagraphics est également prétendant au titre.

28 À noter que certains établissements de niveau collégial, dont le Cégep du Vieux-Montréal et le Collège Rosemont offrent toutefois des ateliers de bande dessinée.

diplômés plusieurs bédéistes professionnels bien connus dans le milieu de la BDQ, dont Iris (*Le pouvoir de l'amour*, La Pastèque, 2014), Julien Paré-Sorel (*Léthéonie*, Front Froid, 2013), Jean-Sébastien Bérubé (*Radisson*, Glénat Québec, 2009), ou encore Stéphanie Leduc (*Terre sans dieux*, Premières lignes, 2013).

Les étudiantes sont désormais très nombreuses — pour ne pas dire majoritaires — à suivre ce programme. Selon le directeur de l'ÉMI, Sylvain Lemay, les femmes comptaient pour près de 80 % des finissants de la promotion de 2014, et 70 % pour celle de 2015. Il s'agit d'une augmentation fulgurante, puisque celles-ci ne représentaient que 29 % des diplômés de la première cohorte du programme, en 2002.

Globalement, les femmes représentent près de la moitié (49,6 %) des finissants ayant décroché leur diplôme entre 2002 et 2014. Malgré quelques fluctuations²⁹, le programme a donc atteint une certaine parité hommes-femmes au fil des ans.

Ces chiffres permettent donc d'être optimiste quant à l'avenir de la BDQ au féminin, dans la mesure où une nouvelle génération de jeunes femmes est non seulement intéressée par le Neuvième art, mais également formée et prête à prendre la relève. La venue de cette nouvelle vague de jeunes bédéistes permet également d'espérer que les femmes soient éventuellement plus nombreuses à s'afficher dans les salons et les galeries. (Malgré la grande visibilité qui leur était accordée dans le cadre de la programmation du Festival de la BD francophone de Québec 2015³⁰, celles-ci représentaient moins de 17 % auteurs invités.)

Toutefois, cette approche méthodologique comporte certaines limites. En effet, il convient de rappeler que ce ne sont pas nécessairement toutes les diplômées qui choisiront de faire carrière dans le milieu de la bande dessinée. Inversement, il n'est pas nécessaire de suivre ce parcours pour devenir bédéiste professionnel au Québec. Le nombre de finissants et finissantes du baccalauréat en bande dessinée de l'UQO demeure donc un indicateur inexact quand vient le temps de prédire ce à quoi ressemblera la relève en matière de BDQ.

Conclusion

À la suite de ce bref coup d'œil, il nous apparaît évident que les femmes, bien que minoritaires, jouent désormais un rôle central — et non marginal — dans le milieu de la BDQ. Profitant de la croissance de la BD québécoise depuis dix ans, les bédéistes québécoises signent près d'un tiers de la production locale, en plus de voir leur travail récompensé par différents prix.

²⁹ Le pourcentage d'étudiantes inscrites au programme a connu certaines variations. Par exemple, les femmes représentaient près de 75 % des finissants en 2005, alors que ce chiffre n'était que de 36 % l'année suivante, avant de remonter à 56 % en 2007.

³⁰ Affiche signée Julie Rocheleau, qui avait également droit à sa propre exposition, intégration des Nombriils, d'*Hiver nucléaire*, des *Cousines vampires* et de *Bulle* au spectacle *Parole de planches*, participation de Bach à la soirée *La Fièvre des planches 2 : Swing'n'Love*, participation de ValMO à l'activité *Panorama*, sans compter les nombreuses rencontres d'auteurs et animations tenues au Salon international du livre de Québec.



