

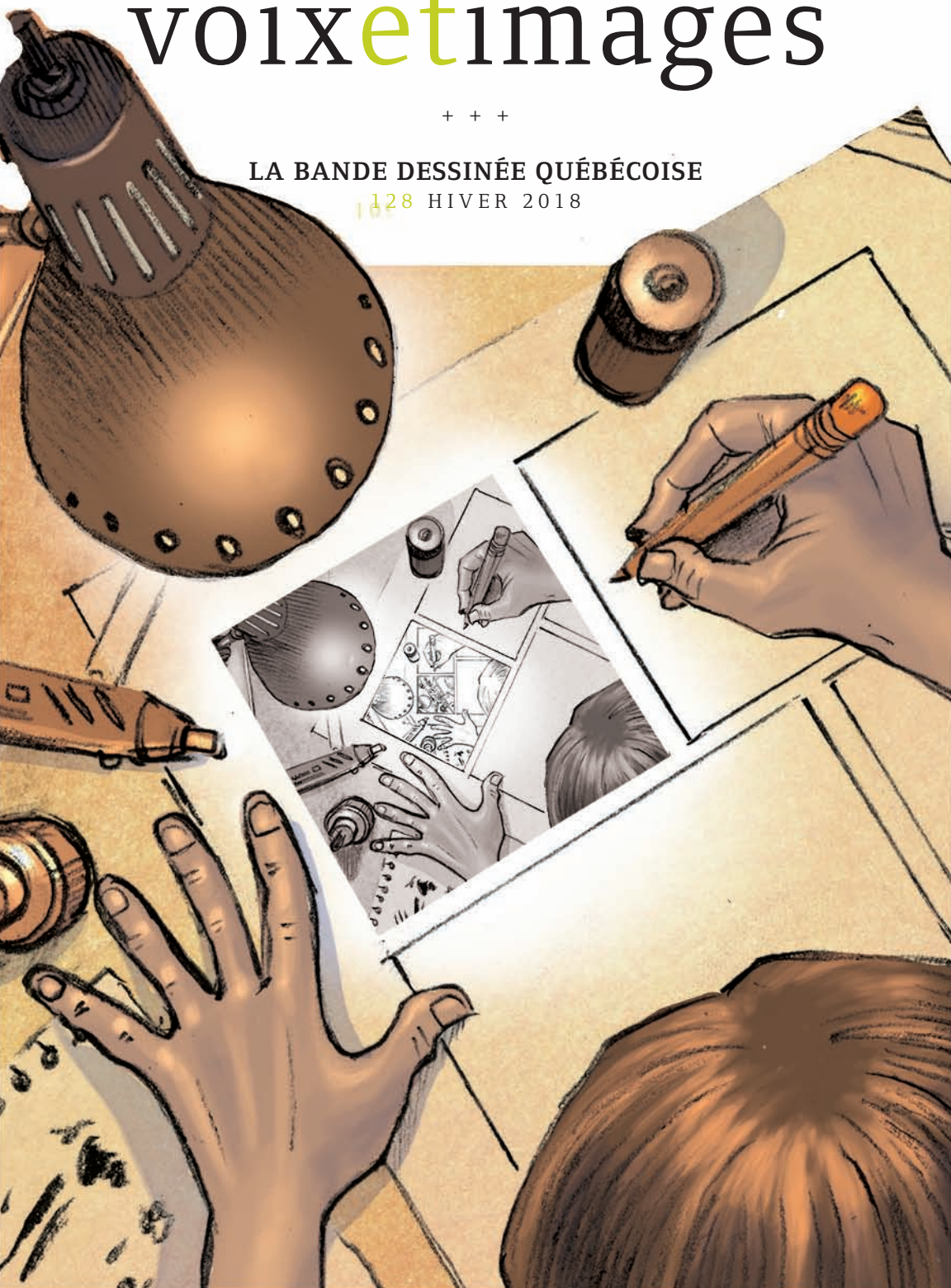
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+++

LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE

128 HIVER 2018





LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLIII NUMÉRO 2 (128)
HIVER 2018

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE
SOUS L'ÉGIDE DU
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES DE
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
MONTRÉAL AVEC LE
CONCOURS DU FONDS DE
RECHERCHE DU QUÉBEC
— SOCIÉTÉ ET CULTURE ET
DU CONSEIL DE RECHERCHES
EN SCIENCES HUMAINES DU
CANADA. LES TEXTES
PUBLIÉS DANS VOIX ET
IMAGES EXPRIMENT
LIBREMENT LES OPINIONS DE
LEURS AUTEURS OU
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT
PAS LA RESPONSABILITÉ DE
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE VOIX ET IMAGES
EST, DEPUIS 2005,
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION
Anne Élane Cliche, directrice
Université du Québec
à Montréal
Luc Bonenfant
Université du Québec
à Montréal
Philippe Charron
Université du Québec
à Montréal
Jane Everett
Université McGill
Dominique Garand
Université du Québec
à Montréal
Stéphane Inkel
Université Queen's
Jean Morency
Université de Moncton

SECRÉTAIRES
DE RÉDACTION
Annie-Claude Boulianne
Carmélie Jacob
Olivier Serré
Université du Québec
à Montréal

CONSEIL
Jacques Allard
Université du Québec
à Montréal
Bernard André
Université du Québec
à Montréal
Marie-Andrée Beaudet
Université Laval
Renald Bérubé
Université du Québec
à Rimouski
André Brochu
Université de Montréal
Daniel Chartier
Université du Québec
à Montréal
Jean-François Chassay
Université du Québec
à Montréal
Robert Dion
Université du Québec
à Montréal
Louise Dupré
Université du Québec
à Montréal
Jacinte Martel
Université du Québec
à Montréal
Andrée Mercier
Université Laval
Jacques Pelletier
Université du Québec
à Montréal
Lucie Robert
Université du Québec
à Montréal
Max Roy
Université du Québec
à Montréal

Lori Saint-Martin
Université du Québec
à Montréal
André Vanasse
Université du Québec
à Montréal

CORRESPONDANTS ET
CORRESPONDANTES
Réjean Beaudoin
Université de
Colombie-Britannique
Zilá Bernd
Université fédérale
du Rio Grande do Sul, Brésil
Patrick Coleman
UCLA, États-Unis
Dominique Combe
Université de la Sorbonne
Nouvelle Paris 3, France
Jacques Dubois
Université de Liège, Belgique
Carla Fratta
Université de Bologne, Italie
Mary Jean Green
Dartmouth College,
New Hampshire, États-Unis
Petr Kyloušek
Université Masaryk de Brno,
République tchèque
F. Peter Kirsch
Université de Vienne, Autriche
Józef Kwatorko
Université de Varsovie, Pologne
Jaap Lintvelt
Université de Groningue,
Pays-Bas
Robert Major
Université d'Ottawa
Janet Paterson
Université de Toronto
Vijayalakshmi Rao
Université Jawaharlal Nerhu,
New Delhi, Inde
Yannick Resch
Université d'Aix, France
Ben Z. Shek
Université de Toronto
Patricia Smart
Université Carleton
Anthony Wall
Université de Calgary

ÉDITEUR
**Université du Québec
à Montréal**

PRODUCTION
Conception graphique
orantango
Révision
Noémie Thibodeau
Mise en pages
Édiscript enr.
Œuvre en couverture
Jean-Paul Eid, *Abîme*, crayon et
coloration numérique, 16,51 cm
× 24,13 cm, 2018. Nous
remercions l'artiste d'avoir
conçu cette œuvre
spécifiquement pour ce dossier.

RÉDACTION
Voix et Images
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec), H3C 3P8
Téléphone
+1 514 987-3000, poste 6664
Télécopieur
+1 514 987-8218
Courriel
voix.images@uqam.ca
Site Web
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT
**Société de développement
des périodiques culturels
québécois (SODEP)**
SODEP (*Voix et Images*)
C.P. 160, succursale Place d'Armes
Montréal (Québec), H2Y 3E9
Téléphone
+1 514 397-8669
Courriel
abonnement@sodep.qc.ca
Site Web
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT
NUMÉRIQUE
Les institutions qui souscrivent à
un abonnement numérique sur
le site d'Érudit (www.erudit.org)
ont droit à une réduction sur le
tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans
Repère, *ISI (Institute for
Scientific Information)*, *L'Argus
des communications*, le
*Répertoire des périodiques
universitaires de langue
française*, *l'Index des périodiques
canadiens*, la *Banque Francis*, le
*Canadian Literary Periodicals
Index* et *MLA Directory of
Periodicals*.

ISSN 0318-9201
ISBN version imprimée :
978-2-924587-15-7
ISBN version pdf :
978-2-924587-14-0

Tous droits de reproduction, de
rédaction et d'adaptation
réservés, 2018.

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2018
Bibliothèque et Archives
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 7 La bande dessinée québécoise. Sous la plume des pionniers et des contemporains
CARMÉLIE JACOB, avec la collaboration de
CATHERINE SAOUTER
- 15 Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec. Interactions artistiques avec Albéric Bourgeois
STÉPHANIE DANAUX
- 33 Voix en images. Le métadiscours formel de la BDQ actuelle
MARIO BEAULAC
- 49 La BD rencontre le musée
CATHERINE SAOUTER
- 59 « N'hésitez pas à jouer la carte de l'histoire vécue ». Les demi-teintes de l'autobiographie dans *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard
JEAN-PHILIPPE BEAULIEU
- 79 Les intégrités de Jimmy Beaulieu
GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE
- 95 Un dialogue avec soi-même et les autres. Marges et marginalité dans *Ping-pong. Version commentée*, de Zviane
CARMÉLIE JACOB
- 113 Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise
JEAN-MICHEL BERTHIAUME

ÉTUDE

- 127 Posthumain, postmachine. L'imaginaire de l'hybride dans *Suréquipée* de Grégoire Courtois
JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

+ + +

DOSSIER

+ + +

LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE

+ + +

sous la direction
de Carmélie Jacob et Catherine Saouter

+ + +

LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE

Sous la plume des pionniers et des contemporains

+ + +

CARMÉLIE JACOB

Université du Québec à Montréal

avec la collaboration de

CATHERINE SAOUTER

Université du Québec à Montréal

En 2008, Mira Falardeau écrivait dans son *Histoire de la bande dessinée au Québec* que, si l'un des objectifs du panorama de la bande dessinée locale qu'elle avait dressé quinze ans plus tôt¹ était de « faire sortir de l'ombre cet art méconnu », il lui fallait « admettre que peu de choses [avaient] changé depuis et que les BD franco-belges, américaines et japonaises pren[ai]ent encore presque toute la place dans les librairies et les bibliothèques² ». Le Québec devait-il donc rester à jamais un peuple sans littérature bédéistique ?

L'effervescence qu'a connue le neuvième art dans la province au cours de la dernière décennie prouve qu'il n'en est rien. Il n'est plus nécessaire de se rendre dans une librairie spécialisée pour avoir accès à la bande dessinée québécoise : les œuvres signées Jimmy Beaulieu, Chester Brown, Cathon, Julie Doucet, Jean-Paul Eid, Réal Godbout, Philippe Girard et Zviane — pour ne mentionner que quelques noms — trouvent une place de choix dans la plupart de nos librairies, sans compter celles de Guy Delisle et de Michel Rabagliati, dont on voit de hautes piles jusque dans les grandes surfaces. Les institutions culturelles ne manquent d'ailleurs pas de souligner ce foisonnement, qu'on pense aux fréquentes chroniques que nous offrent Fabien Deglise (*Le Devoir*) et Jean-Dominic Leduc (*Bande à part, Journal de Montréal, Les Libraires* et la baladodiffusion *Vous avez dit BD ?*) ou à l'émission de télévision *BDQC*, diffusée sur ARTV. Des institutions qui, il n'y a pas si longtemps, semblaient refuser de voir en la bande dessinée une forme d'art digne de leur attention lui ouvrent maintenant fièrement leurs portes : avant même que le Musée québécois de culture populaire ne lui prête ses murs à Trois-Rivières³, le neuvième art québécois avait déjà en 2013 fait l'objet d'une exposition au Musée des beaux-arts de Montréal qui soulignait les quinze ans des éditions La Pastèque.

Quinze ans, voilà qui peut sembler court pour fêter un éditeur. Cette même année, Boréal célébrait ses cinquante ans. Les éditions Pierre Tisseyre existent depuis

1 Mira Falardeau, *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1994, 125 p.

2 Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 2008, p. 9.

3 Exposition *BDQ. L'art de la bande dessinée québécoise*, 17 juin 2016 au 3 décembre 2018.

1947; Fides, depuis 1937. Les quinze ans de La Pastèque, toutefois, marquaient bien ce qui semblait être l'accession à une pérennité nouvelle pour la bande dessinée francophone. Alors que la maison Drawn and Quarterly, née à Montréal en 1990, a connu — et connaît toujours — un grand succès grâce à la publication de bédéistes anglophones reconnus sur la scène internationale (tels que Lynda Barry, Chester Brown, Daniel Clowes, Kate Beaton, Seth, Art Spiegelman, Adrian Tomine et Chris Ware), les éditeurs de bande dessinée francophones ont longtemps eu du mal à se développer dans nos contrées.

Tout semblait pourtant possible lors des toutes premières publications du genre. Que l'on date cette naissance, comme le font Falardeau et la critique états-unienne, à partir de l'utilisation du phylactère et d'un certain nombre de codes idéographiques (avec le *Yellow Kid* de Richard Outcault, paru en 1896)⁴, ou que l'on considère, comme Michel Viau et les Européens, que le récit en images fait partie intégrante de l'histoire de la bande dessinée (qui remonterait à 1827, avec l'*Histoire de M. Vieux-Bois* du Suisse Rodolphe Töpffer)⁵, on remarque que les expériences bédéistiques québécoises précèdent ces commencements. Viau attire par exemple l'attention sur un prospectus politique publié à l'été 1792 qui non seulement présente un récit en trois cases, mais fait déjà usage du phylactère⁶. Il s'agit là d'un cas isolé, certes, mais on retrouve ensuite dès le milieu du XIX^e siècle, dans les périodiques humoristiques qui foisonnent, des gravures muettes ou légendées inspirées de l'œuvre de Töpffer sur le plan stylistique, mais qui s'intéressent aux affaires locales. Du reste, c'est au Québec qu'on voit apparaître les premières véritables bandes dessinées francophones avec phylactères. Après avoir publié quelques planches isolément aussi tôt qu'en 1902⁷, *La Presse* et *La Patrie* accueillent de 1904 à 1910, dans leur supplément du samedi, les œuvres des pionniers québécois que sont René-Charles Béliveau, Raoul Barré, Albéric Bourgeois et Théophile Busnel. Quoiqu'il soit fortement inspiré de celui des Américains et des Français, qui ne leur est pas étranger, leur travail rend compte de la société québécoise et permet aux lecteurs de ces journaux de s'y reconnaître. La série française de Christophe «La famille Fenouillard» (1889-1893) prend ainsi ce qu'il est opportun d'appeler une «saveur locale» lorsque René-Charles Béliveau l'adapte sous le titre de «La famille Citrouillard» et donne à ses personnages une langue qui n'a rien à envier à celle de Michel Tremblay: «Bonguenne! Quequ'c'est qu'ça que c't'animal-là⁸?» s'écrie par exemple le père en voyant un train. Comme c'est souvent le cas avec les formes

4 Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, p. 31.

5 Michel Viau, *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec*, t. I: *Des origines à 1979*, Montréal, Mém9ire, 2014, p. 9-10.

6 *Ibid.*, p. 16. Le prospectus en question, intitulé «À tous les électeurs», est reproduit dans le livre et mérite qu'on s'y attarde.

7 Viau mentionne même quelques cas exceptionnels de «prototypes de bandes dessinées à phylactères» publiés dès le milieu des années 1880 dans le journal satirique *Le Canard*, en précisant toutefois qu'«il s'agit de cas exceptionnels [puisque la] plupart des bandes dessinées de l'époque sont muettes ou légendées». *Ibid.*, p. 25.

8 René-Charles Béliveau, «La famille Citrouillard», *La Patrie*, 30 avril 1904, archive disponible en ligne: <http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-150-f.php?uid=027002-nlc002309&uidc=recKey> (page consultée le 20 janvier 2018).

populaires, la bande dessinée de l'époque offre un portrait de la société bien différent de celui que proposent la poésie, le théâtre ou le roman dans un paysage littéraire encore dominé par la langue des classiques français et les thèmes valorisés par le clergé. «Les contes du père Rhault» (Barré), les «Voyages du père Ladébauche» (Bourgeois) et «Le père Nicodème» (Béliveau) témoignent d'un catholicisme ambiant légèrement travesti, tandis que «Les fables du parc Lafontaine» et «L'histoire du Canada pour les enfants», deux séries de Bourgeois, ancrent résolument la forme dans le contexte québécois. Au total, entre 1904 et 1909, plus de six cents planches originales seront publiées dans *La Presse* et *La Patrie*, un rythme de production qui ne s'est jamais revu dans les quotidiens québécois depuis⁹.

Les œuvres locales disparaissent toutefois graduellement entre 1908 et 1910 avec l'expansion des *syndicates* américains, qui, en vendant les mêmes planches à un large éventail de journaux, parviennent à leur offrir des prix qui rendent vaine toute compétition. Sous la pression cléricale, on voit ensuite apparaître davantage de productions françaises, donc d'histoires en images, sans phylactères, et de bandes dessinées morales ou instructives pour la jeunesse qui imitent le style européen. En 1919, la Société Saint-Jean-Baptiste publie ses *Contes historiques*, d'abord dans sa revue *L'oiseau bleu*, puis dans des recueils dont les tirages atteindront 400 000 exemplaires¹⁰. On voit bien émerger des créations pour la jeunesse qui ne sont pas commandées par le clergé, comme les récits avec phylactères d'Yvette Lapointe — l'auteur du premier *strip* quotidien québécois et la première femme à publier ses bandes dans un périodique¹¹ —, mais, même sous un titre comme «Petits espiègles», les personnages n'ont rien de l'insolence des Max et Moritz de Wilhelm Busch (Allemagne, 1865) ou des Katzenjammer Kids de Rudolph Dirks (États-Unis, 1897), dont ils semblent être inspirés.

La bande dessinée connaît ensuite «la période la plus sombre de son histoire¹²» au cours des années 1930 à 1960, période pendant laquelle elle sera principalement employée à des fins idéologiques — lors de la Deuxième Guerre notamment, où elle louange la conscription et ridiculise le parti nazi. On assiste toutefois à cet événement marquant qu'est la création du populaire «Onésime» d'Albert Chartier, une chronique du quotidien et de la vie à la campagne publiée dans le *Bulletin des agriculteurs*, qui a eu la bonne idée, en 1943, de rejeter les *syndicates* pour faire appel à un bédéiste local. La série, d'une impressionnante qualité graphique et narrative, perdure jusque dans les années 1990, alors que le Québec a déjà connu, dans les années 1970, ce qu'on appelle son «Printemps de la BDK», qui désigne la naissance d'une institution.

Si, à la mort de Duplessis, les lecteurs de BD québécois se tournent dans un premier temps vers les productions culturelles étrangères, on voit apparaître au cours de la décennie 1970 une multitude de fanzines et de revues. Ceux-ci, sous l'influence de l'*underground* étatsunien et des périodiques franco-belges, se consacrent entièrement

9 Michel Viau, *BDQ*, t. I: *Des origines à 1979*, p. 50.

10 *Ibid.*, p. 64.

11 *Ibid.*, p. 101.

12 Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, p. 65.

à la bande dessinée (*Ma[®] de in Kébec*, *BD*, *L'hydrocéphale illustré*, *Kébec poudigne*, *L'illustré*, *L'écran*, *Plouf*, *Baloune*) ou lui font une place de choix parmi des articles ou des nouvelles littéraires (*Mainmise*, *Requiem* — devenue *Solaris* —, *Québec-Press*, *Prisme*). Ces publications ne produisent le plus souvent que quelques numéros, mais elles permettent aux bédéistes de se rencontrer, d'échanger et de se regrouper. Au fil des expositions et des congrès, le milieu devient suffisamment dynamique pour mener à la naissance du magazine *Croc* (1979-1995), qui fera connaître des bédéistes d'importance comme Lucie Faniel, Serge Gaboury, Michel Garneau (Garnotte), Réal Godbout et Jean-Paul Eid. Plusieurs de ces auteurs travailleront, parallèlement ou postérieurement, pour d'autres périodiques (*Titanic*¹³, *Safarir* et *Délire*, notamment), mais *Croc* donne aussi à la BD une poussée suffisamment forte pour que la constitution d'albums soit enfin possible.

Sous cette impulsion, on voit apparaître en 1989 les Éditions Mille-Îles, qui deviennent cinq ans plus tard Les 400 coups (dont la filiale Mécanique générale, autrefois maison d'édition de Jimmy Beaulieu, est entièrement consacrée à la forme bédéistique) et donnent le coup d'envoi à d'autres éditeurs spécialisés, tels que L'Oie de Cravan (1992), La Pastèque (1998) ou Colosse (2002). Comme les coûts d'impression de la BD ont toujours été un des principaux freins à sa diffusion, l'arrivée d'Internet a grandement participé à la revitalisation du milieu : les bédéistes, qui dans les années 1970 se rencontraient lors d'événements, communiquent maintenant au sein de la blogosphère, qui permet à l'artiste de montrer son travail à moindres frais, mais surtout d'obtenir rapidement des commentaires d'autres artistes et de tisser des liens. Avant même d'être publié, l'auteur a souvent un important bassin de lecteurs — pensons à Iris Boudreau ou à Zviane, qui se sont fait connaître grâce à leur blogue dès le début du deuxième millénaire —, et est par conséquent plus attrayant pour les éditeurs. Ce nouveau mode de diffusion, qui profite maintenant de la visibilité offerte par les réseaux sociaux comme Facebook et Instagram, n'est sans doute pas étranger à l'éclosion, ces dernières années, de nombreuses maisons d'édition de qualité consacrées exclusivement à la bande dessinée : BerBer, La mauvaise tête, Pow Pow, Studio Lounak, Trip, etc.

Michel Viau observe avec dépit que la période marquée par l'arrivée des planches de Bourgeois, de Barré, de Béliveau et de Busnel dans *La Presse* et *La Patrie* est « bien souvent qualifiée d'âge d'or de la bande dessinée québécoise » — « comme si la période la plus riche de son histoire était également celle de sa naissance¹⁴ », ajoute-t-il avec raison. Nous croyons au contraire que l'édition de la bande dessinée au Québec n'a jamais été aussi féconde qu'aujourd'hui. En témoigne le succès public de la série de Rabagliati et du film inspiré de *Paul à Québec*, mais aussi l'omniprésence, dans les librairies, à la télé, dans les journaux, à la radio, de cette forme qui semblait encore, dans les années 1990, réservée aux plaisirs de l'enfance ou à l'humour facile.

13 Sur l'apport important de cette revue au champ de la bande dessinée québécoise, voir Catherine Saouter-Caya, *La bande dessinée québécoise (1979-1984). Éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 337 f.