Or, cela ne signifie pas pour autant que les bédéistes québécoises ne font face à aucun obstacle. Cela ne signifie pas non plus que la BDQ au féminin était inexistante avant 2005. Pour traiter de ces enjeux, il nous semblerait toutefois préférable de privilégier une approche historique, notamment en récoltant des témoignages de bédéistes sur leurs parcours et leurs expériences professionnelles. Cette approche permettrait également de mettre en valeur le travail de pionnières de la BDQ, telles que les bédéistes Odette Fumet-Vincent et Julie Doucet, ainsi que l'éditrice associée et directrice générale du magazine *Croc*, Hélène Fleury. Cette méthode permettrait également d'étudier en profondeur la contribution des femmes dans les domaines de la couleur et du lettrage – rôles peu valorisés qui leur étaient souvent relégués ³¹.

Enfin, il convient de clore cet article en rappelant que si, dans l'absolu, le nombre d'albums publiés par des bédéistes québécoises, demeure généralement modeste, ce constat touche l'ensemble du marché québécois : avec un total de 168 albums publiés au Québec en 2014, la BDQ est à des années-lumière des 5410 livres de bande dessinée publiés sur le territoire européen francophone l'an dernier ³².


Paradoxalement, le milieu de la BDQ semble plus favorable à l'émergence d'une bande dessinée au féminin que celui de la BD franco-belge. En effet, sur les 1411 auteurs de BD recensés par l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée (ACBD) en 2014, seulement 170 étaient des femmes ³³. Celles-ci comptent donc pour moins de 13 % des bédéistes actifs sur le territoire francophone européen au cours de la dernière année. Ces statistiques nous permettent ainsi de conclure que le marché de la BD québécoise, souvent fragilisé en raison de sa taille restreinte, est également beaucoup flexible, ce qui lui permet de réduire plus facilement certains écarts persistants, dont celui de l'espace accordé aux femmes dans le milieu du Neuvième art.

MARIANNE ST-JACQUES est éditrice pour le site ActuaBD.com depuis 2008. Elle est également chroniqueuse radio au 94,5 Unique FM, à Ottawa. Membre de l'ACBD, elle s'intéresse particulièrement à la bande dessinée canadienne et québécoise.

31 Voir Wesley Chenault, « Working in the Margins : Women in the Comic Book Industry », mémoire de maîtrise, Georgia State University, 2007.

32 Gilles Ratier [secrétaire général de l'ACBD], « 2014 : l'année des contradictions », *Bilan de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée*, 2014, p. 4.

33 *Ibid.*, p. 30.

 **HE BATMAN OPENS THE BACK DOOR AND MOUNTS THE STAIRS.**



Les doigts dans l'engrenage : sur Bill Finger et les illusions de grandeur

Mathieu Li-Goyette

« Batman created by Bob Kane ». C'est ainsi que tous les récits mettant en vedette le chevalier noir, tous médiums confondus, sont introduits depuis 75 ans. Depuis le mois de septembre 2015, il en est néanmoins autrement pour la première fois; le générique d'ouverture de la deuxième saison de la série télévisée *Gotham* portait plutôt la mention : « Batman created by Bob Kane with Bill Finger ». Cette longue lutte remonte à 1964, quand le fan Jerry Bails, dans la foulée des premiers fanzines et conventions, interviewe Finger et signe l'article *If Truth Be Told* où il alerte la communauté des Batmanians (l'ancien sobriquet rassembleur des amateurs) qu'un homme se cachait dans l'ombre de *Batman* depuis 1939, un homme dont le nom, au grand dam de l'Histoire, n'était encore jamais apparu sur les près de 350 scénarios de *Detective Comics*, *Batman* et *World's Finest Comics* qu'il avait signés.

Rien de nouveau ici, commencerait-on en rappelant que l'industrie du *comic book* s'est édifiée sur l'exploitation intellectuelle et artistique d'une horde de *cartoonists* traumatisés par le *krach* et prêts à tout pour gagner leur vie. Rien d'exceptionnel, poursuivrait-on si ce n'était de l'évident assujettissement qu'a imposé Kane sur son œuvre, façonnée par ses plus proches collaborateurs peut-être davantage que par lui-même (Bill Finger au premier chef, ensuite Jerry Robinson, Sheldon Moldoff, Dick Sprang, Jim Mooney et Gardner Fox pour ne nommer que les plus marquants) et dont les contributions ne furent reconnues pour la plupart qu'une fois leur carrière terminée, sans compensation financière à la clé. Le contrat en béton qu'avait signé Kane à l'occasion de la toute première apparition du personnage tenait encore et celui qui était bien meilleur businessman que dessinateur devait demeurer le père légal de *Bruce Wayne*.