14 Michel Viau, *BDQ*, t. 1 : *Des origines à 1979*, p. 50.

Les institutions culturelles reconnaissent de plus en plus le caractère hétéroclite de cette forme, qui — il faut y insister — n'est pas en soi un genre, mais au contraire appelle tous les genres et se modèle à eux. Néanmoins, il nous a semblé qu'il restait encore un domaine où la bande dessinée québécoise ne recevait pas toute l'attention qu'elle méritait, soit celui de la critique savante. Il y a bien eu, dans les années soixante-dix à quatre-vingt-dix, un intérêt marqué pour la BD dans le monde universitaire. André Carpentier, Jacques Samson, Richard Langlois, par exemple, ont été parmi les premiers à faire connaître la bande dessinée au cégep et à l'université, et *La Barre du jour* lui consacrait déjà au début des années 1970 un numéro quadruple, qui analysait le phénomène au moment même où il se produisait¹⁵. Près de cinquante ans plus tard, pourtant, les choses semblent avoir bien peu bougé : les travaux savants sur la bande dessinée québécoise se font encore rares.

Ainsi, on ne s'étonnera pas trop que ce dossier soit le premier que *Voix et Images* consacre à la bande dessinée québécoise. Dans ce contexte que l'on peut dire inaugural, nous proposons un portrait de quelques productions contemporaines, qui met de l'avant certains phénomènes, comme l'emprunt aux genres littéraires (l'autobiographie, l'essai) et la référence aux beaux-arts. Ce premier échantillon des éléments narratifs et graphiques de la bande dessinée contemporaine est par ailleurs précédé d'un regard sur la naissance du média dans la presse locale, ce qui permet de constater le travail accompli pendant le siècle dernier. Nous espérons ainsi ouvrir un champ de recherches qui donnera lieu à l'exploration de cette histoire finalement peu connue de la bande dessinée d'ici.

Ce projet de faire entrer le neuvième art dans la revue *Voix et Images* n'aurait pas été tout à fait achevé sans l'œuvre qu'a spécialement conçue Jean-Paul Eid pour la couverture de ce numéro. Bédéiste éclectique, Eid a marqué la bande dessinée québécoise dès le milieu des années 1980 par ses contributions au magazine *Croc*, et il continue de la réinventer avec des œuvres aussi distinctes que *Le fond du trou* (2011) et *La femme aux cartes postales* (2016 ; scénarisée avec Claude Paiement). L'œuvre qu'il a créée pour ce dossier non seulement témoigne de son habituelle aisance à jouer avec les codes, mais donne à voir, si l'on peut dire, les questions qui sont abordées dans ces pages, notamment l'importance accordée à la relation de l'auteur à son travail — l'intérêt actuel pour l'autobiographie étant pratiquement omniprésent — et le métalangage associé à la valeur rythmique de la case.

Au Québec, le langage bédéistique s'est développé dans des planches publiées dans *La Presse* et *La Patrie* au début du xx^e siècle, et il nous semblait essentiel que le dossier s'ouvre en traitant de cette genèse méconnue. C'est donc ce moment que dépeint Stéphanie Danaux, en suivant les traces du dessinateur breton Théophile Busnel, qui s'est installé à Montréal entre 1904 et 1908 et a rapidement su se mêler aux autres pionniers que sont Raoul Barré, René-Charles Béliveau et, surtout, son collègue et ami Albéric Bourgeois, dont il reprendra le célèbre personnage de Timothée. L'article témoigne d'un début éclatant pour la bande dessinée québécoise,

15 Voir André Carpentier (dir.), *La bande dessinée québécoise* (Bois-des-Filion, La Barre du Jour, 1975, 260 p.), qui regroupe les numéros 46 à 49 de la revue.

qui dépeignait déjà les mœurs locales d'une façon que les autres formes littéraires mettraient encore des décennies à découvrir.

Un siècle plus tard, où en est la bande dessinée? C'est la question à laquelle répond Mario Beaulac, dans un article où il esquisse un portrait de cet art aujourd'hui, à partir du métadiscours sur la bande dessinée et des œuvres majeures de Rabagliati, d'Obom, de Zviane et de Beaulieu. En travaillant sur ces deux derniers auteurs, majeurs non seulement en raison de leur œuvre, mais aussi de leur apport au milieu en tant qu'éditeurs (*La jungle*, *Mécanique générale*...) et professeurs, il pose d'ailleurs les balises des deux articles qui closent le dossier. On y constate, évidemment, que la BD est bien loin des courtes histoires humoristiques de nos pionniers, la réflexion sur le média ayant depuis été alimentée non seulement par des œuvres comme «Onésime» et le milieu BDKesque foisonnant des décennies 1970 à 1990, mais aussi par le *graphic novel* étatsunien et les expérimentations de Français qui gravitent autour d'éditeurs indépendants tels que L'Association.

Un tour d'horizon d'un tout autre ordre est ensuite proposé par Catherine Saouter, qui s'intéresse pour sa part à un événement: «La BD s'expose au musée», exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 6 novembre 2013 au 30 mars 2014, qui proposait aux bédéistes de La Pastèque de créer quelques planches inspirées d'œuvres d'art de sa collection. L'article décrit les différentes techniques dont ont usé les bédéistes pour s'approprier une œuvre et l'intégrer à leur bande dessinée sans renier ce qui fait leur style. Parallèlement, il révèle que les liens entre musée et bande dessinée sont plus fréquents qu'on le croirait d'emblée, la frontière entre ce qui était autrefois classifié en «culture haute» et en «culture basse» tendant enfin à s'effacer.

L'article qui suit, celui de Jean-Philippe Beaulieu, se penche justement sur une œuvre où Vélasquez et Picasso sont à l'honneur, soit *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard, qui aborde de façon autobiographique la question sensible de la pédophilie au sein du clergé. Il s'intéresse plus spécifiquement à la façon dont le caractère autoréférentiel de l'œuvre se manifeste, la bande dessinée se distinguant de la plupart des productions associées à ce genre en ce que

le discours autobiographique semble moins autotélique: bien qu'il occupe une place centrale dans le déploiement du récit, il attire relativement peu l'attention sur lui-même et présente la subjectivité de Philippe de manière plutôt indirecte, par le truchement d'un réseau de références qui viennent enrichir une matière narrative dont la trame est relativement simple¹⁶.

Beaulieu parvient ainsi à montrer comment un sujet aussi sensible peut être abordé à partir de l'expérience personnelle — d'une expérience personnelle — sans passer par le *pathos*.

Gabriel Tremblay-Gaudette s'intéresse quant à lui à l'œuvre largement autobiographique de Jimmy Beaulieu; mais il s'agit d'une forme d'autobiographie qui

16 Voir, dans le présent dossier, Jean-Philippe Beaulieu, «N'hésitez pas à jouer la carte de l'histoire vécue.» Les demi-teintes de l'autobiographie dans *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard», p. 59.

s'oppose justement à celle de Girard, et qui sert à raconter, de façon très introspective, les événements les plus anodins de la vie quotidienne. Sans prendre appui sur une monographie particulière, les livres de Beaulieu se lisant pour la plupart comme des fragments d'une seule et même longue œuvre, Tremblay-Gaudette met au jour que la méthode autobiographique de l'auteur repose sur une fidélité absolue au pacte de vérité qu'il scelle avec son lecteur, laquelle justifie qu'il se mette à nu et n'hésite pas à laisser entrevoir ses failles.

Enfin, Carmélie Jacob rend compte d'un genre qui, comme le souligne son article, n'est pas sans parenté avec les écritures autobiographiques, mais se détache du sujet pour se concentrer sur un objet culturel : l'essai, genre encore marginal en bande dessinée, qu'elle aborde à travers la version commentée du *Ping-pong* de Zviane. En faisant un détour par les théories de l'essai, elle signale de quelle manière l'œuvre emploie les codes du genre, avant de s'intéresser à la nature polyphonique de la version commentée publiée chez Pow Pow, qui consiste en une surimposition, à l'œuvre originale publiée à compte d'auteur, des commentaires de Zviane et de dix-neuf bédéistes invités. L'article révèle qu'à travers *Ping-pong*, l'auteure explore une nouvelle façon de conférer à l'essai le caractère ouvert qu'il cherche inévitablement à atteindre.

On remarquera que ce dossier se présente en quelque sorte comme un chemin de fer dont on n'aurait pour le moment que construit les gares, et une section de rails à l'arrivée. Il est indéniablement troué. Ce manque est attribuable d'une part à ce qui a été révélé dans le bref historique que nous avons fait en début de parcours, soit au fait que la tradition bédéistique québécoise se présente elle-même comme un chemin de fer dont on n'aurait construit que des pans. Entre les années 1910 et 1970, la production n'est pas inexistante, mais elle est restreinte. D'autre part, et pour la section chronologique qui sépare 1970 de 2000, le manque est en quelque sorte inverse : cette période a connu un nouveau bouillonnement en bande dessinée, à la fois sur le plan artistique et sur le plan critique. Un petit groupe de chercheurs fort prolifique s'est intéressé à cette période, sur laquelle il est plus aisé d'accéder à des ressources théoriques que sur les débuts du genre et la production hypercontemporaine. Les propositions que nous ont soumises nos collaborateurs ont rapidement révélé une soif de travailler sur ce qui constitue des terrains pratiquement indéfrichés dans la critique savante sur la bande dessinée, et il nous a semblé que cette soif serait aussi celle des lecteurs de ce numéro. La bibliographie préparée par Jean-Michel Berthiaume, qui figure en fin de dossier, permettra en outre aux lecteurs de repérer facilement les principaux articles et ouvrages monographiques qui s'intéressent à l'histoire de la bande dessinée d'ici. Cette bibliographie critique et théorique montre que le sujet est loin d'être saturé, et les chercheurs ne manquent pas de matériau à explorer. Il ne tient qu'à nous de prolonger cette voie.

LE DESSINATEUR BRETON THÉOPHILE BUSNEL AU QUÉBEC

Interactions artistiques avec Albéric Bourgeois

+ + +

STÉPHANIE DANAUX

Chercheuse indépendante

Dès son arrivée à Montréal en 1904, l'artiste français Théophile Busnel (1882-1908) est recruté comme dessinateur au journal *La Patrie*. À l'été 1908, il doit pourtant regagner sa région natale, où il meurt des suites d'une longue maladie. Aussi brève soit-elle, la présence de Busnel à Montréal coïncide avec le début en 1904 et le déclin à partir de 1908 de la bande dessinée canadienne-française dans la presse, progressivement remplacée par des importations américaines, puis françaises. Selon Jean Véronneau, quelque huit cents planches de bandes dessinées sont publiées au Québec entre 1904 et 1910, dont la moitié à *La Presse* et à *La Patrie*¹. Les dessinateurs René-Charles Béliveau, Raoul Barré, Albéric Bourgeois et le jeune Théophile Busnel comptent parmi les principaux contributeurs de cette production².

Sans être à l'origine de cet âge d'or, Busnel s'y associe presque aussitôt et en devient, depuis sa tribune à *La Patrie*, l'un des principaux acteurs. Notre intention n'est pas de présenter Busnel d'un point de vue monographique, mais plutôt de mettre en lumière, à partir d'un corpus de dessins publiés dans *La Patrie*, sa contribution à l'histoire de la bande dessinée et du dessin d'humour au Québec. Dans ce but, nous ciblerons d'une part les interactions de Busnel avec son collègue Albéric Bourgeois et d'autre part les innovations de cet artiste qui, après une phase de mimétisme, affirme sa personnalité plastique en donnant un ton radicalement différent à son art, tant sur le plan de la mise en pages qu'en ce qui concerne les éléments graphiques, narratifs et iconographiques.

1 Jean Véronneau, « Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1904-1910 », *Stratégie*, n^{os} 13-14, printemps-été 1976, p. 59.

2 Voir à ce sujet Stéphanie Danaux, « Une étape méconnue de l'humour graphique : les bandes dessinées de *La Presse* et de *La Patrie*, 1904-1910. Perspectives de recherche pour l'histoire de l'art », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XV, n^{os} 1-2, 2012, p. 129-159.

FORMATION ET MOBILITÉ : UN DIFFICILE ÉTAT DE LA QUESTION

Malgré sa contribution au développement des arts graphiques du Québec et la richesse de ses interactions avec les dessinateurs de la province, les sources manquent pour retracer avec précision la carrière de Busnel au Québec. Peu d'auteurs se souviennent de son passage et, le cas échéant, les mentions restent lapidaires. Le premier à commémorer le travail de Busnel est Arsène Bessette en 1914 : journaliste au *Canada français*, il intègre un hommage posthume en appendice de son roman *Le débutant*, dont Busnel a réalisé l'illustration avant son décès six ans plus tôt³. Le second est Albert Laberge, chroniqueur à *La Presse* depuis 1896 : en 1932, dans son recueil *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, il consacre un essai au caricaturiste et bédéiste Albéric Bourgeois, dans lequel il introduit une longue note de bas de page décrivant la fin de vie de Busnel et sa touchante amitié avec Bourgeois⁴. Le troisième est Pierre B. Landry, qui lui consacre une courte notice dans son mémoire de maîtrise intitulé *L'apport de l'art nouveau aux arts graphiques, au Québec, de 1898 à 1910* : il décrit notamment la façon dont Busnel transpose une affiche d'Alfons Mucha au Québec⁵. Le quatrième est David Karel, qui synthétise les informations véhiculées par ces différents auteurs dans une notice de son *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*⁶. Toutes les autres évocations de l'œuvre de Busnel reposent sur ces quelques mentions. Ainsi, dans la monographie qu'il consacre à Albéric Bourgeois, Léon A. Robidoux cite presque intégralement la note de Laberge⁷. De son côté, l'historien de la bande dessinée Michel Viau, le premier à dépouiller les journaux de cette période de façon systématique, consacre une notice à Busnel dans l'article intitulé « Grande presse et petits bonshommes. La naissance de la BDQ » : si son contenu reprend également celui de la note de Laberge, cette notice consacre Busnel comme un acteur essentiel dans l'essor de la bande dessinée des années 1900 au Québec, aux côtés de Bourgeois, de Béliveau et de Barré⁸.

3 Arsène Bessette, « À la mémoire de Théophile Busnel », *Le débutant. Roman de mœurs du journalisme et de la politique dans la province de Québec*, illustrations de Théophile Busnel et de Joseph Saint-Charles, Saint-Jean, Imprimé par la Compagnie de publication *Le Canada français*, 1914, p. 255-256.

4 Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Montréal, [s. é.], 1932, p. 65-66.

5 Pierre B. Landry, *L'apport de l'art nouveau aux arts graphiques, au Québec, de 1898 à 1910*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1983, f. 131-133 et 173.

6 David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord. Peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes et orfèvres*, Québec, Musée du Québec/Presses de l'Université Laval, 1992, p. 141.

7 Léon A. Robidoux, *Albéric Bourgeois, caricaturiste*, préfaces de Normand Hudon et de Robert LaPalme, Montréal, VLB éditeur/Médiabec, 1978, p. 74-75.

8 Michel Viau, « Grande presse et petits bonshommes. La naissance de la BDQ », Jimmy Beaulieu (dir.), *Bears + Beer*, Mécanique générale, coll. « Formule un », 2007, p. 23. Viau livre notamment, en annexe de son article, un « Répertoire chronologique des bandes dessinées québécoises publiées dans les quotidiens montréalais *La Patrie* et *La Presse* entre 1904 et 1909 » (*ibid.*, p. 50-51).

L'AMITIÉ BUSNEL/BOURGEOIS : INTERACTIONS DE DEUX DESSINATEURS

Né en 1882 à Rennes, Théophile Hyacinthe Busnel est le fils de l'illustrateur breton du même nom, Théophile Jean Marie Busnel (1842-1918). Artiste amateur, probablement autodidacte, Busnel père est un ardent catholique qui a fait carrière comme dessinateur et graveur dans l'administration des chemins de fer de l'Ouest, tout en développant en parallèle une intense activité d'illustrateur d'articles et de livres traitant de la vie rurale et religieuse en Bretagne⁹. Les débuts de Busnel fils demeurent mystérieux, car nous ignorons tout de ses années bretonnes, de sa formation, de sa culture artistique et des raisons de son départ pour le Québec, où il arrive à l'âge de vingt-deux ans. Selon Bessette, le jeune homme est venu à Montréal, « confiant dans son énergie et son talent, se chercher une situation¹⁰ ». De toute évidence, il sait dessiner à son arrivée. Son recrutement rapide par le journal *La Patrie*¹¹ — Laberge précise qu'il est engagé « comme artiste-dessinateur¹² » — et la publication de son premier dessin dès le mois de décembre 1904 témoignent de compétences préalables dans le domaine des arts graphiques. De façon générale, la question de son identité professionnelle ne semble pas s'être posée : à partir de 1906, Busnel s'enregistre comme « *artist* » dans l'annuaire *Lovell* de Montréal¹³.

Lorsque Busnel entre à *La Patrie*, deux dessinateurs se partagent la conception des planches de bandes dessinées humoristiques, qui paraissent de façon hebdomadaire dans le supplément du samedi : Albéric Bourgeois, créateur du personnage de Timothée, un dandy terriblement malchanceux¹⁴, et René-Charles Béliveau, inventeur de la famille Citrouillard, trois campagnards inadaptes au milieu urbain. Ces planches sont reproduites en couleurs, à l'instar des couvertures. Busnel signe sa première planche dans le numéro de Noël 1904, un numéro placé sous le signe du mélange des séries. Il réalise un grand dessin d'humour occupant une pleine page et réunissant les figures de proue fictives du journal autour d'un sapin. Le lecteur retrouve Timothée, son éternelle fiancée Sophronie, sa future belle-mère et les trois Citrouillard (ill. 1). Cette image à la configuration synthétique tire son sens des

9 Denise Delouche, «Théophile Busnel, catholique et breton. Quelques remarques à propos des dessins de sujet breton d'un carnet conservé à la bibliothèque de Rennes métropole», Gauthier Aubert (dir.), *Mélanges. Hommage offert à Xavier Ferrieu (1952-2005)*, Rennes, Bibliothèque municipale de Rennes métropole, 2007, p. 64-77.

10 Arsène Bessette, «À la mémoire de Théophile Busnel», p. 255.

11 Les numéros de *La Patrie* (1879-1978) sont accessibles sur le site Internet de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *La Patrie*, en ligne : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/634107> (page consultée le 4 janvier 2018).

12 Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, p. 65.

13 *Lovell's Montreal Directory. 1906-1907*, Montréal, John Lovell & Son Ltd, 1906, p. 787 ; *Lovell's Montreal Directory. 1907-1908*, Montréal, John Lovell & Son Ltd, 1907, p. 782 ; *Lovell's Montreal Directory. 1908-1909*, Montréal, John Lovell & Son Ltd, 1908, p. 798. Voir Bibliothèque et Archives nationales du Québec, *Annuaire Lovell. 1842-2010*, en ligne : <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/> (page consultée le 4 janvier 2018).

14 La série « Les aventures de Timothée », lancée le 30 janvier 1904, est reconnue pour être non seulement la première bande dessinée du Québec, mais aussi la première bande dessinée de langue française à employer systématiquement, sous la plume de Bourgeois, les phylactères.



Ill. 1: Théophile Busnel, «Joyeux Noël»,
La Patrie, 24 décembre 1904, p. 12. Conservation et numérisation: BAnQ.

précédentes apparitions des personnages dans le journal et donc du langage mis au point par Bourgeois et Béliveau. Son efficacité rhétorique repose sur la (re)connaissance, par le public, des caractéristiques distinctives de chaque figure. De leur côté, Bourgeois et Béliveau associent pour la première fois dans une planche conjointe les désastreuses aventures de leurs héros respectifs¹⁵. Tout comme la composition de Busnel, cette planche occupe exceptionnellement une pleine page, par opposition au format habituel d'une demi-page accordé à chaque série. La bande dessinée du duo Bourgeois/Béliveau répond ainsi directement à la composition de Busnel, en quelque sorte intronisé par ses nouveaux collègues.

De fait, le recrutement de Busnel anticipe le départ de Bourgeois pour *La Presse* en février 1905. Laberge note à ce sujet que « [l]orsque Bourgeois laissa le journal de M. Tarte [*La Patrie*]¹⁶, Busnel fut chargé de continuer les aventures de Timothée, charge dont il s'acquitta à son honneur¹⁷ ». Car selon les lois en vigueur en Amérique du Nord, les personnages créés par un dessinateur restent la propriété du journal éditeur : Timothée appartient donc de plein droit à *La Patrie*. Le changement de dessinateur ne doit cependant pas nuire au succès de Timothée, véritable vedette du journal, longuement plébiscité par le lectorat canadien-français¹⁸.

De décembre 1904 à janvier ou février 1905, Bourgeois semble ainsi former Busnel, de six ans son cadet : les deux artistes sont littéralement dans une phase de tuilage (ill. 2). Le 4 février 1905, Busnel signe sa première planche des « Aventures de Timothée » (ill. 3) : l'ascendant conceptuel et graphique de Bourgeois est si marqué que, en l'absence de la signature dans le coin inférieur droit de la dernière case, il serait difficile d'en établir la paternité. Un examen attentif révèle pourtant de subtiles nuances dans le traitement de l'image. D'une part, la ligne gagne en souplesse et en netteté. D'autre part, le corps de Timothée est plus élané, avec des jambes et des pieds plus fins. Les principales caractéristiques physiques, psychologiques et linguistiques du personnage — sa tête hypertrophiée représentée de profil pour valoriser son énorme appendice nasal, sa belle assurance et sa célèbre exclamation « Au contraire ! » — sont toutefois maintenues. Selon une tradition instaurée par Bourgeois, cette exclamation clôt en effet chaque planche des « Aventures de Timothée ».

Engagé pour remplacer Bourgeois, Busnel prend rapidement des initiatives qui lui permettent d'affirmer un style plus personnel. Le 11 mars 1905, il donne vie à son propre personnage dans « Les farces du petit cousin Charlot » (ill. 4). L'arrivée de Charlot coïncide jour pour jour avec le lancement de « Toïnon », qui met en scène un autre chenapan créé par Bourgeois à *La Presse* (ill. 5). Dans un contexte de

15 Albéric Bourgeois et René-Charles Béliveau, « Un réveillon chez Citrouillard », *La Patrie*, 24 décembre 1904, p. 25.

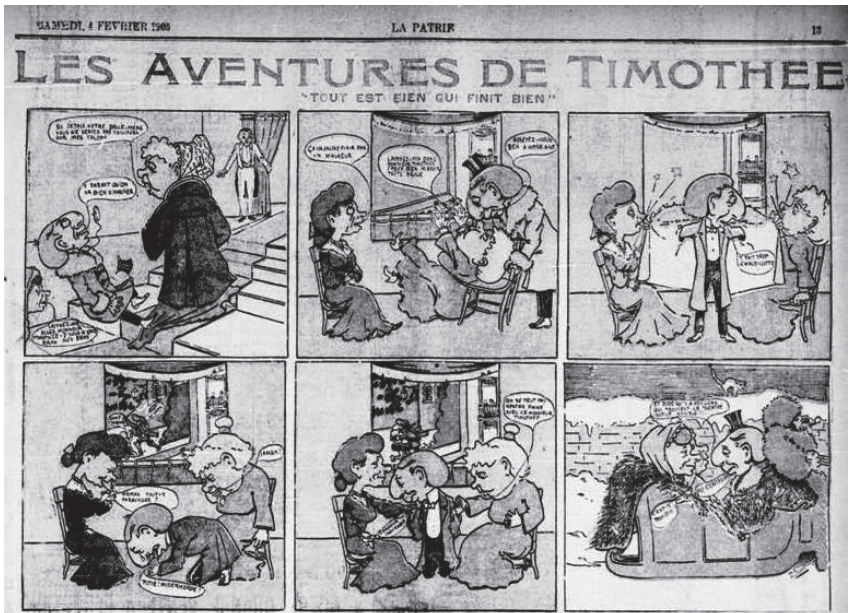
16 Propriétaire de *La Patrie* depuis 1897, Israël Tarte est un journaliste réputé et un politicien proche du Parti libéral.