Or maintenant qu'une entente a été conclue entre DC Comics et l'héritière de Finger (sa petite-fille qu'il n'a jamais connue), que le combat de tranchée mené par les fans et les membres de l'industrie semble avoir atteint une forme de conclusion satisfaisante, il faudrait dorénavant délaissier l'horizon de jurisprudence que Finger le bafoué a longtemps incarné pour nous efforcer de retrouver Finger l'artiste, non pas tant pour démystifier ses créations de celles de ses autres auxiliaires, mais surtout pour poser cette question qui nous taraude : quelle empreinte a-t-il laissé sur l'écriture des aventures de *Batman* et en quoi, si tant est qu'elle soit établie, Finger a-t-il défini leur structure ?

Car si *Batman* a perduré à travers le temps, ce ne peut être que le seul fait de sa marque et de son batarang. Autrefois vendus à plusieurs millions d'exemplaire, distribués dans les quotidiens par des « syndicates » qui en détenaient les strips, les récits de *Batman* ont constitué la personnalité du héros ainsi que sa célèbre cohorte de personnages afférents. Mais son succès est-il seulement le fruit d'une galerie d'allures gothiques et de personnages carnavalesques ?

*

Il faut dire que c'est très tôt, avant même que la première aventure de huit pages ne soit envoyée à l'éditeur, que Finger coince ses doigts dans l'engrenage du jeune Kane qui est de deux ans son cadet (Finger a 24 ans, Kane en a 22). Les deux hommes s'étaient rencontrés lors d'une fête de collège, quelques mois plus tôt. Finger, alors un vendeur de souliers, rêve de devenir écrivain et Kane, sans emploi fixe, est un dessinateur en quête de sujets. Ayant déjà un pied dans l'industrie, Kane propose à Finger de devenir son écrivain fantôme; ils travaillent ensemble sur les strips d'aventure *Clip Carson* et *Rusty and his Friends* (pâle copie de *Terry and the Pirates*), respectivement pour les magazines *Action Comics* et *Adventure Comics* publiés par la Detective Comics Inc. qui deviendra plus tard DC Comics.

La compagnie lance en 1939 un appel au succès, à savoir que *Superman* est une réussite qu'il faut maintenant chercher à répéter. Kane y répond, confiant de pouvoir accoucher durant le week-end d'un nouveau super-héros. Cette mouture, baptisée « Bat-Man », est revêtue de rouge, dotée d'ailes noires, d'un petit bandeau troué en guise de masque qui laisse à l'air libre un toupet de cheveux blonds... et rien de tout ça n'impressionne Finger chez qui Kane se pointe en quête de conseils. En effet, à cette première version qui ressemblait davantage à un diabolin masqué qu'à une chauve-souris, Finger suggère de nombreux changements : selon lui il faut remplacer le masque par une cagoule surmontée d'oreilles pointues, les ailes par une cape, l'équiper de gants et de bottes assorties ainsi que troquer la couleur rouge par du gris. Il suggère ensuite à Kane de lui blanchir les yeux et lui trouve un nom civil : *Bruce Wayne*. Épaté, Kane demande à Finger de scénariser les aventures de *Batman* dans *Detective Comics*. Lundi matin, le dessinateur entre seul dans les bureaux de son éditeur situés au 432 Fourth Avenue à New York et signe le contrat qui lui donnera, à tout jamais pensait-il, la paternité exclusive du personnage.

Pendant qu'il dessine (et trace, car Kane traçait fréquemment ses dessins à partir de ceux des autres) les premières aventures du justicier, son collègue Finger y va de nombreuses trouvailles qui marqueront le personnage. Parmi celles-ci, le surnom de « Dark Knight » et la ceinture utilitaire du héros, véritable boîte à surprises qui sera généreuse en ressorts narratifs. Plus tard viendra, toujours

de Finger, la Batmobile, puis la Batcave ¹ et autres Bat-gadgets (le Batplane, le Batcopter, etc.), sans oublier *Robin*, le « Boy Wonder » (grande ironie de l'histoire, c'est Kane qui, impressionné par toutes ses inventions, avait d'abord surnommé Finger son « Boy Wonder »).

Pour le scénariste, son mandat est clair : pour marquer l'esprit de ses jeunes lecteurs, il doit absolument inscrire son personnage dans une logique qui est celle de l'enfance, avec ses repères secrets et ses jouets qui singent le monde des adultes (petites voitures, petite cuisinière, petits outils, etc.). Lorsqu'il n'a plus d'idées, il achète un ticket de bus et parcourt New York armé d'un crayon et de ce qu'il appelait son « Gimmick Book » où il confine méticuleusement toutes ses idées de scénario, à un point tel où, plus tard dans sa carrière, il invitera les autres scénaristes de DC à y piocher les prémisses de leurs comics.

Bien vite, le royaume de *Batman* devient sous Finger celui des gamins, son univers se faisant un lieu où tous les problèmes ont leurs issues précises et respectives (c'est ce qui permet au film de 1966 de nous présenter son fameux « Shark Repellent Bat-Spray »), un monde inversement proportionnel à celui des lecteurs, où toutes leurs lubies sont gonflées d'un charme kitsch qui fait de ses aventures une occasion pour inventer des solutions intrépides à des problèmes impossibles. Plus le temps passe et plus Finger a recours au grossissement des objets du quotidien (notamment une horloge, un grille-pain, un timbre, etc.) qu'il parvient à placer au centre de ses récits (d'où la grande pièce d'un sou qui décore la Batcave depuis 1947), en y faisant rebondir ses personnages (sur une pince géante) avant de les faire dérapier (sur une immense table tournante).

Dans l'œuvre de Finger, les objets sont en effet centraux en ce qu'ils permettent d'articuler la psychose des personnages bien au-delà des schèmes normatifs des années 1940. À l'instar d'un William Moulton Marston qui semble tenir absolument à ce que sa *Wonder Woman* soit ligotée au moins une fois par fascicule, l'auteur de *Batman* décline son culte matérialiste à toutes les sauces : *Joker* et ses cartes (1940), *Pinguin* et ses parapluies (1941), *Two-Face* et sa pièce scarifiée (1942), *Riddler* et ses *puzzles* piégés (1948), *Mad Hatter* et son chapeau (1948), une obsession qui se double d'une autre pour le temps, son déroulement et ses incarnations visuelles (en témoignent *Calendar Man*, *The Clock* et *The Clock King*, vilain créé par Finger alors qu'il co-scénarise deux épisodes télévisés de *Batman* en 1967 — il est le seul bédéiste à avoir travaillé sur la série).

Si cette passion pour les objets et le temps a de quoi fasciner, c'est parce qu'elle s'inscrit dans une volonté de rattacher les concepts qui caractérisent chacun des

¹ Apparue pour la première fois sous le nom de « Bat's Cave » dans le serial diffusé dans les cinémas en 1943, c'est toutefois Finger qui lui donnera son nom et sa forme définitive en détaillant l'anatomie en 1944.

personnages de la série à des idées visuelles fortes et narrativement modulables. L'esprit dérangé des antagonistes se branche à leurs fétiches, leurs totems pour le dire comme Freud, qui apparaissent sur le mode traumatique et évoluent à travers la publication du super-héros jusqu'à leur permettre de revenir avec de nouveaux objets, de nouvelles situations extraordinaires auxquelles *Batman* répond à son tour par des astuces toujours inédites. C'est ainsi que Finger, contrairement à Kane qui envisageait son personnage comme un surhomme voltigeur (rappelons qu'à l'époque *Superman* ne pouvait que bondir), fait de *Batman* un héros résolument urbain, ancré dans une réalité matérialiste où les objets, les marques qu'ils laissent et les effets qu'ils provoquent nourrissent les ambitions légistes de celui qui, né justicier, grandit en détective.