17 Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, p. 65.

18 « Les aventures de Timothée » sont publiées jusqu'en 1933, avec quelques intermittences ; après Bourgeois et Busnel, J. Blouin (1 planche en 1908), Arthur LeMay (241 planches en 1920-1925), Maurice Gagnon (78 planches en 1925-1926) et, enfin, de nouveau LeMay (13 planches en 1933) assureront successivement la relève. Michel Viau, « Grande presse et petits bonshommes », p. 50.



Ill. 2 : Albéric Bourgeois, « Les aventures de Timothée. Les heures amusantes »,
La Patrie, 7 janvier 1905, p. 13. Conservation et numérisation : BANQ.



Ill. 3 : Théophile Busnel, « Les aventures de Timothée. Tout est bien qui finit bien »,
La Patrie, 4 février 1905, p. 13. Conservation et numérisation : BANQ.

concurrence acharnée, où les deux principaux journaux francophones que sont *La Presse* et *La Patrie* se livrent une guerre sans merci, il est habituel que l'initiative de l'un soit immédiatement suivie par celle de l'autre. L'exacte concordance d'apparition de ces deux nouveaux personnages suggère cependant une concertation préalable de Busnel et de Bourgeois, dont Laberge a décrit la profonde amitié¹⁹.

Avec Charlot et Toinon, les deux artistes inaugurent la figure du garnement, rejeton d'une famille comprenant un ou deux enfants, un nombre peu élevé à une époque où les familles canadiennes-françaises en comptent souvent une douzaine. Issu d'un milieu bourgeois dont témoigne la présence de domestiques, ce nouveau protagoniste vit en ville, à Montréal, où il multiplie les vilains tours et tourmente son entourage, pour le plus grand plaisir des lecteurs. L'arrivée de Charlot et de Toinon tranche avec le concept fondateur des aventures de Timothée ou de la famille Citrouillard : alors que ces adultes, pleins de bonnes intentions, sont d'abord victimes de leur maladresse, de leur naïveté ou de leur malchance, Charlot et Toinon sont directement à l'origine des catastrophes qu'ils provoquent, en raison de leur gourmandise, de leur goût de la farce ou de leur refus de l'autorité incarnée par les adultes. En ce sens, ils perturbent délibérément, quoique sans mesurer les conséquences de leurs actes, un univers à l'origine stable. Ces deux nouvelles séries ont également en commun la présence du mode épistolaire, plus marqué chez Busnel que chez Bourgeois. Les bêtises du Charlot de Busnel font en effet l'objet d'une narration à travers les lettres de la petite Aurore à sa cousine Berthe, tandis que les mésaventures du Toinon de Bourgeois se concluent toujours par un extrait du journal intime de l'enfant, qui s'engage à ne plus recommencer ou, du moins, à ne plus se faire attraper. Dans les deux cas, l'écriture cursive offre la morale de l'histoire.

Bourgeois et Busnel semblent en fait adapter un modèle issu des journaux des États-Unis. En raison de leur âge, de leur origine sociale et de leur comportement, leurs chenapans ressemblent au personnage de Buster Brown, dans la série éponyme créée par Richard Felton Outcault. Buster est un petit garçon issu de la haute bourgeoisie américaine, aussi farceur que malchanceux, dont les vilains tours se retournent systématiquement contre lui. Chaque aventure se clôt sur la résolution écrite de Buster, qui commente son aventure, souvent en frottant ses fesses endolories, élément que Bourgeois reprend à plusieurs reprises dans sa propre série. La première planche de « Buster Brown » a paru le 4 mai 1902, dans le supplément du dimanche du *New York Herald*. Sa réception favorable encourage les traductions dans de nombreux pays, dont la France. À *La Patrie*, « Les aventures de Timothée » seront d'ailleurs remplacées par « Buster Brown » peu après le décès de Busnel.

Les différences entre la série de Busnel et celle de Bourgeois sont nombreuses. D'un côté, Bourgeois privilégie pour « Toinon » un dessin épuré, tout en rondeurs, presque caricatural, par lequel il affirme son ambition humoristique. Stylistiquement, l'apparence du personnage-titre rappelle un autre personnage de *comic* américain, l'un des deux Katzenjammer Kids. Mieux connue en français sous le titre « Pim, Pam et Poum », cette série, fortement inspirée du *Max und Moritz* (1865) de Wilhelm Busch, est créée par William Randolph Hearst en 1897 pour le *New York Journal*. Bourgeois,

19 Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, p. 65-66.

qui a étudié à la *Art School of Boston* et dessiné «The Education of Annie» pour le *Boston Post* de 1902 à 1903, connaît sans doute bien la production américaine. De son côté, Busnel révèle avec Charlot sa véritable personnalité graphique, caractérisée par un dessin beaucoup moins schématique, par lequel il dresse des silhouettes élancées, souples et énergiques, héritées du style art nouveau. En ce qui concerne l'aspect narratif, les planches des «Farces du petit cousin Charlot» conservent le principe du parcours linéaire, vectorisé de gauche à droite selon le principe de la lecture, mais Busnel supprime le système des cases alignées et superposées pour créer un espace résolument dynamique. Il s'appuie sur une conception de l'image certes séquentielle, mais plus illustrative que véritablement narrative. Il affirme aussi la préséance de l'écrit à travers le mode épistolaire. Ce mode reste plus discret chez Bourgeois, qui le limite à la dernière case, à la manière d'Outcault; il le développera de façon plus significative dans «Les voyages de Ladébauche» à *La Presse*²⁰. Chez Busnel en revanche, les phylactères disparaissent et le processus narratif s'effectue entièrement à travers la lettre d'Aurore à sa cousine Berthe. Cette narration épistolaire occupe la moitié de l'espace, si bien que texte et image cohabitent de façon étroite. L'omniprésence de la narration et le refus du phylactère révèlent chez Busnel l'héritage de la tradition française. En France, les magazines comme *L'illustré*, *L'épatant* ou *La semaine de Suzette* — tous distribués au Québec — sont en effet réfractaires à la bulle et privilégient les récits illustrés en forme de bandes légendées ou d'histoires en images, qui perpétuent le modèle de l'image d'Épinal. La France résiste au langage de la bande dessinée jusqu'au «Zig et Puce» d'Alain Saint-Ogan en 1925. La série de Busnel laisse de plus percer une intention moralisatrice absente chez Bourgeois: Aurore et Charlot se reprochent d'avoir attristé la douce figure maternelle, tandis que Toinon regrette surtout d'être puni. Fondamentalement, ces nuances laissent entrevoir l'illustrateur chez Busnel et l'humoriste, voire le satiriste, chez Bourgeois. À l'origine, Busnel ne remplace d'ailleurs pas Bourgeois dans ses fonctions de caricaturiste à *La Patrie*. Après le départ de Bourgeois, qui assumait les fonctions de caricaturiste et de bédéiste, *La Patrie* se contente de rééditer de façon ponctuelle des caricatures publiées précédemment dans d'autres journaux canadiens (comme le *News*), américains ou européens.

La troisième planche des «Farces du petit cousin Charlot» paraît le 25 mars 1905, après quoi Charlot disparaît des pages de *La Patrie*. Au cours de cette période, Béliveau, avec lequel Busnel partage la page illustrée du samedi, lance «Le père Nicodème». Cette nouvelle série est également interrompue après seulement trois épisodes. Sans doute faut-il voir derrière ce double lancement une expérience éditoriale du journal. Les raisons de ces interruptions précoces restent inconnues, mais

20 Le père Ladébauche est un personnage apparu en 1878 dans les caricatures d'Hector Berthelot pour *Le Canard*. En 1904, devant le succès de Timothée créé par Bourgeois à *La Patrie*, le personnage de Ladébauche resurgit à *La Presse*, sous la plume de Joseph Charlebois, qui l'adapte dans «Le père Ladébauche», une bande dessinée sans phylactères dans laquelle les dialogues figurent sous le dessin. Lorsque Bourgeois arrive à *La Presse* en 1905, il reprend cette série et la transforme rapidement en une chronique illustrée intitulée «Les voyages de Ladébauche». Voir Micheline Cambron, «Les voyages autour du monde de Ladébauche, d'Hector Berthelot à Albéric Bourgeois. Récits de voyage et langue vernaculaire», Micheline Cambron et Dominic Hardy (dir.), *Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche, 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Montréal, Fides, 2015, p. 21-38.

la plus probable est que Charlot et Nicodème n'ont tout simplement pas trouvé leur public. De fait, Busnel tranche avec les codes de la bande dessinée établis par ses prédécesseurs, tant du point de vue de la mise en pages que des modalités narratives. Qui plus est, à une époque où les Citrouillard, Timothée et Ladébauche s'expriment tous dans une langue savoureuse, truffée d'expressions locales, Busnel recourt encore à un « français de France », introduisant peu de mots issus de la langue vernaculaire. À cet égard, le « Toinon » de Bourgeois — dont le succès ne se dément pas pendant plus de trois ans²¹ — se révèle mieux ancré dans les habitudes et l'identité populaire canadiennes-françaises.

Par la suite, les missions de Busnel à *La Patrie* se diversifient. Dès le mois d'avril 1905²², Busnel commence à signer, en alternance avec Jobson Paradis, Georges Latour et plus tard Napoléon Savard, des couvertures illustrées, dont certaines confirment son attrait pour l'art nouveau²³. Il contribue aussi régulièrement au renouvellement de l'esthétique du journal, en concevant d'élégantes vignettes pour les rubriques hebdomadaires²⁴. D'autres réalisations résultent probablement de sa nationalité, la fête nationale française du 14 juillet se traduisant notamment par des commandes spéciales de vignettes et de couvertures. Busnel signe aussi quelques illustrations pour le « Concours amusant » hebdomadaire. Certains de ces dessins sont anonymes, aussi Busnel n'en est-il sans doute pas toujours l'auteur ; d'autres sont paraphés des initiales « T. B. », mais il pourrait aussi s'agir de Th. Bisson. En mars 1906, à la suite du départ de Bisson, qui avait succédé à Béliveau, Busnel reprend également « La famille Citrouillard ». À partir de juin 1906, Barré lance lui aussi sa propre série, « Les contes du père Rhault », dans laquelle il donne vie à deux polissons et où le texte occupe une place considérable. Dès lors, Busnel publie une planche (soit une page entière) une semaine sur deux, en alternance avec la série de Barré, au lieu d'une demi-planche chaque semaine. La même année, Busnel se lie avec le journaliste Arsène Bessette, pour lequel il illustre *Le débutant*, premier roman de la ville de la littérature québécoise et roman d'apprentissage décrivant la vie culturelle et nocturne montréalaise. Busnel illustre ces nouvelles réalités urbaines dans une suite de vignettes dynamiques dont l'iconographie (scènes de cabaret, de danse, couples enlacés, femmes dénudées) marque un écart significatif avec la pratique contemporaine locale et suggère que le jeune Français n'a peut-être pas mesuré l'audace de ses dessins dans le contexte social et culturel conservateur du Québec du début du xx^e siècle²⁵.

21 Les séries « Toinon », puis « Toinon et Polyte » sont publiées du 11 mars 1905 au 25 août 1908 (103 planches), plus quelques pages conjointes avec d'autres héros du journal.

22 Théophile Busnel, « Le retour des beaux jours », *La Patrie*, 29 avril 1905, p. 1.

23 Pierre B. Landry, *L'apport de l'art nouveau aux arts graphiques, au Québec, de 1898 à 1910*, f. 131-133.

24 Voir par exemple Théophile Busnel, « En vacances », *La Patrie*, 20 mai 1905, p. 10 ; « Les vacances à la campagne », *La Patrie*, 8 juillet 1905, p. 15 ; « Le palais des enfants », *La Patrie*, 2 février 1907, p. 15 ; et « En villégiature », *La Patrie*, 11 mai 1905, p. 16. D'autres vignettes anonymes reproduites en tête de rubriques, comme « Le royaume des femmes », sont peut-être aussi de sa main.

25 L'ouvrage ne paraît toutefois qu'en 1914, soit six ans après le décès précoce de Busnel. Dans les dernières pages de son roman, Bessette introduit d'ailleurs en appendice deux pages consacrées « À la mémoire de Théophile Busnel », avec un portrait photographique de l'illustrateur disparu. La publication du *Débutant* passera toutefois inaperçue en raison de la conspiration du silence ourdie par l'archevêque Bruchési. Voir

La multiplication et la diversification des activités de Busnel suggèrent la confiance qui lui est progressivement accordée. Elles sont peut-être aussi le signe des nouvelles responsabilités du jeune dessinateur, qui doit désormais subvenir aux besoins de sa famille : le 18 juin 1906, le jeune homme a épousé Albertine Chaussé, qui lui donne un fils le 20 avril 1907²⁶. Tout au long de cette période, Busnel doit aussi se concentrer sur la principale raison de son recrutement : inventer de nouvelles histoires pour Timothée.

AFFIRMATION D'UN STYLE

L'intérêt de Busnel pour Timothée, qu'il soit spontané ou dicté par les besoins de *La Patrie*, va aller en grandissant. À partir du moment où il hérite des Citrouillard, Busnel n'a plus à partager la page hebdomadaire de bande dessinée. Après avoir associé les aventures de Timothée avec celles des Citrouillard, il finit par négliger les seconds à l'été 1906. Dès cette époque, Busnel opte pour des mises en pages inventives, les cases rectangulaires côtoyant des vignettes rondes, tandis que les encadrements tendent à disparaître (ill. 6).

Il réintroduit l'usage de la légende, à laquelle il intègre des éléments narratifs et parfois des dialogues, aux dépens du phylactère. Le dessinateur ne se fige pas pour autant dans une formule, car il revient régulièrement à des structures plus conventionnelles, avec alignement de cases identiques et retour du phylactère.

Subitement, le 8 juin 1907, Busnel bouleverse totalement les principes narratifs et graphiques de la série, l'amenant dans son propre univers plastique. Il entraîne Timothée dans un grand voyage, intitulé « Les nouvelles aventures de Timothée autour du monde » (ill. 7), rebaptisé « Nouvelles aventures de Timothée. Voyage autour du monde » après deux semaines de parution. La première planche mentionne :

Le journal *La Patrie* ayant été averti du projet de départ de monsieur Timothée envoya aussitôt un de ses reporters solliciter de l'éminent citoyen la faveur d'une entrevue : « Dites à vos nombreux lecteurs — déclara Timothée — qu'ayant fait un riche héritage, je compte l'employer à parcourir le monde entier car je ne saurais me contenter comme un simple ministre d'un petit voyage en Europe. »²⁷

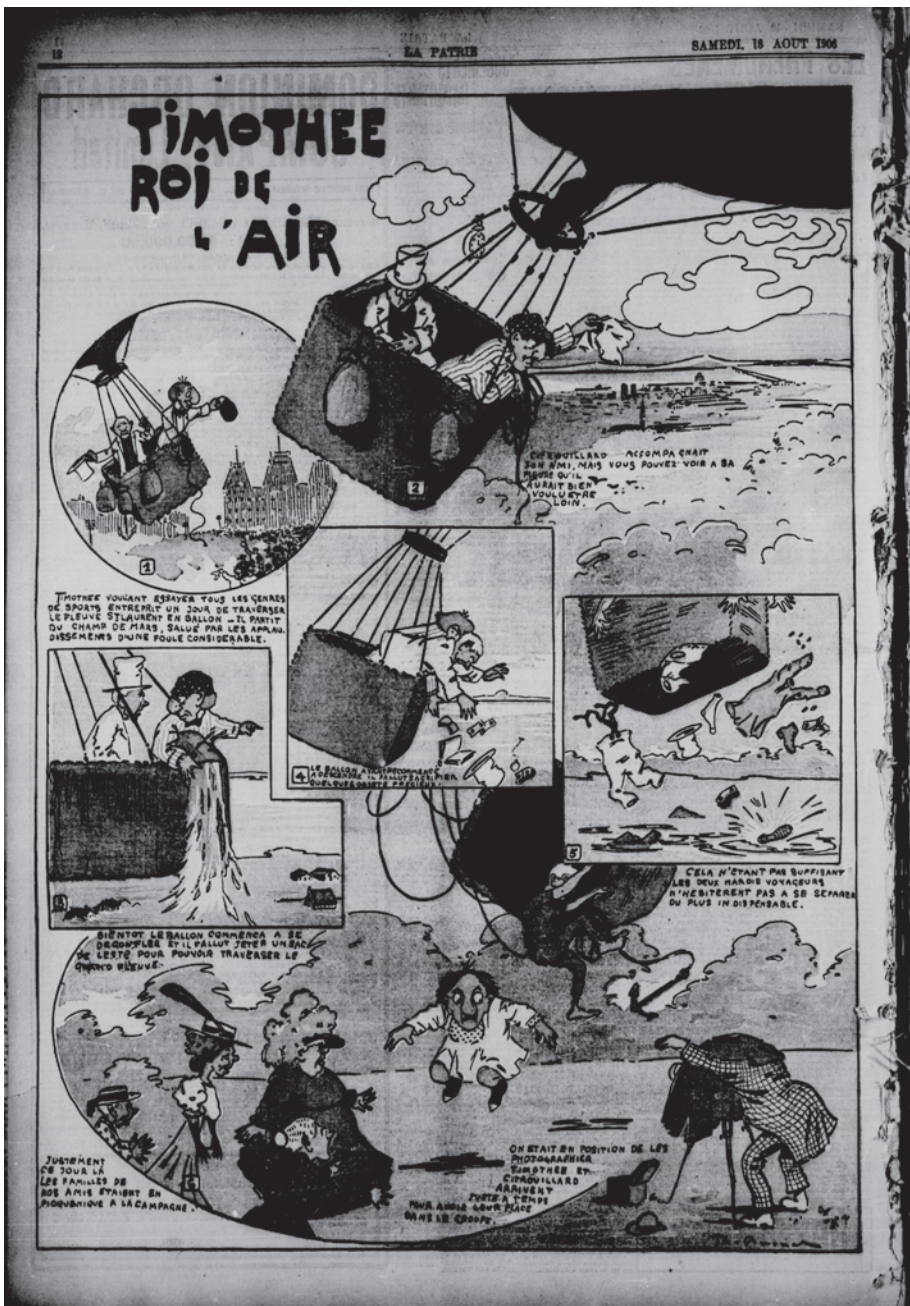
Pendant trente semaines (soit quinze pages pleines publiées à un rythme bimensuel²⁸), Busnel lance ainsi Timothée dans des péripéties exotiques, de Terre-Neuve au

Arsène Bessette, « À la mémoire de Théophile Busnel », p. 255-256, et Stéphanie Danaux, *L'icônographie d'une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec, 1840-1940*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « L'archive littéraire au Québec. Série Approches », 2013, p. 30-31 et p. 154.

26 [S. a.], « Naissances », *La Patrie*, 22 avril 1907, p. 12.

27 Théophile Busnel, « Les nouvelles aventures de Timothée autour du monde », *La Patrie*, 8 juin 1907, p. 12.

28 « Les nouvelles aventures de Timothée autour du monde » paraissent dans *La Patrie* du 8 juin au 21 décembre 1907, en alternance avec « Les contes du père Rhault » de Raoul Barré. Le numéro du 3 août 1907, manquant dans la collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, n'a pas pu être consulté.



Ill. 6: Théophile Busnel, «Les aventures de Timothée. Timothée roi de l'air», *La Patrie*, 18 août 1906, p. 12. Conservation et numérisation: BANQ.



Ill. 7: Théophile Busnel, «Les nouvelles aventures de Timothée autour du monde»,
La Patrie, 8 juin 1907, p. 12. Conservation et numérisation: BANQ.

Pôle Nord, en passant par le Pérou, et crée une fresque ambitieuse, aux nombreux rebondissements.

Sur le plan thématique, il pourrait paraître symptomatique que ce soit un étranger qui prenne l'initiative de modifier l'environnement d'une figure bien connue du public et fortement intégrée au milieu urbain montréalais, à une époque où toutes les séries produites au Québec se déroulent à l'intérieur de la province, dans un cadre familial et quotidien. Pourtant, Busnel revisite peut-être une initiative de Bourgeois pour le journal concurrent. En effet, tout comme Busnel a hérité de Timothée en entrant à *La Patrie*, Bourgeois a repris le père Ladébauche en arrivant à *La Presse*. Or, dès le mois d'août 1905, il abandonne la formule de la bande dessinée pour la remplacer par une chronique humoristique illustrée d'une demi-page intitulée «Les voyages de Ladébauche». Le héros y rapporte ses visites récentes aux souverains et dirigeants du monde entier.

Sur le plan narratif, Busnel s'éloigne toutefois davantage de l'héritage de Bourgeois. Il abandonne les personnages de Sophronie et de sa mère au profit de deux nouveaux comparses: le petit Jean, un jeune Canadien débrouillard et futé, puis le vieux docteur Fendl'air. Busnel amorce de plus un bouleversement en matière d'ampleur et de contexte, qui lui permet de prendre ses distances vis-à-vis de l'ensemble de la production de son temps. Alors que les techniques narratives employées jusque-là reposaient principalement sur des blagues uniques sans lien entre elles et un comique de répétition, il lance le premier récit à suivre de la bande dessinée québécoise. À la manière d'un feuilleton, chaque étape de ce récit de voyage se conclut sur la mention «la suite dans 15 jours», «voir la suite la prochaine fois» ou «à suivre». Un suspense intense naît parfois à la fin d'un épisode, car Timothée traverse bien des mésaventures au cours de son périple. Certes, la série des «Voyages de Ladébauche» de Bourgeois constitue aussi un feuilleton, mais le récit y prend une forme plus discontinue, les épisodes pouvant être lus de façon indépendante ou même dans le désordre.

Sur le plan graphique, la transformation de l'univers de Timothée est radicale. Busnel met au point un vocabulaire visuel plus riche, caractérisé par une étonnante variété dans les formes, les plans, les cadrages et les combinaisons d'images. Le jeune artiste impose un dessin plus réaliste et un trait plus expressif. La représentation de profil, généralisée à l'époque de Bourgeois, se voit délaissée. Les personnages se multiplient et les compositions deviennent plus chargées, avec des arrière-plans constitués de décors intérieurs ou de paysages beaucoup plus élaborés. De façon générale, ces vignettes offrent un dynamisme, voire un modernisme, sans précédent. Mais surtout, Busnel adopte de nouveaux canons et renouvelle complètement l'allure de Timothée. Sous sa plume, le dandy petit, trapu et grotesque de 1905 devient en 1907 un personnage élancé et élégant, qui n'est plus défiguré par son appendice nasal. En somme, Timothée est moins caricatural, ce qui ne l'empêche pas de multiplier les mésaventures les plus cocasses.