Pour cette raison, c'est aux côtés du dessinateur Sheldon Moldoff, adepte d'une ligne claire et rondelette chez DC, que les récits de Finger atteindront leur plus belle ampleur, Moldoff conférant aux concepts du scénariste une courbe ingénue et une épure qui s'allient parfaitement avec les idées plus grandes que nature du texte. Échappant ainsi à toutes les considérations du réalisme, ce *Batman* évolue dans un monde où la plastique contrastée du film noir sert de décor et où sa fonction de détective structure à son tour les récits : les vilains suivent une trajectoire, obsédés par leur fétiche qui les attise, et *Batman*, obsédé par le sien qui est la chauve-souris, symbole personnel de justice depuis qu'il en a décidé ainsi, tente de bloquer ou à tout le moins de dévoyer leur lancée. L'un (r)attrape l'autre, le confine. L'autre se débat, s'échappe, poursuit (soit la trajectoire, soit le blocage), le tout dans une succession d'arrêts où clinquent les menottes et de trajets qui sont sans cesse à recommencer, toujours à fouler à partir du repère — la Batcave ou celui des ennemis —, en direction, encore une fois, du fétiche convoité.

En faisant d'un rapport traumatique aux objets (et par prolongement à l'enfance qui se construit chez l'auteur dans une logique matérialiste) une usine à personnages conceptuels, Finger se démarque dans l'histoire du *comic book* comme un raconteur visionnaire, travaillant au fond à étendre l'univers diégétique, temporel et finalement sériel de la bande dessinée américaine en faisant du traumatisme une histoire évolutive et variable, dont chaque itération des personnages concernés devient en quelque sorte une thérapie rocambolesque où le vainqueur est toujours celui qui maîtrise le mieux son rapport au fétiche (lorsque vient le temps des récits identitaires les plus névralgiques, n'a-t-on pas toujours insisté sur la maîtrise qu'a *Bruce Wayne* sur ses propres peurs ?). Conséquemment, l'enjeu du « come-back » de chacun des criminels notoires de cet univers se résume au contrôle de soi vis-à-vis d'une psychose (latente ou pas) qui, si elle est le moteur de leurs actions, est aussi la cause de leur perte ; c'est d'ailleurs ce qu'il fallait comprendre quand nous évoquions le rapport modulable aux objets qu'ont le récit et le dessin : à la fois arme et faiblesse, l'objet fétichisé est initiateur d'illusions de

grandeur chez ceux qui le contemplant, croyant que c'est en s'affublant d'un parapluie ou en décidant de la mort de quelqu'un par un coup de pile ou face qu'un tel ou une telle apportera un peu de sens et de contenance à sa vie (plus positivement, Finger a aussi été le scénariste principal de *Green Lantern* de 1940 à 1947, où toute la dynamique super-héroïque repose sur la lanterne magique précieusement gardée). L'objet chez Finger dicte la structure du récit, la nature de ses péripéties, le rythme des dialogues composés en calembours où le jeu sur la langue renvoie toujours à l'objet, voire à la situation, préfigurant d'ailleurs l'écriture du *Robin* de la télé-série avec ses « Holy » impunément déclinables.



Logo de la campagne de soutien à Finger lors du 75^e anniversaire de *Batman*.