À travers toutes ces facettes, la série «Les nouvelles aventures de Timothée autour du monde» se révèle un projet inventif et ambitieux, dont le scénario évoque le principe du roman graphique. Au fil des années, Busnel s'est progressivement approprié un personnage majeur de l'humour canadien-français du début du

xx^e siècle, jusqu'à se libérer totalement du modèle proposé par Bourgeois et à transcender les limites du genre de la bande dessinée tel qu'il se pratique alors au Québec. La longévité de cette déclinaison suggère la réussite de l'entreprise. Le périple prend fin le 21 décembre 1907, alors que les héros viennent de débarquer au Pôle Nord. Dès le mois de janvier 1908, Timothée rentre à Montréal et rend «une visite inattendue²⁹» à la famille Citrouillard, qu'il croise régulièrement au cours des mois qui suivent. À compter de ce moment, Busnel renoue avec les principes esthétiques et narratifs mis au point pendant la première moitié de 1907 : il revient à un dessin plus linéaire, à des formes simplifiées et à des compositions plus claires, ainsi qu'à la formule d'une blague par planche. Timothée retrouve une allure proche du modèle originel de Bourgeois, avec tête et nez hypertrophiés. Il redevient un personnage franchement comique, rendant compte à sa manière caricaturale du quotidien et des loisirs des Montréalais (ill. 8).

Depuis le départ de Bourgeois, *La Patrie* n'a jamais cessé d'éditer des caricatures. Leur présence reste cependant ponctuelle, les dessins étant empruntés à d'autres journaux. Entre le 16 novembre et le 21 décembre 1907, le journal fait paraître dans ses pages une série d'articles anonymes intitulés «Comment devenir caricaturiste³⁰», qui dénotent un regain d'intérêt de la rédaction pour cette forme d'art graphique. À compter du 14 décembre 1907, Busnel commence à signer des caricatures dans les pages du supplément du samedi³¹. Le 28 décembre, le titre de la composition «La semaine des fêtes d'après le caricaturiste de *La Patrie*» l'adoube officiellement dans ses nouvelles fonctions de caricaturiste³². Les unes des deux premiers numéros de l'année 1908 reproduisent aussi ses caricatures³³. Busnel entre alors dans une période où il n'est plus cantonné aux suppléments de fin de semaine. L'année 1908 s'annonce ainsi particulièrement faste pour le dessinateur, débordant d'activités dans lesquelles il exprime pleinement sa personnalité artistique : bandes dessinées, couvertures, dessins des «Concours amusants», en-têtes, illustrations et caricatures. Cette production élégante, caractérisée par un trait vif, révèle d'ailleurs à quel point «Les aventures de Timothée» sont de nouveau inféodées à l'héritage de Bourgeois. À *La Patrie*, Busnel est le seul dessinateur à développer une gamme d'activités aussi diversifiées : Barré ne dessine en effet que des bandes dessinées, tandis que Paradis, Latour et Savard se contentent de la réalisation des couvertures et de l'illustration des articles. Bessette rapporte que «le succès couronnait ses efforts, le bonheur lui souriait, il avait réalisé une partie de ses espérances. On l'appréciait,

29 Théophile Busnel, «Les aventures de Timothée et de la famille Citrouillard. Une visite inattendue», *La Patrie*, 4 janvier 1908, p. 13.

30 [S. a.], «Comment devenir caricaturiste», *La Patrie*, 16 novembre 1907, p. 21, 23 ; novembre 1907, p. 3, 21 ; et décembre 1907, p. 25.

31 Théophile Busnel, «Les exigences de la loi», *La Patrie*, 14 décembre 1907, p. 14.

32 Théophile Busnel, «La semaine des fêtes d'après le caricaturiste de *La Patrie*», *La Patrie*, 28 décembre 1907, p. 24. Cette chronique paraît ensuite sous le titre «La semaine illustrée» pendant quelques semaines.

33 Théophile Busnel, «Le jour de l'an tel qu'il se passe», *La Patrie*, 2 janvier 1908, p. 1, et «Ce que les marchands de glace seront forcés à faire si le temps doux continue», *La Patrie*, 3 janvier 1908, p. 1. Fin février et fin mars, Busnel réalise deux suites d'illustrations humoristiques. Voir Laff, «La vie pittoresque», dessins de Théophile Busnel, *La Patrie*, 25-28 février 1908, p. 9, et Maurice Bray, «Impressions. Carnet d'un étranger nouvellement arrivé à Montréal», dessins de Théophile Busnel, *La Patrie*, 24-27 mars 1908, p. 1.



III. 8: Théophile Busnel, « Les aventures de Timothée. Timothée retrouve mam'zelle Sophronie », *La Patrie*, 15 février 1908, p. 8. Conservation et numérisation : BANQ.

il faisait son chemin³⁴». À travers cette figure polyvalente du bédéiste-caricaturiste-illustrateur, Busnel se rapproche, consciemment ou non, et malgré une prise de distance sur le plan graphique, du modèle professionnel de son ami Bourgeois, artiste hyperactif aux activités variées (caricaturiste, bédéiste, illustrateur, peintre, il sera aussi acteur et chansonnier).

S'il connaît une cadence de travail soutenue en début d'année, Busnel entre dans une période de ralentissement au bout de deux mois. Ses dessins paraissent dès lors de façon irrégulière, et il n'est pas rare qu'une à deux semaines passent sans qu'il en publie de nouveaux. Le jeune homme semble même ne rien avoir produit au cours de la première quinzaine de mars 1908.

VARIATION À QUATRE MAINS

À compter du mois d'avril 1908, les contributions de Busnel se limitent principalement à la poursuite des «Aventures de Timothée». Laberge rapporte que le jeune homme, malade, a les plus grandes difficultés à assurer son service à *La Patrie*. Bourgeois, pourtant employé par le journal concurrent, aurait remplacé son ami à plusieurs reprises :

Gravement atteint de tuberculose, Busnel fut obligé de prendre le lit. Trop faible et trop malade pour faire sa page du samedi, il était fort embarrassé, quand Bourgeois vint à son aide. Il allait le voir chez lui et là, dans sa chambre, lui faisait charitablement son travail. Belle solidarité artistique, noble camaraderie qu'on voudrait rencontrer plus souvent. Bourgeois, à ce qu'on m'a assuré, lui rendit ce service sept ou huit fois. Puis, l'état de Busnel empirant, son médecin, constatant qu'il était fini, crut qu'il serait préférable pour lui d'aller finir ses jours dans son pays natal³⁵.

Si les chiffres mentionnés par Laberge sont exacts, la collaboration Bourgeois/Busnel peut représenter entre quatorze et seize semaines de travail. Le cas échéant, le Timothée de 1908 serait en grande partie conçu à quatre mains, bien que toutes les planches soient signées par Busnel. Suivant les conseils de son médecin, le jeune homme accepte finalement, en juillet 1908, d'aller poursuivre sa convalescence dans sa Bretagne natale :

Mais, malgré la maladie et la hantise de sa fin prochaine, il poursuivait sa besogne. Avec une énergie désespérée, il s'acharnait à sa tâche : il imaginait de nouvelles aventures et de nouvelles farces pour son héros et continuait la série de ses dessins de Timothée qu'il envoyait chaque semaine à *La Patrie*. Busnel était retourné depuis deux mois à Saint-Briac, sa terre natale, lorsqu'il mourut le 4 septembre au soir 1908³⁶.

34 Arsène Bessette, «À la mémoire de Théophile Busnel», p. 255.

35 Albert Laberge, *Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, p. 66.

36 *Ibid.*

La dernière planche des «Aventures de Timothée» signée par Busnel paraît un mois plus tard, le 3 octobre 1908. Timothée y est méconnaissable : le dessin est sec, saccadé, confus. Deux hypothèses peuvent être posées : soit, malgré la signature, la planche n'est pas de Busnel (le cas échéant, elle ne semble pas non plus de Bourgeois), soit Busnel est si malade au moment de sa réalisation qu'il peine à tenir correctement sa plume.

Après le décès de Busnel, son poste n'est pas maintenu à *La Patrie*³⁷. Dès lors, «Les contes du père Rhault» de Barré paraissent en alternance avec une traduction de «Buster Brown». Lorsque la série de Barré prend fin, le 17 avril 1909, elle est remplacée à son tour par des planches importées des États-Unis. À *La Presse*, un mouvement similaire se produit : la dernière bande dessinée de Bourgeois est publiée en novembre 1909, avant d'être remplacée en janvier 1910 par des séries d'origine étatsunienne. Incapable de résister à ce raz-de-marée, la bande dessinée canadienne-française entame une longue période d'hibernation, marquée par quelques sursauts, avant un premier renouveau dans les années 1940.

+

La présence de Busnel au Québec concorde avec cette période de cinq années qui correspond au début et au déclin de la bande dessinée humoristique dans les quotidiens du Québec. L'examen de son parcours et des relations nouées avec ses collègues, particulièrement avec Bourgeois, offre la possibilité d'observer un cas significatif d'interactions franco-québécoises. Lors de son arrivée à *La Patrie*, Busnel doit poursuivre une série dont il n'a fixé ni l'esthétique ni les ressorts narratifs, ce qui donne lieu à une période initiale de mimétisme. Au fil des années, le jeune artiste va cependant se dégager de l'héritage de Bourgeois et imposer un style propre, dans lequel le rapport étroit du dessin à l'écrit et l'amour de la narration sont marqués par la tradition des histoires en images, toujours en vogue en France et rééditées en grand nombre dans la rubrique enfantine de *La Patrie*. Au sein de cette relation bipartite intervient un troisième acteur, les États-Unis, source à laquelle les deux artistes s'alimentent, complexifiant — ou enrichissant — l'analyse de leurs interactions. Il serait pertinent de préciser dans quelle mesure Bourgeois joue dans ce triangle le rôle du passeur des modèles étatsuniens, notamment par l'importation du thème du garmement. Au contact de ces différents modèles, Busnel fait évoluer son art : en revisitant un personnage emblématique de la culture populaire canadienne-française, il affirme un style inventif et, en se libérant de l'héritage de Bourgeois, marque de son empreinte la production canadienne-française de son temps, jusqu'à devenir un acteur essentiel de cet âge d'or.

37 Une planche signée J. Blouin paraît en septembre, mais cette collaboration semble être restée sans lendemain. J. Blouin, «Timothée soldat en France», *La Patrie*, 19 septembre 1908, p. 8.

VOIX EN IMAGES

Le métadiscours formel de la BDQ actuelle

+ + +

MARIO BEAULAC

Université du Québec en Outaouais

Si le milieu de la bande dessinée québécoise (BDQ) témoigne actuellement d'une belle vigueur, cela tient d'une part à l'émergence de nouveaux auteurs, d'autre part à la consolidation de leur œuvre — et tout autant de celle de leurs prédécesseurs — à la faveur de nouveaux formats éditoriaux. Les bandes de ces talents neufs côtoient ainsi en librairie celles de nos auteurs consacrés, finalement rééditées ou récemment parues. Dans un article de 2005 sur l'effervescence de la BDQ en ce début de millénaire, Francine Bordeleau identifiait déjà « [t]rois signes qui ne trompent pas : la professionnalisation de la structure éditoriale, l'apparition de nouveaux auteurs solides et une reconnaissance à l'étranger¹ ». Ces signes de santé constituent toutefois moins une rupture, comme l'envisageait Bordeleau, qu'une continuité et même un résultat conséquent d'une longue suite d'initiatives. Jacques Samson résume d'ailleurs avec soin ce parcours de quelques décennies dans son texte « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ? », réédité récemment².

Un apport crucial à l'essor de ce milieu réside dans le renouveau éditorial qui y règne depuis une vingtaine d'années. Samson affirmait d'ailleurs en ce sens, au seuil des années 1990, que pour poursuivre ou accroître notre production de BD, « les assises structurelles (édition, diffusion, promotion et mise en marché) et financières » (*LBD*, 148) de celle-ci auraient à se raffermir, et l'aide étatique à ce secteur culturel se devrait de contribuer à pareil essor. Il appert toutefois que ce type d'aide continue de n'assurer qu'un rôle plutôt indirect (néanmoins bienvenu) dans le raffermissement advenu. Comme ce fut souvent le cas jadis, l'initiative provient d'abord de réactions collectives d'auteurs aux réalités de leur milieu, ce qui suit une tendance déjà bien établie du côté de la BD internationale, et qui peut se résumer par « plus de pouvoir aux créateurs ».

1 Francine Bordeleau, « La revanche des bédéistes québécois », *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n° 118, été 2005, p. 13.

2 Jacques Samson, *Lectures en bande dessinée*, Montréal, Mém9ire, 2015, p. 125-148 (d'abord paru dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 282-307). Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *LBD* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Ainsi en va-t-il du paysage éditorial européen francophone partiellement dévasté des années 1990 (crise de surproduction; « bataille de positions » entre groupes éditoriaux, comme le relate Thierry Groensteen³), lequel a suscité la création de structures d'édition alternatives (L'Association⁴, etc.) qui ont rénové chemin faisant les modèles éditoriaux. Le modèle combatif de l'éditeur-auteur ou de l'édition de bandes dites « d'auteur », avec une flexibilité de présentation matérielle (noir et blanc ou bichromie, formats intimistes, pagination maigre ou au contraire surabondante) et éditoriale (autobiographie, expérimentation, audace thématique et/ou formelle), a eu une forte résonance au Québec, en tandem avec des développements parallèles récents de portée globale (adoption de la microédition, réseautage par voie électronique, impression sur mesure).

Cette prise de conscience par les auteurs de l'importance des contraintes qui pèsent sur l'édition BD participe d'une réflexion sur ce métier, véritable *métadiscours* qui interroge notamment les formes d'une communication efficace sous les dites contraintes. Par exemple, des planches plus petites se dessinent et se cumulent plus vite pour une possible édition en album, ce qui constitue une voie pragmatique pour assurer une visibilité rapide aux auteurs émergents. Comme ce métadiscours emprunte aussi bien la forme orale (entretien) que la forme écrite, voire dessinée (comme dans notre exemple des planches réduites), il permet aux auteurs de commenter, de façon implicite ou explicite, leur propre maniement de la BD par rapport aux normes qui prévalent pour cet art. On peut y percevoir un prolongement de la veine autobiographique adoptée en BD depuis les années 1970, dans laquelle des planches qui portent sur la pratique de cet art trouvent naturellement place, parfois sous forme prononcée et ludique (Crumb, Gotlib).

Les traces de ce renouveau affleurent dans les propos d'acteurs québécois du domaine cités dans l'article de Bordeleau. Ainsi en est-il pour Frédéric Gauthier, cofondateur — en 1998, avec Martin Brault — des éditions de La Pastèque: « Plein de jeunes auteurs avec une nouvelle vision de la BD sont apparus [après la mort du magazine *Croc*], et il n'y avait pas vraiment de support éditorial pour eux. Nous voulions combler un vide⁵. » Jimmy Beaulieu, paradoxalement l'un des premiers « refusés » de La Pastèque, remédie à ce refus en devenant en l'an 2000 son propre éditeur⁶, avant de fédérer autour de lui le collectif Mécanique générale, qui se retrouve rapidement dans l'escarcelle de la maison Les 400 coups. Beaulieu y applique les vertus des supposées « limites » d'un format prisé aujourd'hui, celui du « roman graphique⁷ »:

3 Voir le résumé de cette phase mouvementée dans Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris/Angoulême, Skira-Flammarion/Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2009, p. 157-163.

4 Sur l'histoire de cette importante initiative d'auteurs de la relève devenus (auto)éditeurs de BD, voir Groupe ACME, Erwin Dejasse, Tanguy Habrand et Gert Meesters (dir.), *L'Association: une utopie éditoriale et esthétique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites. Pratique et théorie », 2011, 221 p.

5 Francine Bordeleau, « La revanche des bédéistes québécois », p. 14.

6 Beaulieu relate lui-même l'anecdote dans un texte sur son parcours professionnel: Jimmy Beaulieu, « Automythology », *European Comic Art*, vol. V, n° 1, printemps 2012, p. 25-56; voir p. 31 en particulier.

7 Francine Bordeleau, « La revanche des bédéistes québécois », p. 14.

[Ce format] a pris un certain essor pour des raisons économiques: on était obligés de faire du noir et blanc à couverture souple [...]. Cela étant, le noir et blanc a des qualités intrinsèques: il est beaucoup plus suggestif que la couleur, il permet au dessin et à l'écriture de se confondre davantage, et a plus de portée⁸.

De jeunes auteurs qui ne maîtrisent pas encore les difficultés techniques et esthétiques notoires de la couleur, par exemple, peuvent ainsi faire leurs premières armes avec plus de sérénité.

Cependant, en dépit d'une telle brèche éditoriale — exploitée également par les éditeurs L'Oie de Cravan (maison fondée en 1992) et plus récemment Pow Pow (fondée en 2010) —, des embûches professionnelles subsistent lorsqu'il s'agit de poursuivre une carrière axée sur la seule production BD, surtout lorsque cette dernière s'écarte des sentiers battus. L'emprunt d'une voie alternative au modèle traditionnel (album de 44 planches en couleurs) et l'intégration en parallèle du «roman graphique» aux circuits commerciaux du livre incitent donc les auteurs à confectionner leurs planches selon divers paramètres formels qui en soutiennent le propos, tout comme la charge narrative et expressive d'ensemble. L'éventail de ces paramètres — parmi lesquels le découpage graphique, les choix stylistiques (types de dessin, de phylactères, de cases, etc.), les procédés rhétoriques — se trouve déployé selon des équilibres variables, en fonction du projet en cours et d'une position esthétique sous-jacente, en formation mais qui se fait jour davantage de projet en projet, se perfectionnant au fil des planches.

À l'aide d'œuvres de maturité, d'entretiens et de prises de position de quatre auteurs situés depuis un bon moment sur cette voie alternative — Michel Rabagliati, Obom, Zviane et Jimmy Beaulieu —, nous retraçons certaines des grandes lignes de ce métadiscours (*sur* et *par* la BD, qu'il soit alors explicite ou implicite), pour faire émerger quelques-uns des enjeux esthétiques pressentis comme pertinents par ces acteurs remarquables de la BDQ actuelle.

PAUL À MICHELBOURG

L'œuvre de Michel Rabagliati est celle qui a le plus retenu l'attention du public et de la critique, avec plus de mille planches réunies en neuf albums, soit la série des *Paul* chez l'éditeur montréalais La Pastèque. L'auditoire restreint de ses débuts et le choix d'un format alors peu commun au Québec pour sa série, conservé depuis, expliquent ici sa position dite «alternative». En général modeste au fil des entretiens qu'il accorde aux critiques et journalistes, l'auteur se montre sensible quant aux ressorts principaux de son travail qui séduisent désormais si largement; «[c]e que je fais est assez gentil et convivial⁹», admet-il volontiers.

⁸ *Ibid.*

⁹ Alexandre Fontaine Rousseau, «Entretien avec Michel Rabagliati», *24 images*, n° 170, décembre 2014-janvier 2015, p. 14.

L'univers de son protagoniste Paul, étoffé d'album en album et peuplé de multiples acteurs et contextes inspirés du réel, décuple par sa continuité l'engouement pour la série. Les justes rapports entre image et texte dans ce travail sont examinés avec perspicacité par deux chercheurs, Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, selon l'angle original de la «spatiogenèse», qu'ils définissent comme un «processus de génération d'espaces¹⁰» dans leur article de 2013. L'espace peut en effet être traduit efficacement par la BD, avec ses cases de tailles variables affichant des angles de vue divers. De plus, qui dit «espace» dit implicitement «temps», la distance ne s'éprouvant que dans la durée; or, le monde de Paul repose sur la (re)présentation du vécu, ce dernier, qu'il soit avéré ou fictif, étant enraciné en des temps *et* des lieux. Les coauteurs de l'article notent donc à juste titre que «l'émergence du souvenir crée dans la série des *Paul* un feuilletage temporel complexe¹¹». Cette complexité s'articule grâce à des transitions temporelles et spatiales flexibles, brassant les époques et les décors; «la narration de Rabagliati [...] s'appuie aussi sur des mises en espaces multiformes qui permettent d'ancrer plus solidement le personnage dans une certaine nostalgie d'un Montréal disparu¹²».

Ce maniement expressif de l'espace par la BD est de fait le fruit d'un effort conscient de l'auteur: «J'utilise rarement des effets cinéma purs car ça serait trop laborieux et trop éloigné de mon univers graphique. Mon système graphique est assez plat. Je travaille sur deux dimensions. Je fais rarement des contre-plongées, des perspectives complexes¹³.» Cet aveu est moins celui d'une limite quant aux moyens qu'une orientation esthétique assumée, une façon de concevoir la BD. Un survol succinct de *Paul dans le Nord*¹⁴ permet d'apprécier la manière dont cette conception se déploie, en phase avec les grands objectifs de l'auteur; car, «de son propre aveu, Michel Rabagliati préfère travailler sur des projets longs et cherche à déclencher, chez ses lecteurs, un sourire, une émotion¹⁵».

Alors que la majorité des planches de cet album ont l'aspect de dispositifs multicases, celles qui ne recèlent qu'une vignette (case-planche ou planche-case) ouvrent sur un champ de vision — ou d'affect — maximal, et forment des invitations à une pause devant l'image, qui lui restitue un plus ample pouvoir de représentation, voire de signification¹⁶. Ces passages voués à une contemplation visuelle peuvent

10 Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, «La série *Paul* de Michel Rabagliati: récits d'espaces et de temps», *Comicalités*, mis en ligne le 17 avril 2013: <http://journals.openedition.org/comicalites/1566?lang=en&gathStatlcon=true>; voir § 19.

11 *Ibid.*, § 15.

12 *Ibid.*, § 18. La «spatiogenèse» découle ainsi du maillage narrativo-visuel de lieux significatifs pour l'auteur ou son avatar dessiné: «C'est le parcours diégétique des personnages de Rabagliati qui invente l'espace [...]. À chaque histoire, il sélectionne des lieux qui lui rappellent telle ou telle partie de sa vie, les relie ensemble, les organise par le récit.» *Ibid.*, § 33.

13 Alexandre Fontaine Rousseau, «Entretien avec Michel Rabagliati», p. 15-16.

14 Michel Rabagliati, *Paul dans le Nord*, Montréal, La Pastèque, 2015, 179 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PN suivi du numéro de planche, du folio et, le cas échéant, du numéro de case, et placées entre parenthèses dans le texte.

15 Monique Noël-Gaudreault, «Comment Michel Rabagliati a écrit certains de ses livres», *Québec français*, n° 168, hiver 2013, p. 107.

16 Cette stratégie formelle permet d'englober en une seule vue un espace monumental (le stade olympique de Montréal en construction, présenté en contrepoint au dialogue [PN, 66, 88]; la cérémonie de clôture des

aussi coïncider avec des ellipses (spatiales ou temporelles) fortes, en contraste avec les ellipses contingentes dont Rabagliati fait ample usage. Ce dernier type d'ellipse, dans lequel la succession des cases affiche souvent un point de vue identique, avec saut temporel minime, permet à l'auteur de coller davantage aux personnages, de prolonger une scène afin que s'y déroule un dialogue (ou *a contrario* un silence) et que s'y manifeste une réaction, un état psychique visible dans le comportement¹⁷.

Paul dans le Nord contient aussi des planches que l'on peut percevoir comme présentant des « effets spéciaux », tant elles se démarquent de l'approche graphique privilégiée dans le reste de cet opus. Ces planches d'exception s'insèrent en trois temps forts de l'album et dévoilent l'ambition énoncée de Rabagliati d'interpeller l'affect, dans ces cas de façon plus appuyée qu'il ne le fait, de manière progressive, parallèlement au déroulement de son récit.

Une première occurrence d'un tel « effet spécial » survient lorsque Paul et ti-Marc se perdent à leur arrivée à Mont-Laurier, se retrouvant balayés par les vents d'une tempête de neige non anticipée, qui occupe la troisième case (en *PN*, 46, 66), jusque-là la plus grande vignette de l'ouvrage (elle occupe les deux tiers d'une planche). Paul et ti-Marc se mesurent ensuite — dans un plat de deux planches en vis-à-vis (*PN*, 50-51, 70-71) — à une brutalité éolienne qui prend la forme d'amas floconneux en filés, comme on en retrouve en photographie (les filés étant les témoins d'une trajectoire dans la durée). Le parcours ultrarapide des masses blanchâtres y contraste avec les noirs et grisés des éléments iconiques d'arrière-plan (dont Paul, visiblement exténué), jusqu'au quasi-effacement de ces derniers sous la tourmente.

Les deux autres segments à « effets spéciaux » introduisent des touches visuelles plus inhabituelles encore dans le « système graphique » usuel de Rabagliati. Le délire rêvé du Paul fourbu, sauvé des rigueurs hivernales grâce à l'hébergement providentiel offert par Madame Jodoin, se décline en coloris bariolés dans des cases incurvées, en un plat de deux planches (*PN*, 58-59, 78-79). La saturation chromatique de ces planches, qui détonne dans cet album par ailleurs monochrome, renvoie à une esthétique néo-psychédélique, où se mêlent visuellement les thèmes introduits auparavant dans le récit (préceptes raéliens, chirurgie plastique maternelle, etc.) pour former un *bad trip* mémorable.

Le dernier segment à « effet » est plus audacieux encore sur le plan formel ; sur deux plats, l'auteur impose le désarroi de son *alter ego* par l'entremise de quatre cases-planches en ellipses contingentes (*PN*, 131-134, 160-163), selon un même point de vue surplombant un carrefour montréalais. Cette perspective axonométrique montre d'abord un Paul en proie à sa peine d'amour et fuyant les lieux sur sa mobylette. Puis, bien que Paul ne figure plus sur les trois cases-planches suivantes,

Jeux olympiques, depuis l'intérieur du stade [*PN*, 121, 150]), ou de simplifier schématiquement un parcours, ce qui établit les positions relatives de divers lieux diégétisés (extrême plongée sur « le petit village de Lac-Noir » où Paul rejoint ti-Marc et ses potes [*PN*, 73, 95]), ou encore de mettre l'accent sur un moment à fort contenu symbolique pour le protagoniste (Paul sur sa « Puch Maxi », sa première mobylette [*PN*, 71, 93] ; Paul devant le feu qui emporte les restes de sa vieille cabane de jeunesse [*PN*, 145, 147]).

17 La première planche de l'album, non numérotée (*PN*, 7), où la mère de Paul le veille alors qu'il gît dans un état quasi catatonique après sa rupture avec Linda, est entièrement constituée de telles ellipses, en cases d'égales dimensions ; l'immobilisme de Paul devient ici l'éloquente manifestation de son deuil amoureux.

un encerclement progressif de la périphérie jusqu'au milieu de la planche, amorcé en case-planche initiale et composé de fins tracés noirs parfois décentrés pour suggérer de la confusion, cerne de plus en plus chaque planche. Sorte d'équivalent d'un fondu au noir qui vise à traduire par l'image la sensation de vertige ressentie par le personnage, le procédé effectue un efficace télescopage des dimensions sociales et privées, externes et internes, du vécu de Paul à ce stade de son existence¹⁸. Bien que Rabagliati se dérobe habituellement à l'évocation d'« effets cinéma purs », il n'hésite pas à surprendre par la facture de ses bandes afin d'enrichir son propos et sa manière.

REGARDER — PUIS DESSINER — AUTREMENT

Alors que l'auteur des *Paul* propose des planches d'un format qui confère à sa série un cachet distinctif, entre l'album à la *Astérix* et le roman graphique habituel, voyons l'utilisation que fait l'une de ses consœurs d'un format encore un peu plus réduit. Diane Obomsawin — qui signe aussi « Obom » — mène depuis une vingtaine d'années un parcours bicéphale d'auteure de BD et de cinéaste d'animation ; c'est toute-fois avec la BD qu'elle fourbit ses crayons au début des années 1980, dans le giron de la scène artistique alternative montréalaise. Elle impose vite son graphisme personnel, minimal autant que mémorable ; un art faussement naïf qui allie l'absurde à l'observation, portant un regard aussi émerveillé qu'amusé sur la conduite humaine.

En réponse à Alexandre Fontaine Rousseau, qui souligne que « [s]es personnages ont une apparence particulière, [et qu'elle] cherch[e] à réduire les choses à l'essentiel », l'auteure raconte :

Ça, ça me fait tellement rire... parce que moi, quand je dessine, j'ai toujours l'impression de me forcer beaucoup. J'ai l'impression de faire des dessins très réalistes. Une fois que je vois le livre ou le film, je me rends bien compte que c'est très minimaliste. Mais pendant que je le fais, je suis hyperconcentrée et j'ai l'impression de réaliser des trucs extrêmement détaillés! [*Rires.*] C'est une illusion. C'est que je n'ai qu'un style¹⁹.

Cette candeur est à l'avantage des projets auxquels s'attelle Obom, projets qui se situent à la lisière de l'étrange et du familier. La familiarité provient pour une part de l'usage plutôt orthodoxe qu'elle fait des codes de la BD. Les bandes en gaufrier, c'est-à-dire composées d'une grille à cases isomorphiques, reviennent souvent dans les albums d'Obom. De même pour les classiques bandeaux narratifs en haut de vignette, pour les courts traits — souvent doublés ou plus — qui signifient le mouvement ou certaines réactions des personnages, pour les tracés de dialogue conventionnels (courbés pour la parole énoncée, « nuageux » pour la pensée, etc.).

18 Cette interprétation est renforcée par la référence à l'album éponyme de Beau Dommage qui suit aussitôt, au dernier chapitre (intitulé justement « Montréal » [*PN*, 165-179]), référence culturelle majeure de l'époque où se situe le récit.

19 Alexandre Fontaine Rousseau, « Entretien avec Diane Obomsawin », *24 images*, n° 170, décembre 2014-janvier 2015, p. 36.

Or, ce respect d'un dispositif canonique de la BD agit comme un leurre qui, par contraste formel à l'intérieur d'un même album — comme chez Rabagliati —, pave la voie aux réels émois et surprises du propos, dont le dessin se charge d'emblée d'enrichir la progression. La réduction des faciès des personnages à de petits traits relativement gras, avec des poses (de face, de profil, etc.) et, surtout, des yeux dont la réitération se veut presque mécanique, force le regard à embrasser l'ensemble de la gestuelle et de la situation. Chaque variation graphique acquiert forcément, dans ce système minimal, une charge sémantique.

Cette application à rendre fluide le dispositif, tout en lui conférant une touche singulière, facilite la lecture des bandes. Dès lors, leur charme particulier — qui se révèle à la lecture — opère pleinement. Ainsi en est-il dans *Kaspar*²⁰, qui pourtant affiche une facture légèrement atypique pour Obom, en contradiction avec son affirmation de ne disposer que d'un style. Le dessin d'Obom, si distinctif, possède néanmoins des affinités avec celui d'autres illustrateurs (on peut songer à Copi, qu'elle identifie d'ailleurs comme son « idole²¹ ») : dans *Kaspar* se laisse percevoir une parenté graphique avec Paul Driessen, lui aussi cinéaste d'animation lié à l'Office national du film du Canada (ONF). Car le dépouillement iconique et le rendu des personnages atteignent dans cet album, inspiré du cas authentique de Kaspar Hauser (1812-1833), la même qualité d'éloquence et d'ingénuité dans les menus mouvements que celle des dessins animés de Driessen. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'auteure adapte subséquemment le sujet pour un film d'animation, alors que, dans son album, c'est la fréquente réitération iconique des cases qui, à quelques modifications près de dessins à l'identique, lui permet de suggérer la faible motricité d'un Kaspar aux muscles peu développés²².

La sobriété du traitement visuel de *Kaspar* amplifie certaines méprises et découvertes du personnage, en leur conférant le vertige de subites révélations, car le personnage a été cloîtré depuis l'enfance (d'où son atrophie musculaire). Kaspar interprète ainsi des illusions d'optique au pied de la lettre : accompagné devant un miroir, il remarque sans s'y reconnaître que « [d]es gens nous regardent » (*K*, 26, c. 6) ; l'éloignement d'un bâtiment lui soutire un « [c]omme cette maison est petite ! » (*K*, 52, c. 6) ; et ainsi de suite²³.

L'expression la plus radicale de la perception, voire de l'affect altéré de Kaspar, survient lorsqu'un document *photographique* tramé restitue sa sensation à la vue de pommes rouges (*K*, 41, c. 5). Cet emprunt au réel est rejoué dans la large case qui reproduit (en tons de gris) une aquarelle réalisée par le véritable Kaspar Hauser. La

20 Obom, *Kaspar*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007, 78 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *K* suivi du numéro de planche et, le cas échéant, du numéro de case, et placées entre parenthèses dans le texte.

21 Sophie Yanow et Alexandre Fontaine Rousseau, « Obom : Tout le monde est une fille. Entretien avec Diane Obomsawin », *Liberté*, n° 305, automne 2014, p. 12.

22 Il doit être noté que la facture du film (*Kaspar*, Diane Obomsawin, ONF, 2012, 8 min 24 s, couleur) diffère de celle de la bande : le trait tremblotant à la Driessen cède le pas à un trait plus stable. Le travail sur les paramètres spatio-temporels de la narration y diffère aussi : les enchaînements entre les (désormais très brèves) scènes empruntent souvent le modèle, fréquent en animation poétique, de la métamorphose, laquelle se substitue aux coupes et crée une continuité plus fluide, d'abord visuelle.

23 Au moins trois autres occurrences : *K*, 47 ; *K*, 71 ; et *K*, 73.

valeur testimoniale de ces images prépare le lecteur aux deux dernières planches du livre (non numérotées), qui suivent un mot en BD de l’auteure sur ses sources et références. Ces planches ne présentent que des images étrangères au style d’Obom, et reprennent en un gaufrier de douze cases le parcours — ici en images d’époque — du Kaspar Hauser réel. Cette suite imagée fait curieusement paraître plus tangible le Kaspar simplifié élaboré dans le cadre des planches précédentes, dès lors plus chaleureux que le Kaspar historique, dont la présence est attestée par ces témoignages visuels disparates et leurs bandeaux narratifs laconiques.

Dans l’album *J’aime les filles*²⁴, l’auteure se retrouve sur son terrain de prédilection, soit la réalité contemporaine vue à travers sa lorgnette créative. Le dessin y est affermi, d’une plus grande rigueur. Les tonalités de gris enrichissent l’ensemble; elles permettent d’introduire diverses masses et formes sans contour noir (comme les étoiles de Wonder Woman [JAF, 5], en négatif). Quant aux petits pointillés noirs irréguliers qui servent parfois de motifs — souvent pour les vêtements —, ils apportent une texture visuelle fidèle à la «patte» Obom.

La souplesse de ce système graphique, dont l’auteure assume l’étendue relativement restreinte²⁵, s’éprouve au fil des chapitres de l’album, chacun constituant le témoignage d’une de ces «filles» sur l’émergence de son attirance pour d’autres filles. Comme dans *Kaspar*, Obom démontre sa profonde empathie et son sens aiguisé tant de l’expression graphique que de la synthèse narrative. «L’histoire de Catherine», le sixième chapitre, boucle en cinq planches l’appel désespéré de la protagoniste pour obtenir l’attention de l’être aimé et la reconnaissance d’un statut particulier à ses yeux, quitte à ce que l’émotion suscitée soit de l’hostilité. Plusieurs astuces graphiques sont mobilisées pour cet accéléré: focalisation sélective au sein d’une large image (JAF, 1, c. 2, 5 et 6); iris constitué de lignes centrifuges pour signifier l’intensité d’un moment (JAF, 1, c. 3); réitération iconique avec légères variantes (JAF, 1, c. 5 et 6; 2, c. 3 et 4, puis c. 5 et 6; 3, c. 5 et 6; 4, c. 5 et 6; 5, c. 5 et 6); silhouettage de figures importantes à l’image (JAF, 3, c. 3 et 6 [à la fenêtre]; 4, c. 1; 5, c. 1); isolement symbolique d’une figure iconique (JAF, 4, c. 4); symbole archiconnu de l’ampoule en renvoi à «l’idée géniale» (JAF, 5, c. 1); etc.

Le travail d’Obom s’accorde ainsi avec des éléments explicites de son méta-discours, exprimés en entrevue et décelables dans maints aspects de son approche de la BD. L’effort de simplification, plutôt que d’appauvrir son mode d’expression, en assure l’économie formelle et la cohérence. Obom y parvient de façon plus laconique que Rabagliati; les deux autres auteurs qui retiennent notre attention se font toutefois encore plus nourris et explicites dans leur discours sur leur pratique.

24 Obom, *J’aime les filles*, Montréal, L’Oie de Cravan, 2014, 1 volume (pagination multiple). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle JAF suivi du numéro de planche, et placées entre parenthèses dans le texte.

25 Obom affirme: «La première raison pour laquelle ce sont des animaux [qui sont mis en scène dans ce récit], c’est encore une fois une lacune en dessin. [...] [J]e n’ai pas un gros vocabulaire graphique.» Sophie Yanow et Alexandre Fontaine Rousseau, «Obom: Tout le monde est une fille. Entretien avec Diane Obomsawin», p. 12.

Zviane — née Sylvie-Anne Ménard — s'investit dans la BD depuis plus de dix ans avec un enthousiasme contagieux et une soif de savoir insatiable, cette dernière intervenant souvent comme moteur même de l'œuvre en cours d'échafaudage (*Ping-pong*²⁶ en est une preuve). Ses aptitudes parallèles dans le champ musical viennent ainsi informer ses travaux, car chacune de ses activités se nourrit des observations et gains effectués dans les autres.

Ses bandes prennent volontiers une forme dialogique et sollicitent une participation active du lecteur. L'album *Les deuxièmes*²⁷, plus sobre que la plupart de ses œuvres, retiendra toutefois ici notre attention. Il marque un sommet provisoire de la réflexion sous forme BD de Zviane, où sont alliés une délibération formelle assumée et un sens aigu de la réplique et des monts et vallons du développement dramatique. Cette chronique d'un huis clos intime entre partenaires inégalement attachés (d'où cette appellation de «deuxièmes», qui évoque les amours, disons, «contingentes») s'organise sur des planches souvent structurées sur le mode d'un gaufrier, qu'il soit total (planche ou double planche) ou partiel (part d'une planche), ce qui suggère aussitôt une approche très rythmée de la narration. Il s'agit également d'une réponse formelle au fait, significatif, que les deux protagonistes — de sexe opposé — partagent un même enthousiasme pour le piano, dont l'alternance *blanco y negro* des touches imprime sa trace visuelle en plusieurs points de l'album.

L'architecture moderniste de la retraite isolée où le duo se rapproche ou se distancie en toute intimité, formée de baies vitrées verticales au rez-de-chaussée, impose d'abord ce motif en créant en alternance ombres et stries lumineuses longilignes (*LD*, 4, c. 2). La jeune femme s'y trouve d'abord cadrée (les fenêtres en *LD*, 5 [case-planche]), puis son compagnon dans sa zone distincte (*LD*, 6, c. 2 et 3), avant que s'effectue un recadrage sur le couple réuni dans ce même espace/fenêtre (*LD*, 7, en gaufrier de cases horizontales). Cette introduction étudiée décline des oppositions qui continueront à s'enrichir de sens en cours d'album (femme/homme, extérieur/intérieur, lumière/ombre, silence/parole). Elle donne le ton pour des passages subséquents où l'absence de texte et l'espace accordé à l'image prennent un tour méditatif, un accent de musicalité optique, comme dans ces cases-plates muettes qui restituent en vision surplombante des espaces communs de la résidence (*LD*, 42-46) et celles où le couple se déplace silencieusement vers la chambre à coucher (*LD*, 80-83²⁸).

Le modelage des reliefs par les tons de gris ajoute des nuances à ce traitement visuel qui, doublé d'une attention précise accordée aux attitudes non verbales du

26 Zviane [et autres], *Ping-pong. Version commentée*, Montréal, Pow Pow, 2015, 226 p. Cet album, examiné dans le présent dossier (Carmélie Jacob, «Un dialogue avec soi-même et les autres. Marges et marginalités dans *Ping-pong. Version commentée*, de Zviane», dans le présent dossier, p. 95-111) est révélateur de sa «pensée BD».

27 Zviane, *Les deuxièmes*, Montréal, Pow Pow, 2013, 128 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LD* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

28 Respectivement situées entre le duo pianistique et le passage à la cuisine, puis entre l'après-étouffement et le retour au lit.

couple, contribue à dépeindre en demi-teintes les attachements comme les écueils éprouvés par ce dernier. L'impression de farniente néanmoins mouvementé qui impose ainsi sa cadence fait toute la « petite musique » de cette bande, qui mêle plus explicitement encore les passions (BD et musique) de son auteure, grâce à l'emploi d'un procédé inventif qui ne peut que nous faire rire en crescendo des ébats amoureux.

Il s'agit ici d'une « partition de sexe », « composition conjointe » explicite sur laquelle les partenaires-interprètes se livrent à un corps à corps — et sexe à sexe — vigoureux (LD, 97-109). Cette composition se voit dotée de sa propre notation musico-génitale, déployée dans un schéma (fort drôle) qui constitue le rabat de la première de couverture.

L'atteinte — apparemment mutuelle — de l'orgasme a également droit à sa (dé)notation graphique singulière, en une traduction visuelle qui vise à coucher la sensation sur le papier. Cette montée s'amorce sur un plat de deux planches, chacune en gaufrier à neuf cases (LD, 110-111), puis annonce sa culmination par un gaufrier qui s'élargit d'une bande (en haut) à l'autre (en bas) — pour suggérer l'amplitude croissante de l'excitation — jusqu'à la suppression des yeux des personnages à l'aube de l'extase (LD, 112). Une altération de la facture du dessin survient alors, celui-ci se libérant en courbes pour dépeindre les têtes du duo jouissif dans un espace sans cadre de vignette (LD, 113), avant de constituer sur un plat de deux planches une ligne devenue sereine (LD, 114-115). Le retour à la figuration resitue le couple en contexte — avec, de façon implicitement gigogne : lit, chambre, fenêtres, flore extérieure — sur une double planche-case à bords perdus (LD, 116-117). Il devient donc patent que l'auteure cisèle, dans *Les deuxièmes*, la facture comme le propos.

Ce travail sur les formes de la BD ne constitue cependant pas un point de référence absolu pour la suite de la démarche créatrice de Zviane. Plutôt que de se contenter d'en reprendre la formule pour de nouveaux projets, l'auteure ne cesse, dans ses interrogations métadiscursives, de remettre en question la manière dont elle approche son art. Que ce soit sur le plan de la rhétorique (l'angle autobiographique qui alterne avec des fictions) ou sur le plan formel (remise en question de son habileté en dessin dans *Ping-pong*), Zviane s'efforce de repousser ses limites créatives. Elle vise vraisemblablement à éprouver le plaisir ludique de se surprendre elle-même, par exemple par la confection en solo de la revue en couleur *La jungle*, lointaine cousine postmoderne de *L'écho des savanes* des débuts (celui du triumvirat fondateur Bretécher/Gotlib/Mandryka, alors en quête militante de liberté expressive). Zviane admet également (notamment dans *Ping-pong*) que « désapprendre » représente un réel défi. Le travail du dernier auteur dont nous allons traiter s'inscrit dans une voie similaire, soit une recherche de l'expressivité non convenue, qui accorde donc droit et place aux essais-erreurs.

MÉTA-AVENTURE = MÉSAVENTURES ?

Tout d'abord, Jimmy Beaulieu se démarque par la surabondance de son discours réflexif, en regard de celui tenu par chacun de ses collègues étudiés ici. Non satisfait

de faire l'objet d'un grand nombre d'entretiens depuis quelques années déjà, il soutient aussi sur la place publique un métadiscours prolix sur sa pratique de la BD. Ce métadiscours vise en profondeur les rouages de cet art, à commencer par l'approche qui fonde la pratique du dessin.

Beaulieu, auteur talentueux enclin à de fréquentes mues esthétiques, cherche souvent à affirmer une chose et son contraire; des titres d'albums tels que *Comédie sentimentale pornographique*²⁹, ou *Non-aventures* — rebaptisé en Europe *Aventures* —³⁰, résumant à eux seuls ce trait distinctif. Avant d'en venir à considérer ses œuvres récentes, il importe donc d'examiner quelques positions chères à l'auteur, qui explicitent ce type de volte-face ainsi que certains aspects saillants de son travail. Car Beaulieu a revendiqué haut et fort un certain purisme à l'égard de la BD; les difficultés du parcours professionnel de ses praticiens découragent selon lui ceux et celles qui s'y adonnent pour de «mauvaises raisons³¹». Cette posture sévère, récurrente sous diverses formes, se modifie petit à petit, jusqu'à l'expression d'un regard critique sur ses travaux antérieurs — et, de ce fait, sur leur *modus operandi* — qui admet de possibles égarements.

Sa lente marche vers un esprit de synthèse, plus conciliant, plutôt que l'opposition d'extrêmes esthétiques parfois artificiels, se fait jour dans un texte programmatique publié en 2014. Longtemps fervent partisan d'un dessin jeté, spontané, voire impatient, rétif au calcul et à la délibération, l'auteur y développe une sorte de réconciliation des opposés :

C'est avec cette technique, le dessin... disons «direct», qu'on aboutit aux dessins les plus incarnés.

À l'opposé, le dessin... disons «construit» est échafaudé d'esquisses plus ou moins nombreuses, empilées pour mener à un trait final. [...] Il donne un résultat plus complexe, lisible et soigné, mais qui risque fort d'être froid et rigide, la pulsion initiale de l'inspiration ayant tendance à s'éventer dans la répétitivité du processus³².

Encore porté au binarisme, Beaulieu n'en envisage pas moins une dialectique :

Le dessin construit est plutôt le produit du savoir et de la technique. Je l'ai longtemps vu comme de la magie noire, mais je ne le considère plus comme une fausse piste, au contraire. [...] [E]n bande dessinée, on peut difficilement échapper au dessin construit³³.

29 Jimmy Beaulieu, *Comédie sentimentale pornographique*, Paris, Guy Delcourt productions, coll. «Shampooing», 285 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CSP suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

30 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures. Planches à la première personne*, Montréal, Mécanique générale, 2013, 350 p.; *Les aventures. Planches à la première personne*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2015, 352 p.

31 «[T]he difficulty of turning everyday working practices into a professional activity soon filters out authors who embark on it for the wrong reasons (money, popularity, springboard to film making)». Jimmy Beaulieu, «Automythology», p. 55.

32 Jimmy Beaulieu, «Dessiner sur le point de friction», *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n° 156, hiver 2014, p. 5.

33 *Ibid.*

Au-delà de cette conception clivée, le dessin de BD offre — de notre point de vue — un *continuum* d'approches et de solutions selon les besoins d'un projet expressif donné; pourquoi alors l'envisager comme une aire forcément conflictuelle interne à l'œuvre? Ces contorsions conceptuelles amènent Beaulieu à pratiquer une forme d'ascèse au stade de la réalisation, à travers «un petit exercice mental qui consiste à [s]e retenir d'éprouver du plaisir jusqu'au trait final³⁴».