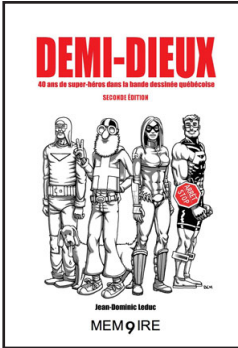
Conséquemment, quand Finger n'invente pas de nouveaux vilains, quand il ne ramène pas à la surface la peur ou la lubie d'un tiers, c'est qu'il dévoue ses récits à étoffer la mythologie identitaire de *Batman*, à narrer les exploits d'antan du père *Thomas Wayne*, à profiter d'une bataille légale pour la garde de *Dick Grayson* (!) afin de discourir sur la nature du lien qui unit le justicier à son adjutant, un leitmotiv qui reviendra constamment dans la carrière de Finger, à un point tel que le rapport que les vilains entretiennent avec leurs fétiches, *Batman* l'a avec toute sa famille de super-héros, le couplage à l'objet se décalant vers un couplage à autrui; comme il s'avère trop facile, du moins chez un scénariste comme Finger, de ne tirer du rapport *Batman-Robin* qu'une allégorie sur l'homosexualité, il semble qu'il soit plutôt question du rapport à l'Autre comme joute familiale menée au nom d'une relation exclusive qui viendrait compenser les traumatismes respectifs de *Batman* et *Robin* (la mort de leurs parents et le désir de recomposer une famille). Le fétiche, objectifié ou personnifié, s'il permet d'ouvrir la psychologie des personnages, finit toutefois par être un engrenage broyeur et c'est même pour cela, du moins croirait-on, que Finger demande aux dessinateurs de les rendre gargantuesque, comme pour mieux illustrer leur rapport dévorant à l'Homme et la place que celui-ci peut prendre à l'intérieur d'eux ou en présence d'eux.

Est-ce que le récit type de *Batman* n'est qu'une histoire d'interdépendance qui ne faiblit jamais ? Qu'une histoire de couplages réussis ou pas, voulus ou pas ? Probablement, comme le détective qui travaille à relier des crimes à des alibis, des indices à des preuves, en quête de points connectifs qui puissent dégager une solution tandis que la psychose se transmet de crime en crime, les personnages engendrant de nouvelles obsessions chez d'autres victimes.

Mais enfin, est-ce que Bill Finger est l'authentique père de *Batman* ? Disons poliment, au vu de cet homme renvoyé en 1965 par DC après avoir osé demander une assurance médicale, mort quelques années plus tard à l'âge de 59 ans et si pauvre qu'il ne put être enterré, que l'histoire éditoriale de *Batman* est à l'image de son récit fondateur (que Finger a lui-même écrit) : ayant perdu sa figure paternelle à un très jeune âge, sans repères face à cet encombrante absence, il fallait un « Boy Wonder » pour faire de *Batman* ce qu'il est devenu aujourd'hui, pour le faire parler, pour lui donner à désirer et à craindre des personnages qui, 75 ans plus tard, définissent toujours l'univers super-héroïque le plus riche de la bande dessinée américaine.

Rédacteur en chef de la revue en ligne Panorama-cinéma et chroniqueur BD à l'émission Pop-en-stock sur les ondes de CHOQ.ca, MATHIEU LI-GOYETTE travaille à développer une conception deleuzienne du désir et du temps dans la bande dessinée dans le cadre d'une thèse de doctorat entreprise en littérature comparée à l'Université de Montréal.

Également publiés chez MEMGIRE



162 p., 15 \$
ISBN : 978-2-9814152-1-9

“L’auteur (...) y fait preuve d’une érudition époustouflante sur le sujet, rebaissant son propos par nombre d’illustrations; leur accumulation permet, d’ailleurs, de mieux mettre en perspective le chemin parcouru par les auteurs québécois afin de trouver leur place dans la culture livresque de l’autre côté de l’Atlantique.”