Comment se traduit dans l'œuvre le passage des anciennes positions de l'auteur à cette posture modérée, ou du moins nuancée? Les deux albums qui permettent d'entrevoir cette transition sont *Comédie sentimentale pornographique* et *Rôles de composition*³⁵, œuvres de factures contrastées bien qu'elles partagent des ambitions habituelles à Beaulieu. Le premier ouvrage, pleine couleur, dans un format (14,5 cm x 20,8 cm) qui ne laisse pas de doute sur son appartenance au «roman graphique», frappe d'abord par la rareté de ses cadres de vignettes à ligne de contour: ceux-ci ne figurent que sur un peu plus d'un dixième des planches, pour un livre qui en compte près de trois cents. Pour le reste, l'auteur préfère la suggestion par des cadres virtuels, là où s'achèvent les surfaces pigmentées de chaque vignette. Cette aération graphique convient à l'exubérance du trait et du découpage, Beaulieu n'étant pas le plus grand adepte du gaufrier — bien qu'il sache en user lorsque nécessaire.

La variation des outils de rendu graphique — du feutre aux crayons Faber-Castell — favorise, en surcroît des modulations du découpage et de quelques sous-titres, le partage en épisodes de chapitres fort longs (au nombre de cinq, couronnés d'un épilogue). Le récit, comme souvent chez Beaulieu, se structure d'ailleurs de façon épisodique, au gré de ce qu'on devine être parfois des envies de dessiner autre chose qu'un passage qui ne serait que partie envisagée d'un plan devenu trop contraignant dans l'intervalle. La vitalité qu'insuffle l'artiste à ses personnages, d'abord au couple formé par Corrine et Louis, au cœur d'une ribambelle d'amies et amis — parfois «avec privilèges» —, devient le véhicule premier pour solliciter l'affect du lecteur. Riches de réactions, incarnées, combatives même, ces «personnes» dessinées en viennent à gagner un tel relief que, malgré un sens du dialogue souvent juste, un certain décalage s'introduit parfois dans leurs propos, lorsque l'auteur s'immisce par trop dans leur parole. C'est là l'un des effets pervers de la prise de parole fréquente de Beaulieu; sa voix devient si connue qu'elle peut alors s'interposer par-devant celle de ses avatars³⁶.

La puissance du dessin de l'auteur ne se limite toutefois pas aux seuls personnages; c'est encore par cette voie que des effets de ponctuation forte, d'émerveillement à l'égal de celui des acteurs de la bande, s'imposent en fonction d'une soudaine

34 *Ibid.*, p. 6.

35 Jimmy Beaulieu, *Rôles de composition*, Montréal, Mécanique générale, 2016, 106 p.; comme *Comédie sentimentale pornographique*, cet album est également diffusé en Europe, publié chez l'éditeur parisien Vraoum!. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RC suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

36 Cela se sent surtout dans les fréquentes tirades à l'endroit de ses contemporains, qu'il soupçonne de ne pas ressentir les émotions aussi intensément que lui; voir par exemple la scène où Louis propose SA recette pour un cinéma écervelé censément des plus profitables (CSP, 25), ou celle dans laquelle Corrine se moque de lui, heureusement (CSP, 85). Les pires passages sont ceux rédigés «par» Martin Gariépy, «extraits» d'un roman au style poussif (exprès?), qui ponctuent régulièrement l'album, sous forme typographiée.

mue graphique ou d'un espace conquis par l'image. Ainsi en est-il d'une jolie pause nature (CSP, 91), de la séduction de Louis par Corrine s'improvisant pianiste (CSP, 98-99), des doubles planches à bords perdus qui crèvent l'étroitesse usuelle des cases (CSP, 114-115, 168-169 et 266-267), tout comme quelques planches individuelles à effet voisin (CSP, 80, 153, 174, 208 et 274), enfin, de toute la séquence intitulée « Gamines » (CSP, 213-246), où l'auteur se livre avec verve à l'ivresse de l'image.

Rôles de composition poursuit cette lancée, avec cependant des aménagements esthétiques considérables, qui reflètent l'évolution de la pensée de Beaulieu. « L'auteur dit avoir travaillé "avec grand acharnement" sur [cet album] et même s'être techniquement "beaucoup dépassé" en mettant en branle ce "gros machin de 112 pages en bichromie" », note à ce propos Nicholas Fréret³⁷. Ce qui semble être le germe de cette œuvre, pour une part, figure dans *Comédie sentimentale pornographique*, alors qu'Annie — amie-amante de Corrine — raconte à Martin sa « première... » avec une belle jeune femme noire (CSP, 151-156). *Rôles de composition* élargit cette anecdote suggestive, pour démarrer en pleins ébats sexuels le récit de la trajectoire croisée de trois femmes — Colette, Noémie et plus tard Anna — avec ses vicissitudes, notamment amoureuses.

Ce début d'album capte l'œil par l'amplitude accordée au dessin : ces planches initiales semblent conçues pour le format plus réduit auquel nous avait jusque-là habitués l'auteur, alors qu'ici il s'agit d'un album cartonné de larges dimensions (21,6 cm × 28,5 cm)³⁸. Comme pour *Comédie sentimentale pornographique*, des variations dans la facture visuelle — changement de couleur en soutien aux lignes et surfaces noires, recours ou non à des traits pour délimiter les cases³⁹ — indiquent les changements de séquences, en plus des titres, qui le font plus explicitement. Par contre, comparativement à *Comédie sentimentale pornographique*, la patte de Beaulieu gagne en homogénéité, sans perdre en créativité ; la sélection des éléments rendus en couleur — en enrichissement de l'usuelle encre noire — est tout en finesse, ce qui confère une spatialité nouvelle à son dessin, jadis plus plat.

Sous un trait désormais « ligne claire⁴⁰ », l'auteur concentre davantage son propos ; il montre bien le parcours psychologique de chacune de ses héroïnes (seule Anna, actrice, demeure à distance, encore nouée à son image médiatique), notamment lors de passages où leurs désirs travaillent leur faciès sans que la partenaire n'assiste directement à ces émois (Noémie qui recherche subrepticement sur le Web des photos d'Anna tandis que dort Colette [RC, 33 ; trois dernières bandes] ; Colette excitée puis émue durant un *chat* avec Noémie, partie travailler à Berlin [RC, 75]). Ce type de menues observations, nombreuses à rehausser les vignettes, occupent ce

37 Nicholas Fréret, « Jimmy Beaulieu, les femmes et l'érotisme », *canoe. ca divertissement*, mis en ligne le 9 novembre 2016 : <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/chroniques/bandedessinee/archives/2016/11/20161109-164351.html> (page consultée le 20 janvier 2018). Beaulieu est cité dans la citation.

38 L'auteur précise en fin d'ouvrage que cette séquence a été, de fait, prépubliée ailleurs.

39 Ces traits sont limités dans l'album aux séquences « filmées » où figure tantôt Anna (RC, 31-33 [haut], 88-89), tantôt Noémie (RC, 93-97), pour suggérer le cadre d'un écran, en général invariable par rapport à la case de BD, reconnue pour sa flexibilité rhétorique.

40 La « ligne claire » est associée à Hergé et à ses héritiers, dont Ted Benoît, évoqué parfois sous le trait de Beaulieu.

terrain où excelle l'artiste. Toutefois, « l'effet spécial » conçu pour cet album — effet graphique qui tente d'éblouir le regard comme son équivalent au cinéma — n'est pas aussi convaincant que ceux déployés dans *Comédie sentimentale pornographique*. Cet « effet » occupe une double planche-case à bords perdus (RC, 98-99), où l'écran large sur lequel s'achève le film de science-fiction mettant en vedette Noémie affiche un rayon de faisceaux multicolores (clin d'œil appuyé au célèbre portail stellaire de Kubrick, ou encore au générique de la série télévisée *The Time Tunnel*⁴¹). Cet appel à une réaction physiologique culminante, qui restitue la gamme des couleurs présente dans l'album, relève plus d'une indulgence esthétique que d'une nécessité découlant de la structure de l'œuvre. N'empêche, la démarche esthétique — et métadiscursive — d'ensemble de Beaulieu mérite sérieuse considération malgré cette légère entorse à son ambition.

DES LIMITES AUX POSSIBILITÉS

Au terme de ce bref examen d'œuvres significatives d'auteurs phares de la BDQ actuelle, voici quelques constats relatifs aux mobiles esthétiques et aux ressorts formels de cette bande dessinée, qui offre des alternatives aux modèles canoniques dominants, ouvrant la voie à l'émergence et à la consolidation de voix nouvelles.

L'incidence de nouveaux formats, que ceux-ci soient le fait d'auteurs ou d'éditeurs, renvoie la réflexion en amont de la création. Laurent-Anthony Charbonneau-Grenier en envisage ainsi l'impact : « En bande dessinée [...], la question de la forme est primordiale et demeure une des premières que le bédéiste doit résoudre, les dimensions de la planche dictant d'emblée celles de la page et donc de l'album⁴² » ; ce à quoi il ajoute, concernant le rôle de ce travail de fondation sur la planche : « La construction graphique qu[e cette dernière] représente ne peut être modifiée sans que le sens de l'œuvre [...] le soit également⁴³. » La composition spatiale d'une planche de BD lui confère donc une dimension rhétorique et expressive particulière, où se conjuguent « forme » (la configuration en étendue d'une bande) et « format » (l'aspect physique d'un album).

C'est ce que nous avons vu à l'œuvre au sein de chacun des albums examinés, soit la modulation du propos par l'entremise des virtualités du découpage graphique, dont l'articulation devient constitutive pour une bonne part de la composition de la planche⁴⁴. Le format que choisit un auteur contribue ainsi pleinement à l'intelligibilité du projet à mettre en forme. L'angle particulier retenu pour notre démonstration

41 Dans *2001. A Space Odyssey*, Stanley Kubrick (réal.), Metro-Goldwyn-Mayer, 1968, 2 h 28 min ; début de séquence vers 2 h 04 min. La série américaine *The Time Tunnel*, créée par Irwin Allen et présentant un générique en dessins animés au graphisme voisin de la double planche décrite, a été diffusée à l'origine en 1966 et 1967 sur les ondes du réseau ABC.

42 Laurent-Anthony Charbonneau-Grenier, « La bande dessinée numérique : un cas particulier », *Québec français*, n° 168, hiver 2013, p. 33. L'auteur vise l'adaptation de la BD aux exigences des plateformes numériques.

43 *Ibid.*

44 Voir Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 206 p. ; notamment p. 44, sur les rôles respectifs de la mise en pages et du découpage.

a donc été celui d'une attention au métadiscours auquel se livrent les auteurs retenus, pour tenter de saisir les lignes directrices qui orientent cette mise en forme de leurs bandes, ce métadiscours étant partie intégrante d'une démarche vivante, en devenir d'album en album. Nous avons dégagé en outre que l'emploi des doubles planches spectaculaires devient une stratégie commune, dans certains cas simplement pour former un plat uni sur le plan tant rhétorique que visuel (chez Rabagliati et Obom [*Kaspar*]). Fréquente dans les formats réduits (*comic book*, *manga*), cette stratégie peut ne viser qu'à étendre un espace de représentation confiné; ici, elle paraît rarement gratuite, plutôt soudée au propos, qui réclame un tel déploiement, et à titre exceptionnel (à usage unique, de préférence, dans une même œuvre).

Les artistes réunis ici expriment ouvertement les limites ressenties dans leur pratique, ce qui motive leurs efforts — le plus souvent réussis — pour composer avec celles-ci. Rabagliati dit accorder une grande énergie aux détails de son maître plan, ce qui lui permet de rendre vraisemblable son monde en léger décalage avec le nôtre. Obom, en évoquant ses limites en dessin, dévoile simultanément la profonde originalité de son art, en phase avec un regard qui distingue d'autres couches dans le réel. Zviane se révèle davantage dans d'autres travaux, mais *Les deuxièmes* offre une synthèse de ses acquis en BD indissociable de sa passion musicale, ce qui témoigne de sa quête créative élargie. Jimmy Beaulieu se livre quant à lui sans réserve, dans un discours où se succèdent différentes positions occupées — ou débattues — au gré de son parcours créatif, tout comme son dessin explore les horizons des possibles graphiques.

En terminant, prenons note des influences BD cosmopolites dont se réclament volontiers ces artistes. Si la BDQ actuelle brille à l'étranger, c'est qu'elle se montre à l'écoute de larges mouvements de fond qui l'alimentent, et auxquels elle ajoute sa touche particulière.

LA BD RENCONTRE LE MUSÉE

+ + +

CATHERINE SAOUTER

Université du Québec à Montréal

Du 6 novembre 2013 au 30 mars 2014, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) a offert ses cimaises à quinze auteurs de bande dessinée (BD) québécois. Chaque auteur avait choisi une œuvre dans la base de données du musée, à partir de laquelle il avait réalisé une bande dessinée de quelques planches. Cette rencontre donna lieu à une exposition, et à la publication d'un recueil par la maison d'édition montréalaise La Pastèque, initiatrice du projet. Intitulé «La BD s'expose au Musée», ce projet prend place dans une nouvelle transmédialité qui lie bande dessinée et musée, et dont les initiatives se multiplient depuis au moins une décennie, illustrant combien «*many museums and comic artists are now collaborating at an unprecedented level*¹». Il n'est pas question, dans cette étude, de la BD comme objet d'exposition, ce qu'elle fut pour la première fois au Québec en 1980 avec le passage resté célèbre de l'exposition «Le musée imaginaire de Tintin», et dont les occurrences sont désormais fréquentes². Il s'agit plutôt ici d'observer comment, par une pleine maîtrise transtextuelle, formalisant les relations sémiotiques qui mettent en dialogue et interpénètrent tableaux des musées et planches de bande dessinée, les auteurs de l'actuelle BD québécoise ont démontré avec éclat la nouvelle vigueur plastique et poétique qui anime leur génération.

LE MOTIF DU MUSÉE DANS LA BD

Le musée est tout d'abord un réceptacle qui abrite des expositions d'œuvres de l'art, lequel, comme instance majeure de la culture haute, élève la bande dessinée au-dessus de sa condition d'objet de la culture basse, dite de masse ou populaire. Le musée est et reste un «indicateur de légitimité» tout à fait primordial³, et les auteurs Michel Rabagliati et Guy Delisle reconduisent exactement cette hiérarchie

1 «Il y a actuellement une collaboration telle qu'on n'en avait jamais vu entre de nombreux musées et bédéistes.» Michael Picone, «Comic Art in Museums and Museums in Comic Art», *European Comic Art*, vol. VI, n° 2, décembre 2013, p. 42; je traduis.

2 Voir *ibid.*

3 Voir Jean-Matthieu Méon, «Bande dessinée : une légitimité sous conditions», *Informations sociales*, n° 190, juillet-août 2015, p. 84-91.

des champs qui laisse la légitimité de la bande dessinée encore et toujours fragile. Rabagliati, participant à un précédent projet du MBAM en 2011, se dessine, subjugué par sa récente élection, sous les traits d'un artiste affublé d'un béret, lancé dans une diatribe pompeuse et absconse sur cet Olympe des dieux de l'art auquel il est parvenu (*La Presse*, 5 novembre 2011)⁴. Pour le projet de 2013, un tout petit Delisle, carton à dessin sous le bras, se présente fasciné et intimidé au pied des gigantesques colonnes néo-ioniennes du temple de l'art⁵ : « C'est une consécration, dit [alors] Réal Godbout, mais il y a encore beaucoup de chemin à faire parcourir au 9^e art⁶. »

En second lieu, le motif du musée dans le corpus éditorial de la bande dessinée, sans être une nouveauté tout en n'étant pas très fréquent, apparaît comme un lieu diégétique. À ce titre, on se souvient de l'exemple précoce d'un certain musée ethnographique dans lequel, en 1937, fut volé l'artefact n° 3542, le fétiche Arumbaya et son oreille cassée, qui lança Tintin dans de nouvelles aventures jusqu'au fin fond des jungles sud-américaines⁷. Plus récemment, l'Ashmolean Museum d'Oxford, « le plus ancien musée universitaire du monde⁸ », est devenu le théâtre d'une sombre histoire de vengeance, d'espionnage et de trahison que Blake et Mortimer résolurent avec leurs célèbres flegme, sang-froid et sagacité.

C'est sous cette forme diégétique que se développe la démarche des musées du Louvre et d'Orsay, en collaboration avec la maison d'édition Futuropolis, inscrivant le monde muséal comme sujet total des œuvres. En accord avec Margaret C. Flinn⁹, on peut dire que les collections « Musée du Louvre » et « Musée d'Orsay », qui comptent aujourd'hui dix-huit albums, sont un observatoire subtil des relations entre culture haute et culture basse, qui n'en finissent pas de perdurer quand il est question d'art et de bande dessinée. Quelle que soit la variété des déclinaisons choisies, tous leurs composants narratologiques relèvent de l'univers muséal (protagonistes, espaces, temporalités, actions, événements, conflits et résolutions), au point de proposer un véritable paradigme, révélant une représentation précise de cette institution culturellement (et économiquement) si importante dans le temps présent. Cette représentation, à quelques rares exceptions près¹⁰, est véhiculée par la presque vingtaine d'albums

4 En 2011, le Musée des beaux-arts de Montréal a « initié et produit l'exposition pluridisciplinaire Big Bang en donnant carte blanche à une vingtaine d'artistes » ([s. a.], « Big Bang : carte blanche à la créativité », *Voir*, 8 novembre 2011, en ligne : <https://voir.ca/bigbang/2011/11/08/big-bang-carte-blanche-a-la-creativite/> [page consultée le 8 février 2018]), parmi lesquels, auprès du cinéaste Denis Arcand, de la romancière Nancy Huston et de Marie Chouinard, un auteur de bande dessinée, Michel Rabagliati. Il produisit le dessin pour un article d'Alexandre Vigneault, « Paul au Musée des beaux-arts » (*La Presse*, 5 novembre 2011).

5 *Le Devoir*, 5 novembre 2013, p. A1.

6 *Ibid.*, p. A8. Réal Godbout a contribué à l'exposition « La BD s'expose au Musée », à l'occasion de laquelle l'édition du *Devoir* du 5 novembre 2013 avait été à « 100 % dessinée à la main ! ». Guy Delisle avait produit son dessin pour illustrer l'article éditorial intitulé « La bande dessinée entre au musée ».

7 Hergé, *L'oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937, 128 p.

8 Yves Sente et André Juillard, *Le serment des cinq lords*, Bruxelles, Blake et Mortimer, coll. « Les aventures de Blake et Mortimer », 2012, p. 9.

9 Margaret C. Flinn, « High Comics Art. The Louvre and the Bande Dessinée », *European Comic Art*, vol. VI, n° 2, décembre 2013, p. 69-94.

10 Notamment, Marc-Antoine Mathieu, *Les sous-sols du révolu. Extraits du journal d'un expert*, Paris, Futuropolis/Musée du Louvre, 2006, 60 p. ; et Étienne Davodeau, *Le chien qui louche*, Paris, Futuropolis/Louvre éditions, 2013, 135 p.

publiés à ce jour, et ne manquerait certainement pas de surprendre les professionnels et les chercheurs de la muséologie, dont le champ est en pleine constitution¹¹. Ainsi, les dessinateurs livrent une image pour le moins réductrice du musée, proche du cliché, l'illustrant essentiellement comme une grande bâtisse avec plein de tableaux accrochés aux murs et des statues disposées par-ci par-là, devant lesquels déambulent, se figent, se contorsionnent, prennent des photos des nuées de visiteurs, surveillés et encadrés par les détenteurs de l'autorité, à savoir les gardiens du musée. Pas de directeur, pas de conservateur, pas de responsable de collection. D'ailleurs, pas non plus d'idée de collection : les œuvres sont immanentes et là de toute éternité, pour l'éternité. Pas de restaurant, pas de boutique, pas de service d'animation, pas de service éducatif. Aucun dispositif numérique, aucune borne interactive, pas même d'audioguide. Aucun *branding*. Pour nombre de dessinateurs, le musée reste d'abord et avant tout un territoire en soi, libre de toute inscription politique, géopolitique, sociale.

Finalement, le musée est une synecdoque généralisante¹² qui renvoie au corpus des œuvres dont il est le gardien — dans le présent cas, le corpus des beaux-arts —, et la relation avec la BD devient alors un jeu transtextuel entre médiums et modes d'expression picturaux. C'est à cette acception que se rattachent plus particulièrement les planches de « La BD s'expose au Musée ». Elles engagent une relation entre musée et bande dessinée qui outrepassent largement la fonction de décor du premier dans le programme narratif de la seconde, telle qu'assignée dans les dessins et albums qui viennent d'être évoqués.

Dans l'écrin a-géographique et anhistorique, l'argument des récits, très souvent, convoque une même fantasmagorie en deux traits principaux : celui de l'œuvre qui prend vie, de la figure qui sort du tableau, de la statue qui s'anime ; celui de l'entrée dans le tableau, qui immerge dans le monde de l'origine de l'œuvre et du moment de sa création.

La démarche des dessinateurs de *La Pastèque* est sensiblement différente, même si quatre auteurs parmi les quinze procèdent comme leurs collègues de France. Paul Bordeleau, en quatre planches, sous le titre *Les collectionneurs du dimanche*, relate la visite au musée d'un père et de son fils, lesquels s'amuse à prétendre acheter tous les tableaux qui leur plaisent. La palme est accordée au tableau *Le joueur*, de Serge Lemoyne, parce qu'il donne à voir un chandail du Canadien. « C'est le peintre qui aimait et la peinture et le Canadien dont tu me parlais. C'est un trio à lui tout seul », dit le fils, émerveillé. Des pièces vides avec des œuvres aux murs, des visiteurs, un passage furtif au café du musée, une discrète allusion à la boutique : on a bien affaire au même paradigme. Pascal Colpron, en quatre planches lui aussi, sous le titre *Mon frère*, construit une sorte de télescopage temporel qui propulse un visiteur en train de contempler un buste du musée dans l'atelier de l'artiste Sylvia Daoust, au moment même où elle réalise ce buste en 1931. On retrouve ici le thème de l'immersion dans le monde d'origine de l'œuvre. Davantage prolixe, Leif Tande produit, en quatorze

11 Voir à ce sujet, entre autres, André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Sciences humaines et sociales », 2003, 239 p.

12 Voir Catherine Saouter, « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque, métonymie », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. XV, n° 1-2, 1995.

planches, *Monologues et diatribes*, qui livre les états d'âme et les échanges de quatre œuvres du musée, illustrant le fantasme des figures des tableaux ou des sculptures qui prennent vie. Un quatrième, Rémy Simard, dans les douze planches de *KLONK!*, traite des collectionneurs et de l'entrée des œuvres dans les musées, déclinant sur le mode humoristique un sujet traité, côté français, par un seul auteur.

Pour les onze autres dessinateurs, les projets sont totalement différents et construisent des liens non avec le musée en tant qu'institution, mais avec les univers en propre des œuvres, ouvrant plutôt sur des mondes diégétiques composés au gré des imaginaires et sensibilités de chacun. Une pollution pétrolière pour Isabelle Arsenault (huit planches), à partir d'un tableau de Jean Paul Lemieux; les imprécations apocalyptiques d'un lapin fou pour Patrick Doyon (six planches), à partir d'une sculpture de Barry Flanagan; l'errance des chômeurs pendant la Grande Dépression pour Jean-Paul Eid (quatre planches), à partir d'un tableau de Bertram Brooker; une randonnée dans la forêt boréale pour Pascal Girard (quatre planches), à partir d'un dessin de Sharni Pootoogook; l'histoire du développement urbain de Montréal pour Réal Godbout (trois planches), à partir d'une eau-forte de Marc-Aurèle Fortin; un oiseau voleur de bicyclettes pour Marsi (trois planches), à partir d'un tableau d'Alex Colville; un souvenir de famille pour Janice Nadeau (quatre planches), à partir d'une pièce de lin brodée par Eleanor et Henry Kluck; une satire du monde de l'art par Michel Rabagliati (six planches), à partir d'un tableau de Joan Miró; une histoire de *moppe* pour Siris (sept planches), à partir d'une œuvre de Pierre Ayot. Les deux derniers auteurs n'ont pas produit de bandes dessinées (Pascal Blanchet a produit un tableau; Cyril Doisneau, une série d'illustrations). Cet éventail d'univers diégétiques est particulièrement propice aux explorations transmédiales, et les auteurs en livrent d'amples variations.

LE TABLEAU ET LA CASE, OBJETS PLASTIQUES

Pour plusieurs auteurs, le tableau choisi dans les collections du musée devient une case dans l'une des planches de leur récit. Isabelle Arsenault a choisi *Le Far West* de Jean Paul Lemieux. Cette huile sur toile, long rectangle à l'horizontale composé de deux bandes gris et ocre, offre à la fois le format des cases et leur registre chromatique. Les huit planches, régulièrement divisées en trois bandeaux, dans les proportions du tableau de Lemieux, sont une longue déclinaison plastique de gris et d'ocre, dont le point culminant est une case pleine page, quasiment noire. La BD s'achève avec le tableau de Lemieux disposé à l'envers. Ce qui était au départ un ciel gris au-dessus d'un désert de sable est devenu un coucher de soleil au-dessus d'une mer de pétrole. Jean-Paul Eid procède de la même façon. Le tableau de Bertram Brooker fournit la gamme chromatique des cinq planches de *Hobo*, et occupe entièrement la cinquième planche. Ainsi font aussi Janice Nadeau et Réal Godbout, celui-ci mettant en couleurs l'eau-forte — en noir et blanc — de Marc-Aurèle Fortin.

Si le motif du tableau-case n'apparaît que quatre fois, l'emprunt à l'œuvre de sa gamme chromatique est fréquent, comme chez Siris, Rabagliati et Janice Nadeau, redoublé par l'emprunt du style graphique, comme chez Rabagliati, Jean-Paul Eid ou encore Marsi. Cela pointe, derrière ces planches à *la manière de*, inscrites dans

la tradition du pastiche et de la forgerie, une dimension poétique particulière : les auteurs de BD ont choisi des œuvres avec lesquelles ils entretenaient une connivence plastique particulièrement forte.

L'AUTEUR DE BD, VISITEUR EXPERT

Cette connivence est rendue bien visible par le rapprochement d'œuvres autres que celles de l'exercice initié par La Pastèque. Réal Godbout entretient une parenté stylistique évidente avec Marc-Aurèle Fortin : même inclinaison pour un trait plutôt lourd et rond, même propension à occuper toute la surface d'une façon régulière et relativement statique, annulant les effets de profondeur, palettes chromatiques très voisines, même prédilection pour le vert Véronèse. Un constat similaire peut être fait entre Patrick Doyon et Barry Flanagan : même façon de faire flotter les formes dans un espace a-contextuel, même jeu sur des formes filiformes contrastant avec des masses dodues. Marsi et Alex Colville confirment cette induction, avec non seulement des approches plastiques comparables, mais aussi des rhétoriques iconiques souvent voisines, notamment dans ce même goût pour des avant-plans très saillants. Un dernier exemple, extérieur au projet de La Pastèque, la réitère à nouveau. Le procédé est courant. En 2003, Nicolas Debon publie *Four Pictures by Emily Carr*¹³, un récit biographique pour enfants en vingt-quatre planches (Norma Fleck Award for Canadian Children's Non-Fiction Nominee, 2004). Le trait, les pigments, les couleurs, les compositions mettent ici encore en résonance les œuvres de la peintre et du dessinateur.

Ce trait de la connivence omniprésente conduit à observer la finesse des dialogues entre œuvres sources et œuvres buts, qui relève de ce que Gérard Genette nomme la métatextualité¹⁴, c'est-à-dire la fonction de commentaire remplie par la seconde à propos de la première. En produisant l'œuvre but, le dessinateur de BD révèle les rhétoriques de l'œuvre source, il produit un discours réflexif par les moyens d'un système sémiotique qui est aussi celui de l'œuvre commentée, à savoir le langage visuel. Peintres et dessinateurs de BD partagent les mêmes compétences, ce qui offre aux seconds une capacité de compréhension et d'analyse des plans plastique et iconique des œuvres choisies qu'approche plus difficilement l'historien de l'art, qui ne possède pas nécessairement ces compétences. L'auteur de bande dessinée, au musée, est un visiteur expert.

Ainsi l'entend d'ailleurs Fabrice Douar, directeur des publications au Louvre, et initiateur du projet en collaboration avec Futuropolis :

[L]a bande dessinée s'inscrit dans une tradition picturale, ce qui ne peut pas laisser indifférents les amateurs d'art. Les outils ont changé, mais les contingences graphiques, la composition, les perspectives, l'usage des couleurs restent les mêmes, qu'il s'agisse des peintres de la Renaissance ou des dessinateurs d'aujourd'hui¹⁵.

13 Nicolas Debon, *Four Pictures by Emily Carr*, Toronto, Douglas & McIntyre, 2003, 32 p.

14 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 11-12.

15 Stéphane Jarno, « Objectif Louvre », *Télérama*, 2009, en ligne : <http://www.telerama.fr/scenes/objectif-louvre,39378.php> (page consultée le 4 janvier 2018).

La bande dessinée est en filiation sémiotique avec le tableau : pas de tableau, pas de BD.

IMAGE ISOLÉE, IMAGES EN SÉRIE

Au-delà de la proximité plastique et iconique, les peintres et les dessinateurs se distinguent fondamentalement par la production, pour les premiers, d'images isolées, et d'une série d'images liées dans un tout organique pour les seconds. Les peintres ont produit des diptyques, des triptyques, ou encore des cycles, tel celui de Marie de Médicis par Pierre-Paul Rubens (vers 1621-1624, vingt-quatre tableaux). Quel que soit leur nombre, des liens spatio-temporels entre les différents tableaux sont réfléchis, que ce soit par métonymie, pour inférer une position dans un même territoire (diptyque du duc et de la duchesse d'Urbino, Piero della Francesca, vers 1465-1472), ou par prélèvement dans un continuum chronologique (moments de la vie de Marie de Médicis). Cependant chaque cadre propose un tout intelligible en soi, composant une scène dans l'entièreté de ses tenants et aboutissants. Les cases de la bande dessinée sont, elles, assujetties à des regroupements, chacune d'elle étant un instant particulier d'une scène, d'une séquence, compréhensible seulement lorsque toutes les cases et leurs liaisons rhétoriques ont été déchiffrées dans le regroupement (planche, double-planche, *strip*, etc.). Cette invention très particulière de la fin du XIX^e siècle engendre véritablement une nouvelle conception du récit en images, qui sera démultiplié, plus tard, par le dessin animé et le cinéma.

Il n'y a cependant pas dichotomie stricte entre case et tableau. Si les narrations de la plupart répondent bien à cette distinction, quelques auteurs du projet de La Pastèque puisent aux deux registres, et les combinent librement. Isabelle Arsenault, ayant choisi un paysage de Jean Paul Lemieux, construit une longue séquence temporelle avec des cases qui conservent toutes le format paysage, c'est-à-dire, versant BD, le plan de grand ensemble. Elle n'introduit pas de protagonistes ni d'action particulière, mais plutôt un événement, le jaillissement incontrôlable du pétrole. Réal Godbout, à partir du paysage de Marc-Aurèle Fortin, procède de la même manière, de façon délibérément statique. En trois planches et neuf cases, il suggère la création de Ville-Marie et le développement de la cité de Montréal, du site d'Hochelaga jusqu'à l'érection des gratte-ciel, en passant par la construction du pont Jacques-Cartier, citation de l'eau-forte de Fortin. Autant de paysages immobiles séparés par des sauts temporels échelonnés du XVII^e au XX^e siècle. Chez Arsenault comme chez Godbout, tout un travail de reconstitution diégétique est exigé du lecteur, à partir du strict motif du paysage, seulement guidé par le travail de transformation, lequel induit un déroulement temporel et, donc, une narration.

Janice Nadeau, de son côté, retient essentiellement de l'écriture en bande dessinée la grille du découpage d'une planche. Elle procède en fait par une succession de vignettes illustrées sous lesquelles court le monologue d'une narratrice. Ponctuellement, elle renoue avec le discours direct, et la bulle ou l'onomatopée apparaissent. Elle aussi décompose une action en deux ou trois cases, puis retourne au récit illustré, introduisant avec ces saynètes des ruptures de rythme propices à la

dynamique de l'ensemble. Enfin, Leif Tande reste à l'écart de la procédure narrative. Son œuvre est en fait la répétition d'une même image tout au long de planches découpées en cases de dimensions identiques accompagnant le monologue de quatre œuvres d'art. Cette répétition illustrative, au marquage temporel contingent — le déroulement correspond à la durée nécessaire pour prononcer le monologue —, sert en toute efficacité à suggérer l'immobilité perpétuelle des œuvres dans le musée. La stratégie de Leif Tande laisse penser que l'emprunt intermédial est dans son cas double : l'œuvre but est une production écrite, un monologue, à partir d'une œuvre source (une sculpture ou une peinture) et d'un genre source, la bande dessinée.

Ces variations rappellent que *ce qui fait BD* repose sur deux exigences : un découpage en cases, et un déroulement temporel, enclenché par une liaison métonymique ou synecdotique, aussi rudimentaire soit-elle. Sous ces auspices sont donc à l'écart les illustrations de Cyril Doisneau (*Alertez les bébés!*, 2013), et le tableau de Pascal Blanchet (*Plywood Coquetel*, 2013).

L'ALBUM ET L'EXPOSITION

La rencontre du musée et de la BD est sous-tendue par la rencontre entre deux médias, l'album et l'exposition, tous deux supports de diffusion auprès des publics, agents de ce fait liés intrinsèquement aux œuvres et conditionnant leur réception. L'album est à la planche ce que l'exposition est au tableau. Dans la rencontre intermédiale, ils jouent un rôle spécifique et déterminant.

Appartenant à la grande famille du livre, l'album de BD a vu de longue date sa standardisation toujours respectée, mais connaît aujourd'hui des variations qui, aussi nombreuses et fréquentes soient-elles en matière de format et de nombre de pages, sont en fait propres à une catégorie particulière de bandes dessinées, désignées par le terme générique de « roman graphique ». Cette désignation renvoie pleinement à un régime électif, centré sur la figure de l'auteur, le dessinateur étant ici l'égal du romancier. Le projet de *La Pastèque*, ouvrage collectif, est édité dans ce format, marquant son appartenance au registre dit « sérieux ». Passer au musée est une poursuite de cette élévation, comme l'exprime Martin Brault, cofondateur de la maison d'édition, à l'ouverture de l'ouvrage : « J'ai contacté le Musée des beaux-arts de Montréal pour nos 15 ans [...] » Cette phrase de mon collègue contient en essence l'identité de *La Pastèque* : *l'audace* et la volonté de faire les choses *différemment*¹⁶. » Cette audace est celle de ceux qui ont osé sortir de leur lieu d'origine pour tendre vers un nouveau sommet.

L'exposition est elle aussi un média, au sens générique du terme¹⁷, qui a la particularité d'être déployé en trois dimensions, donc dans lequel le visiteur se déplace pour prendre connaissance des énoncés, et d'être non pérenne. Une exposition dans un musée des beaux-arts élève tout objet exposé au statut d'œuvre d'art, et toutes

16 [Collectif], *La Pastèque, 15 ans d'édition*, Montréal, Éditions de la Pastèque, 2013, p. 10; je souligne.

17 Voir Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2000, 378 p.

les planches exposées ont accédé à ce statut. Ce mouvement est clairement décrit par Nathalie Bondil, directrice du Musée des beaux-arts de Montréal :

Dans le cadre de son 15^e anniversaire, La Pastèque présentait, en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal, une exposition *ludique et originale* mettant en vedette quinze auteurs qui ont fait le succès de la maison d'édition. [...] Dans les pages qui suivent, nous vous invitons à poser un regard *neuf* sur les œuvres du musée en feuilletant l'album de *leur mariage inusité* avec la bande dessinée¹⁸.

La directrice exprime nettement le caractère quasi excentrique de la présence des planches sur les cimaises du musée.

Les directeurs de La Pastèque regardaient vers le haut, la directrice du musée regardait vers le bas, mais le long d'une trajectoire qui rendit la rencontre effective dans cette exposition dont les traces subsistent à travers un catalogue et quinze vidéos mises en ligne, toujours accessibles à ce jour¹⁹.

La manière dont les instances du musée ont disposé les planches de BD sur les cimaises rend compte de leur entendement de cette rencontre intermédiaire. L'exposition occupait les deux salles du musée régulièrement consacrées aux projets de petite envergure. Les planches étaient disposées sur les murs et sur des cloisons mobiles qui divisaient l'espace, jouxtant les œuvres de la collection, tableaux, gravures, tentures ou sculptures retenus par les dessinateurs. Au fond de la seconde salle, une vitrine contenait des objets reliés à la maison d'édition. À l'endos d'un dernier paravent, sur écran, étaient diffusés les quinze vidéoclips, livrant les portraits des quinze dessinateurs. Dans un effet intermédiaire, l'écran était subdivisé en six petits écrans donnant à voir divers moments des tournages d'entrevues avec les auteurs, à la manière d'une planche de BD découpée en cases.

Les instances du MBAM n'ont guère su, cependant, bien saisir l'objet planche de BD, et l'expographie proposée a parfois confiné au contresens. Placées trop haut, trop espacées ou pas assez, trop loin du regard, les planches se prêtaient difficilement au déchiffrement : « [L]a réception de certains récits qui se déclinent en (de bien petits) mots y est ardue. L'exiguïté des salles n'aidant pas — ou est-ce le grand nombre de choses à voir? —, on est loin, disons, du confort du fauteuil²⁰. » Sur les murs et les cloisons mobiles qui divisaient l'espace étaient accrochées les planches de bande dessinée — œuvres buts —, auteur par auteur, et, le plus près possible, était accrochée ou disposée l'œuvre source, constituant ce que la muséologie appelle une séquence formée d'unités²¹. Dans certains cas, le visiteur devait se positionner entre l'œuvre source et l'œuvre but, se trouvant donc nécessairement dos à l'une pour apprécier

18 [Collectif], *La Pastèque, 15 ans d'édition*, p. 150-151 ; je souligne.

19 Les quinze vidéos sont en ligne sur la plate-forme YouTube, rassemblées sous le titre « La Pastèque au musée : la fabrication », suivi du nom de l'artiste.

20 Jérôme Delgado, « La BD s'expose au Musée. Cadres limités », *Le Devoir*, 30 novembre 2013, en ligne : <http://www.ledouvoir.com/non-classe/393888/cadres-limites> (page consultée le 16 février 2018).

21 Voir Soumaya Gharsallah, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition. Analyse du processus communicationnel et signifiant*, thèse de doctorat, Montréal/Avignon, Université du Québec à Montréal/Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2008, 292 f.

l'autre, dans une sorte d'exclusion réciproque. Le lapin de Barry Flanagan était placé sur le même axe que les planches de Rabagliati, ce qui laissait croire qu'il en était l'œuvre source au lieu du tableau de Juan Miró, qui n'était repérable qu'après coup. Le cas le plus déconcertant était celui d'Isabelle Arsenault. Bien qu'accroché sur un même pan de mur, suffisamment grand pour contenir toutes les unités de la séquence, le tableau de Jean Paul Lemieux avait été placé après les planches, et non en position d'ouverture, alors qu'il aurait été si aisé de le faire. La clef de ces incongruités était sans doute dans le segment qui présentait le tableau de Pascal Blanchet (une sérigraphie), *Plywood Coquetel*, avec en avant-plan son œuvre source, la *Chaise LCW* de Charles et Ray Kaiser Eames. Appréhendé d'un seul et même regard, le lien transtextuel était immédiatement saisissable. Force est alors de remarquer que ce seul cas de cohérence, au sein du projet, tenait au fait que l'œuvre but n'était pas une BD, mais un tableau, genre beaucoup plus familier pour les instances muséales. Si, d'un point de vue sémiotique, la BD comprend les œuvres du musée, le musée, lui, ne comprend guère la BD.

DU MONDE DE L'ŒUVRE AU MONDE DE LA BD

Invités à explorer le musée et ses collections, les auteurs de bande dessinée ont livré des déclinaisons nombreuses autant que subtiles de l'appropriation qu'ils en ont faite. Il en ressort cependant que l'essentiel de leur attention porte sur les variations sémiotiques du langage visuel et des genres qui y recourent. Leur intérêt est nettement retenu par les questions plastiques et par le rapport entre tableau et planche découpée en cases. «J'ai l'impression de marcher dans une BD géante/Sur tous les murs, il y a des cases²²», fait dire à son personnage un auteur participant à la collection «Musée du Louvre» de Futuropolis. De façon assez remarquable, le passage à une proposition narrative, qu'elle ne compte que quelques planches, comme dans le projet de *La Pastèque*, ou plusieurs dizaines, comme dans les albums de Futuropolis, consiste essentiellement en une expansion de l'univers de référence. Pour reprendre les termes de Gérard Genette, la relation hypertextuelle entre un hypotexte — le texte source, c'est-à-dire le tableau ou la sculpture — et un hypertexte — le texte but, c'est-à-dire la bande dessinée — est chez presque tous les auteurs une relation de redondance agrémentée par l'amplification et l'hyperbole. Cela n'exclut en aucune façon les richesses et finesses poétiques, de l'humour à l'introspection, en passant par la comédie ou la tragédie, et, aussi, l'hommage. Paul Bordeleau place dans une de ses cases le dessinateur Fred, auteur qui l'avait beaucoup marqué, décédé au moment de la réalisation du projet, ainsi qu'il le rapporte dans le vidéoclip qui lui est consacré. De même, Réal Godbout place un petit personnage en train de dessiner sur le motif, dans la case qui, précisément, est celle de la citation de la gravure de Marc-Aurèle Fortin.

Il vaut donc d'accorder quelque attention au rare cas qui déroge à cette attitude. Julie Arsenault prend pour hypotexte le paysage de Jean Paul Lemieux intitulé *Far West*, dont il faut savoir qu'il inaugure, à partir de 1955, une nouvelle manière

22 David Prudhomme, *La traversée du Louvre*, Paris, Futuropolis/Louvre éditions, 2012, p. 4-5.

de peindre de l'artiste²³, qui reviendra dans de célèbres et nombreuses toiles, mettant en scène des personnages pensifs dans les immensités mornes et enneigées de la plaine laurentienne. Jean Paul Lemieux a effectué des séjours en Californie, et son *Far West* est en territoire étatsunien, dans les années cinquante, à une époque où le pétrole n'est pas source de controverse. En introduisant ce pétrole dans sa BD, Isabelle Arsenault casse l'image idéalisée de l'Ouest californien; en effet, ainsi qu'elle l'exprime dans le vidéoclip qui accompagne son œuvre, elle invite à un déplacement dans l'espace vers les champs pétrolifères de l'Alberta, et, à la manière du photographe ontarien Edward Burtinsky dans son réquisitoire *Oil/Pétrole*²⁴, utilise la beauté esthétique — «j'aimais bien l'idée d'allier plume et bitume²⁵» — pour pointer le désastre écologique provoqué par la civilisation du pétrole.

+

Il aurait été envisagé par le MBAM d'acquérir les planches des quinze dessinateurs. Avec les précautions d'usage, le journaliste Fabien Deglise s'autorise à saluer le fait que «cette acquisition majeure de quinze œuvres dessinées [...] va faire entrer pour la première fois des œuvres du neuvième art québécois dans le catalogue du musée²⁶». Le projet semble avoir fait long feu, et, à ce jour, aucun Rabagliati ni Marsi n'apparaît dans la banque de données du Musée des beaux-arts de Montréal. Cependant, et hors de tout doute, cette exposition n'a pas été une rencontre fortuite ni une expérience isolée, et elle reste un moment de référence dans l'histoire récente de la bande dessinée québécoise. C'est elle que Fabien Deglise a à l'esprit lorsqu'il titre, trois ans plus tard, le 18 juin 2016, dans les pages du *Devoir*: «La bande dessinée fait encore son entrée au musée». Le musée, cette fois-ci, est le Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières, qui aura consacré ses cimaises pendant plus de deux ans à vingt-trois dessinateurs contemporains²⁷. Cette réitération, dans un musée dont le nom sonne comme un oxymoron, laisse penser que la grande entreprise de légitimation est presque accomplie, mais toujours pas avérée.

23 Voir Michèle Grandbois, *Jean Paul Lemieux au Musée national des beaux-arts du Québec*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2001, 153 p.

24 Edward Burtinsky a produit l'exposition itinérante «Oil/Pétrole», assortie d'un livre d'art sous le même titre. L'exposition est passée au Musée McCord d'histoire canadienne, à Montréal, du 6 octobre 2011 au 8 janvier 2012.

25 Propos tenus par Isabelle Arsenault, *La Pastèque au Musée: La fabrication/Isabelle Arsenault*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2013, 1 min 20, en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=EEFx9AIgqOo> (page consultée le 21 février 2018).

26 Fabien Deglise, «Le tome II de la bande dessinée au musée», *Le Devoir*, 26 novembre 2013, en ligne: <http://www.ledevoir.com/culture/393641/le-tome-ii-de-la-bande-dessinee-au-musee> (page consultée le 16 février 2018).

27 L'exposition «BDQ — L'art de la bande dessinée québécoise», sous le commissariat de François Bourdages, 17 juin 2016 au 3 décembre 2018.