-Gilles Ratier, BDZoom.com

“Beau moyen d’en apprendre plus sur une bande dessinée peu diffusée en France et qui, pourtant, vaut son pesant d’or”

-Audrey Retou, Zoo



344 p., 25 \$
ISBN : 978-2-9814152-2-6

“... une grande oeuvre, autant pour les amateurs que pour les néophytes.”

-Robert Laplante, Huffington Post

“Un ouvrage de référence incontournable.”

-Raymond Poirier, Voir



156 p., 20 \$
ISBN : 978-2-9814152-9-5

“La plus grande qualité du travail de Samson est l’extraordinaire habileté dont il fait preuve dans son écriture. Sa maîtrise impressionnante de la syntaxe, sa capacité à trouver le mot juste et sa verve résultent en des textes qui sont capables d’éblouir le lecteur sans l’étouffer.”

-Gabriel Tremblay-Gaudette, Spirale



N° 1 - 72 p., 12 \$
ISBN : 978-2-9814152-9-5

N° 2 - 96 p., 15 \$
ISBN : 978-2-9815302-9-5

“Stimulante, Sentinelle est une publication qui deviendra vite essentielle si elle continue dans cette veine.”

-Dany Rousseau, BDMétrique

“Un seul numéro est paru à ce jour, mais il est prometteur...”

-Maël Rannou, Du9

CHRONOGRAPHE

Dirigée par Michel Viau, cette collection est consacrée à la publication de bandes dessinées du patrimoine québécois en format numérique. Albums offerts sur mem9ire.ca

- 001 // Les Dossiers de l'ineffable M. Brillant • Jack Der
- 002 // Les Aventures du Captain Morgan
- 003 // Les Anciens Canadiens • Jean-Maurice Massicotte et Pierre Deléan
- 004 // L'Oncle Pacifique - Tome 1 • Vic Martin
- 005 // En roulant ma boule • Raoul Barré
- 006 // Englishman in Canada • Arthur G. Racey
- 007 // Les aventures de Timothée : Le retour de Timothée • Arthur Lemay
- 008 // Son chemin de Damas • Jean Jacques Cuvelier et Émery De Paincourt
- 009 // Les Aventures de Timothée : Voyage autour du monde • Théophile Busnel
- 010 // À l'hôtel du Père Noël/Noahzark Hotel • Raoul Barré

Également disponible en format papier :

- 001 // Les Dossiers de l'ineffable M. Brillant • Jack Der
- 002 // Englishman in Canada • Arthur G. Racey
- 003 // En roulant ma boule • Raoul Barré

Également disponible en format DVD :

- 001 // La Bibliothèque Chronographe vol.01 (contient les 10 premiers titres)



“En remettant au goût du jour ce trésor patrimonial, c’est toute la mémoire d’une bande dessinée nationale qui est ressuscitée.”

-BDMétrique

Sentinelle 3 - décembre 2015,

Jean-Dominic Leduc Éditeur - MEM9IRE

Toute reproduction, même partielle et par quelque procédé que ce soit de cet ouvrage est interdite.

Tous droits réservés © MEM9IRE

ISBN 978-2-924635-05-6

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives Canada, 2015

Illustrations en couverture et 4^e de couverture © André Montpetit

MEM9IRE.CA

Dans ce numéro :

SAËL LACROIX

André Montpetit, un oublié de la nuit

ANNA GIAUFRET

*Normes et représentations du français québécois
dans la bande dessinée québécoise des jeunes auteurs montréalais*

JEAN-DOMINIC LEDUC

Bernie Mireault, un canadien errant

ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

*Se raconter pour s'inventer, s'inventer pour se raconter
Cigish ou le maître du Je de Florence Dupré la Tour*

JACQUES SAMSON

Rencontre avec Albert Chartier

MARIANNE ST-JACQUES

BDQ : cherchez la femme

MATHIEU LI-GOYETTE

Les doigts dans l'engrenage : sur Bill Finger et les illusions de grandeur



15 \$

MEM9IRE

ISBN 978-2-924635-05-6