« N'HÉSITEZ PAS À JOUER LA CARTE
DE L'HISTOIRE VÉCUE »

Les demi-teintes de l'autobiographie
dans *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard

+ + +

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

Université de Montréal

Au moment de la parution de *Tuer Vélasquez*¹ en 2009, les commentateurs ont souligné l'importance, dans ce roman graphique² en noir et blanc, des renvois effectués par Philippe Girard à son histoire personnelle. Si un dispositif autobiographique structure manifestement cet ouvrage qui relate une situation d'abus sexuel par un prêtre dont est témoin en 1983 le jeune Philippe, ce dispositif ne revêt toutefois pas le même caractère que dans la production d'autres bédéistes québécois contemporains, Jimmy Beaulieu, par exemple, où il apparaît comme l'objectif et la matière même d'une narration mise sous le signe du quotidien et de l'ordinaire³. Dans *Tuer Vélasquez*, le discours autobiographique semble moins autotélique : bien qu'il occupe une place centrale dans le déploiement du récit, il attire relativement peu l'attention sur lui-même et présente la subjectivité de Philippe de manière plutôt indirecte, par le truchement d'un réseau de références qui viennent enrichir une matière narrative dont la trame est relativement simple. Si, au moyen de l'autoreprésentation, procédé central de la bande dessinée à caractère autobiographique⁴, Girard se projette

-
- 1 Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, Montréal, Glénat Québec, 2009, 191 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TV suivi du folio et, le cas échéant, du numéro de case, et placées entre parenthèses dans le texte. Nous remercions Glénat Québec d'avoir aimablement autorisé la reproduction des planches qui figurent dans cet article.
 - 2 Cette désignation est voulue par l'auteur : Philippe Girard, « *Tuer Vélasquez* », *Le blogue de Phlppgrrd alias Philippe Girard*, 3 juin 2009, en ligne : <http://philippgirard.blogspot.ca/2009/06/tuer-velasquez.html> (page consultée le 4 janvier 2018). Cependant, dans le cadre de cet article, tout en reconnaissant la façon dont « la catégorie du "roman graphique" recompose le champ éditorial » (Thierry Groensteen, « Le roman graphique », *Neuvième art*, mis en ligne en septembre 2012 : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448> [page consultée le 4 janvier 2018]), nous utiliserons l'expression « bande dessinée », dont la valeur englobante et signalétique permet de rendre compte des diverses modalités du médium graphique concerné.
 - 3 S'exprimant clairement dans *Non-aventures. Planches à la première personne* (Jimmy Beaulieu, Montréal, Mécanique générale, 2013, 350 p.), cette poétique est revendiquée par Beaulieu, qui « se dit spécialiste du récit sans action » (voir Louise Daveluy, « Bande dessinée et autobiographie. Le dessin et les mots pour dire... vrai ? », *Entre les lignes*, vol. II, n° 1, automne 2005, p. 32).
 - 4 Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », Viviane Alary, Danièle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, coll. « L'équinoxe », 2015, p. 53 et suivantes.

graphiquement dans le récit, il ne fait cependant pas entendre sa voix comme narrateur, contrairement à d'autres auteurs d'ouvrages de ce type, qui exploitent les effets qu'autorise la présence à la fois visuelle et discursive de la figure auctoriale. En l'absence de cartouches narratifs⁵ ou de récitatifs, l'écriture de soi se manifeste discrètement dans *Tuer Vélasquez*; on a l'impression que, à rebours de l'employé de la télévision qui, au début de l'ouvrage, enjoint à son collègue de ne pas hésiter « à jouer la carte de l'histoire vécue » (TV, 16, c. 2) en donnant la parole à l'une des victimes du prêtre pédophile, l'auteur a refusé de s'engager à fond dans la veine autobiographique. Ce récit de jeunesse affiche donc une certaine retenue dans le traitement de la subjectivité, qui s'exprime de manière oblique par la mise en réseau de renvois à l'art (grâce aux références à Vélasquez et à Picasso), au folklore (par le rappel de la légende de la chasse-galerie) et à l'influence des livres (à travers les romans d'aventures pour adolescents). Cette matière délicate à traiter⁶, Girard l'a ancrée dans un cadre autoréférentiel⁷ crédible, mais l'efficacité et la force de son livre résident surtout dans la façon dont la situation décrite s'enrichit de résonances complexes, que le présent article s'attachera à situer dans l'économie narrative de l'ouvrage.

ÉVOQUER SON PASSÉ

Soulignant les qualités de construction de *Tuer Vélasquez*, les auteurs de comptes rendus ont généralement considéré la dimension autoréférentielle comme la clé de voûte du livre. Ils répondaient ainsi tant à l'invitation de la quatrième de couverture, qui présente *Tuer Vélasquez* comme un « récit autobiographique », qu'aux affirmations de l'auteur à ce propos sur son blogue ou dans les médias⁸. Ainsi François Cloutier inscrit-il ce livre dans une série d'ouvrages de Girard (entre *Les ravins* et *La mauvaise fille*⁹) qu'il qualifie d'autobiographiques ou d'autofictionnels, sans expliquer pourquoi *Tuer Vélasquez* reçoit l'une ou l'autre de ces désignations¹⁰. La nature du compte

5 Rappelons que le cartouche, dans le contexte de la bande dessinée, est le cadre qui, à l'intérieur d'une case ou vignette, est porteur d'un texte à caractère narratif.

6 Évoquant la tendance récente d'une partie de la production bédéistique québécoise à mettre en scène des sujets difficiles à manier (anorexie, dépression, etc.), Jean-François Caron (« L'ABC de la BD du QC », *Lettres québécoises*, n° 142, été 2011, p. 15) mentionne cet ouvrage de Girard.

7 Par ce terme, nous évoquons l'ensemble des procédés au moyen desquels l'auteur fait référence à lui-même au sein du récit, dans l'esprit de Jean-François Chiantaretto, selon qui est autoréférentiel « tout texte à l'intérieur duquel l'écriture de soi par une personne réelle présente un contrat de lecture en garantissant l'authenticité » (*De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1995, p. 33). L'écrit autoréférentiel adopte une orientation autobiographique lorsqu'on y trouve le récit rétrospectif d'un fragment de vie.

8 Voir, par exemple, la page intitulée « Au sujet de *Tuer Vélasquez* », datée du 7 avril 2010, *Le blogue de Phlppgrd alias Philippe Girard*, en ligne : <https://philippegirard.blogspot.ca/2010/04/au-sujet-de-tuer-velasquez.html> (page consultée le 4 janvier 2018); « Philippe Girard, sauvé par un livre », *Une pilule, une petite granule*, Télé-Québec, émission du 11 mars 2010, en ligne : <http://pilule.telequebec.tv/occurrence.aspx?id=693> (page consultée le 4 janvier 2018).

9 Philippe Girard, *Les ravins. Neuf jours à Saint-Petersbourg*, Montréal, Mécanique générale, 2008, 153 p.; *La mauvaise fille*, Montréal, Glénat Québec, 2012, 167 p.

10 François Cloutier, « L'art de l'autobiographie », *Lettres québécoises*, n° 138, été 2010, p. 54-55; François Cloutier, « Histoires de famille », *Lettres québécoises*, n° 148, hiver 2012, p. 56.

rendu ne permet évidemment pas des précisions de cet ordre, d'autant que ce champ conceptuel, loin de relever de l'évidence, se prête volontiers à des discussions sur les distinctions entre autobiographie, autofiction, figuration de soi et autoréflexivité¹¹. Dans le cas qui nous intéresse, la correspondance entre l'auteur et le personnage que propose le paratexte suffit certes à mettre en place un contrat de lecture autobiographique comme on le définit depuis Philippe Lejeune¹², mais ce cadre, bien éloigné des effets ostentatoires de mise en scène de soi que l'on trouve chez certains des auteurs de L'Association¹³, semble surtout servir de support à la remémoration, par l'auteur, d'un épisode de sa jeunesse marqué par la séparation des parents, la perte des amis en raison d'un déménagement et le début des études secondaires au collège : « Ça fait beaucoup de changement en même temps » (TV, 25, c. 1), comme le dit le personnage de Philippe. En quête de nouveaux repères, entouré de sa mère et de sa grand-mère, sans modèle masculin au sein de la famille, Philippe croise le chemin d'un prêtre, Benoît Grand'Maison, dont le livre s'attache à montrer les manœuvres visant à abuser de la confiance des jeunes placés sous sa responsabilité.

Le récit de cette tranche de vie ne comporte guère d'indications confirmant la concordance entre l'auteur et le personnage, à l'exception de la case où le garçon montre au conducteur d'autobus la carte au nom de Philippe Girard (TV, 157, c. 2) et du passage où le prêtre présente Philippe aux jeunes de son groupe en le désignant comme un « dessinateur de BD » (TV, 64, c. 6), référence aux activités de l'auteur dans ce domaine. En l'absence de dispositifs donnant une voix au narrateur, la portée autobiographique du livre repose donc, en grande partie, sur la façon stylisée dont l'auteur se représente au moyen du dessin. De fait, chez Girard, en dépit de petites différences d'un ouvrage autoréférentiel à l'autre quant à la manière de se dessiner¹⁴, on peut percevoir une certaine constance qui assure une partie du rôle signalétique que joue, selon Fabrice Neaud, l'autofiguration comme manifestation tangible de l'engagement auctorial en bande dessinée autobiographique¹⁵. Mais il faut bien reconnaître que l'absence de marques identitaires sur le plan narratif donne finalement au récit l'impression d'une autoréférentialité discrète, qui ne cherche ni à accentuer ni à gommer le clivage que propose habituellement l'autobiographie en bande dessinée, en raison de « la double temporalité découlant de la double

11 Voir le survol de certaines de ces catégories qu'effectue Florence Grenier-Chénier dans le chapitre « Les catégories du champ autobiographique », *Écriture autobiographique et sceau cicatriciel dans L'ascension du haut mal de David B.*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, f. 17-27.

12 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 44; Jan Baetens, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, vol. IV, n° 1, 2004, en ligne : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1 (page consultée le 4 janvier 2018).

13 Faisant référence à la production autobiographique très assumée de Jean-Christophe Menu ou de Fabrice Neaud, Catherine Mao affirme que, dans ces cas, « l'écriture de soi donne à l'auteur l'occasion de se regarder faire, elle est apparue comme un ensemble de questions de narration et de représentation que les auteurs posent à leur art ». Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013). Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2014, f. 11.

14 Le Philippe de 2000 de *Tuer Velasquez* ressemble moins au Philippe de 2007 des *Ravins* qu'à celui de 1991 qui figure dans *La mauvaise fille*.

15 À ce sujet, voir Laurent Gerbier, « "Se donner un genre". Grandeur et décadence de l'autobiographie dessinée », Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes*, p. 30.

énonciation verbale et visuelle» propre au médium¹⁶ et faisant du narrateur à la fois celui qui montre (sur le plan iconique) et celui qui raconte (sur le plan textuel)¹⁷. Ce dédoublement autorise parfois une démultiplication des postures de mise en scène de soi, laquelle, selon Catherine Mao, ne permet pas à ce type de récit de proposer une perspective d'autoreprésentation rendant tout à fait homogène une «quête identitaire [qui] se présente à la fois comme contrariée et plurielle¹⁸». Quant à lui, Girard privilégie moins les miroitements identitaires qui se donnent à voir notamment chez plusieurs auteurs de *L'Association*¹⁹ qu'un travail de mémoire où la quête de soi du jeune Philippe est présentée pour elle-même, presque sans rapport avec le fragment de vie d'adulte qui, au début de l'ouvrage, ne sert qu'à engager le souvenir.

LA FORCE DU SOUVENIR

En effet, c'est la mise en scène de la remémoration qui détermine l'orientation de l'ouvrage et sa disposition tripartite. La relation des événements de l'automne 1983, qui occupe le volet central du récit, se trouve encadrée par deux courtes séquences se situant en 2000 et ayant pour fonction de montrer comment ce passé trouble revient à la mémoire du personnage de Philippe. Lorsque, au travail, il apprend que Benoît Grand'Maison est condamné en France pour des crimes analogues à ceux commis au Québec quinze ans plus tôt, Philippe est plongé dans un passé manifestement douloureux, comme le montrent la violence du coup qu'il donne à la paroi de la cabine de toilette (TV, 14, c. 5; et 15, c. 1) et son silence lorsque ses collègues parlent du prêtre pédophile. C'est précisément ce silence que vient combler le récit rétrospectif qui s'amorce par la suite et dont on comprend qu'il correspond au souvenir de Philippe. Ces planches liminaires montrent, dans plusieurs cases, le miroir des toilettes, renvoyant à Philippe sa propre image ou celle de ses collègues. Les seuls mots significatifs que prononce Philippe sont par ailleurs «Me regarder dans un miroir...» (TV, 15, c. 4), formule qui revient à trois reprises (TV, 180, c. 6; 183, c. 1; et 186, c. 3) dans la séquence de la fin se déroulant également en 2000. Évidemment — nous le verrons plus loin —, ces paroles renvoient surtout au dilemme moral du personnage quant à la nécessité de dévoiler ce qu'il sait des agissements de Grand'Maison, mais elles suggèrent aussi la mise en rapport spéculaire du passé et du présent qui se réalise à

16 Cet aspect est évoqué par Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), «Introduction. Et moi, émoi!», *Autobio-graphismes*, p. 21. Pour une réflexion plus élaborée sur la question de la double énonciation et de ses effets sur l'autobiographie bédéistrique, voir notamment Jan Baetens, «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites», *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, 2009, p. 5-6, mis en ligne le 25 mai 2009 : <http://narratologie.revues.org/974> (page consultée le 4 janvier 2018).

17 Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, t. II : *Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 2011, p. 93.

18 Catherine Mao, «L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné», *Comicalités. Études de culture graphique*, § 33, mis en ligne le 28 septembre 2013 : <http://comicalites.revues.org/1702> (page consultée le 4 janvier 2018).

19 Marie Schröer, «Personnalités multiples. L'autoportrait en bande dessinée», *Trajectoires*, hors-série n° 1, 2016, § 18-23, mis en ligne le 4 novembre 2016 : <http://trajectoires.revues.org/1938> (page consultée le 4 janvier 2018).

travers le travail de remémoration. C'est sans nul doute l'importance du souvenir qui confère au livre le caractère introspectif que relève Fabien Deglise²⁰, caractère qui s'exprime plus dans l'atmosphère du récit qu'à travers une prise en charge autoréférentielle, qu'aucune narration à la première personne ne vient soutenir.

UN RÉCIT SANS VOIX NARRATIVE

Comme nous l'avons déjà souligné, Girard a décidé de conduire son récit sans cartouches narratifs ou autres procédés servant à faire de Philippe adulte le commentateur de cet épisode de sa jeunesse. On ne trouve donc aucune intervention narrative dans *Tuer Vêlasquez*, à part quatre indications temporelles (TV, 9, 11, 19 et 180) permettant de distinguer le noyau formé par le récit de ce qui s'est passé en 1983 des deux brefs épisodes de 2000 se trouvant au début et à la fin. Ce sont les procédés de cadrage et les effets de mise en pages qui permettent au lecteur d'accompagner le personnage, mais sans qu'il ait l'impression d'épouser tout à fait sa perspective, sauf dans les quelques cases où le point de vue adopté semble correspondre à celui de Philippe (par exemple, TV, 12, c. 1; 17, c. 2; et 39, c. 6), surtout lorsqu'il lit un livre (TV, 31, c. 4; 59, c. 3-4; 157, c. 6; entre autres). Autrement, c'est par le discours direct que s'expriment les idées et les paroles, puisqu'on ne trouve des pensées rapportées ou des discours intérieurs qu'à quatre occasions (TV, 32, c. 2; 65, c. 4; 75, c. 2; et 183, c. 1).

Cette façon de faire ne constitue pas forcément un trait de la signature graphique de Girard, puisque son ouvrage suivant, *La visite des morts*²¹, sans visée autoréférentielle, repose sur une voix narrative omniprésente, et que *Lovapocalypse*²² propose une narration autodiégétique, mais non autoréférentielle, faisant usage de récitatifs. Par contre, dans *La mauvaise fille*, qui renvoie au Philippe de 1991, on ne trouve aucun discours narratif²³. Manifestement, Girard, dans les deux ouvrages autobiographiques renvoyant à sa jeunesse, choisit de ne pas se faire l'interprète de son passé. Certes, l'autobiographie bédéistique n'exige pas un récit à la première personne pour fonctionner : il importe simplement qu'il y ait correspondance entre le personnage et la figure auctoriale par la référentialité picturale²⁴. On peut toutefois constater que, dans bon nombre de récits qui renvoient à la jeunesse d'un auteur, la tendance semble plutôt être de bien mettre en évidence la narration autodiégétique, de façon à exploiter l'écart qui existe forcément entre l'expérience de l'enfant et la perspective du narrateur adulte. Pensons, par exemple, à la façon dont *L'ascension*

20 Fabien Deglise, « Bédé — La survie par le livre », *Le Devoir*, 3 octobre 2009, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/269901/bede-la-survie-par-le-livre> (page consultée le 4 janvier 2018).

21 Philippe Girard, *La visite des morts*, Montréal, Glénat Québec, 2010, 84 p. Notons que la narration y semble d'abord hétérodiégétique, avant de se révéler homodiégétique.

22 Philippe Girard, *Lovapocalypse*, Montréal, Mécanique générale, 2013, 108 p.

23 À l'exception — plutôt fonctionnelle — de la page 65 (c. 6, 8 et 9), qui assure le passage au deuxième volet du récit formé par les événements de 1931 que relate le journal de la grand-mère de Philippe.

24 Voir à ce sujet Julie Delporte, *La bédé-réalité. La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 31.

du *haut mal*, chronique familiale que signe David B.²⁵, propose des cartouches narratifs dans presque toutes les cases, établissant un rapport assez étroit entre ce que dit le narrateur au présent et ce que montre l'image. Certes, cette voix narrative a des inflexions parfois polyphoniques²⁶, mais il n'en reste pas moins qu'elle traduit essentiellement la perspective du narrateur sur l'épilepsie de son frère et ses conséquences sur la famille. Autre exemple, qui témoigne cette fois de l'histoire de toute une collectivité : *Persepolis* de Marjane Satrapi, où la voix de la narratrice adulte met en relief, dès le début du récit, la distance qui la sépare de l'enfant qu'elle était²⁷. Rien de tel dans *Tuer Vélasquez*, où, une fois établie dans le paratexte la convention de lecture autobiographique, c'est par d'autres effets de resserrement de la matière narrative que le récit réussit à déployer son autoréférentialité.

LE CHEVAUCHEMENT DES VOIX

En l'absence d'articulations narratives assumées par le personnage-auteur, Girard a développé, avec *Tuer Vélasquez*, un procédé de transition qui fait glisser d'une séquence vers une autre, en associant, l'espace de quelques vignettes, les images de la séquence qui se termine aux paroles prononcées dans celle qui suit. Le procédé, repérable par l'usage de phylactères au fond noir, joue un rôle un peu semblable à celui des cartouches ; mais, en superposant des éléments étrangers l'un à l'autre, il crée un effet de décalage et d'étrangeté qui permet de faire résonner des voix différentes et d'assurer une transition vers d'autres lieux et d'autres temps, toujours à travers la perception de Philippe. Ces transitions n'ont pas toutes la même portée : l'étrangeté la plus nette est produite au moment où les mots des phylactères semblent sans rapport avec la situation (*TV*, 17). On comprend que le procédé permet surtout d'engager le lecteur vers la partie consacrée aux événements de 1983. Au contraire, un rapprochement analogique est établi lorsqu'une dame âgée dans l'autobus devient la porte-parole de la grand-mère de Philippe (*TV*, 51). Ailleurs, c'est plutôt une mise en contraste qui est réalisée : ainsi, la transition qui confond la chanson entonnée par les scouts avec des paroles tirées de *l'Art poétique* de Boileau (*TV*, 30) permet de passer d'une scène mise sous le signe de la familiarité et de l'appartenance au groupe à une autre où le discours professoral remplace la parole collective (ill. 1).

25 David B., *L'ascension du haut mal*, Paris, L'Association, coll. « Éperluette », 6 tomes, 1996-2003.

26 Philippe Marion, « L'autobiographie comme agenda identitaire. *L'ascension du haut mal* de David B. », Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes*, p. 196. C'est pourquoi Renaud Pasquier a proposé le terme d'altobiographie ; voir « DAVID B., le sommeil de la raison », *Labyrinthe*, n° 25, 2006, § 3, mis en ligne le 14 décembre 2006 : <http://labyrinthe.revues.org/1437> (page consultée le 4 janvier 2018).

27 Dans la première case, elle affirme ainsi : « Ça, c'est moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980. » (Marjane Satrapi, *Persepolis*, t. I, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2000, [planche 1]). À propos de ces effets de perspective, Pierre Fresnault-Deruelle parle de la narratrice comme d'un « "je" de maintenant, qui se voit voyant, mais aussi tel qu'il se voyait voyant ». Pierre Fresnault-Deruelle, « *Persepolis* : une autobiographie ou la véracité du témoignage », Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes*, p. 217.



Ill. 1 : Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 30.
(© Glénat Québec, 2009).

Le choc des réalités et des discours est évident, d'autant que l'isolement de Philippe dans sa nouvelle vie est souligné par une absence au moment présent, lorsque, pendant le cours, il lit subrepticement le roman que lui a donné son ami Stephan : *Panique à la Manic* de Harry Barnes, dans la série tout à fait imaginaire des *Jack Bowmore*, bien que l'allusion faite aux *Bob Morane* d'Henri Vernes soit manifeste²⁸. Le liant à un passé qu'il regrette et le coupant d'un présent qui ne semble pas susciter son intérêt, le passage de ce roman évoque une menace, un danger et, en réaction, la nécessité d'agir, qui deviendra un motif récurrent dont nous parlerons plus loin.

Ce procédé de transition n'est pas propre à *Tuer Vélasquez* ; Girard le reprend dans *Lovapocalypse* — récit d'apprentissage, lui aussi lié à des questions religieuses —, mais sans l'amplitude qu'il lui donne dans son ouvrage de 2009, où il est utilisé douze fois. Il est clair que l'auteur cherche de cette façon à resserrer la trame narrative par un chevauchement ponctuel des séquences, qui amoindrit les distances et les écarts temporels en suggérant des liens entre certaines situations. Ce souci d'économie narrative contraste avec l'importance accordée aux diverses séquences consacrées à des déplacements ou à des déambulations, parfois bien longues pour ce qu'elles semblent apporter au récit. Si quatre de ces déplacements, en voiture avec sa mère ou le prêtre, servent simplement de cadre à des conversations utiles, les six autres s'attardent à montrer Philippe dans l'autobus, absorbé par la lecture des *Jack Bowmore*²⁹. Visant respectivement à contracter et à distendre la trame narrative, les passages de transition et les scènes de déplacement représentent des éléments syntaxiques de la grammaire narrative qui donne au récit sa couleur distinctive³⁰. Cette grammaire est principalement formée par la mise en rapport de discours et de modèles qui se présentent au jeune garçon et avec lesquels il doit composer afin de trouver sa voie, sur le plan identitaire. Quatre réseaux référentiels forment, par paires, la toile intertextuelle qui nourrit l'ensemble du récit : la légende de la chasse-galerie se trouve, dès le premier épisode de 1983, mise en tension avec l'univers romanesque des *Bowmore*. À la matière légendaire et à la tradition orale répond ainsi le roman d'aventures pour adolescents. Cet axe référentiel en croise un autre, formé quant à lui par l'opposition de l'imaginaire de Picasso et de celui de Vélasquez, dont les propositions esthétiques respectives sont doublées d'enjeux éthiques par rapport auxquels Philippe est sommé de se situer. Deux univers à caractère narratif se juxtaposent ainsi à deux univers picturaux, avant de se retrouver associés dans les deux rêves que Philippe fait lors du séjour à Donnacona (*TV*, 117-127, puis 141-144).

28 La couverture présentée à la page 24 confirme la parenté de ces séries : même configuration graphique, même éditeur (Marabout). Par ailleurs, le titre du premier *Bowmore* que lit Philippe s'inspire très directement de *Terreur à la Manicouagan* (1965), le tome 71 des *Bob Morane*.

29 En entrevue, l'auteur indique que ce détail traduit son expérience des longs trajets d'alors entre l'école et son lieu d'habitation. Voir « Questionnaire d'auteur : Philippe Girard », *Le délivré*, blogue de la librairie Monet (Montréal), mis en ligne le 9 décembre 2009 : <http://www.librairiemonet.com/blogue/2009/bande-dessinee/questionnaire-dauteur-philippe-girard/> (page consultée le 4 janvier 2018).

30 Pour une réflexion sur la façon dont de telles grammaires engagent la bande dessinée à renouveler le discours autobiographique, voir Benoit Berthou, « L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée ? », Marie-Hélène Popelard (dir.), *Art, éducation et politique*, Paris, Éditions du Sandre, coll. « Sandre Actes », 2011, p. 195-206.

LA CHASSE-GALERIE

L'évocation de la chasse-galerie par le chef des scouts ouvre la partie du récit se déroulant en 1983. Cette légende est présentée de manière tronquée puisque ce n'est pas du pacte conclu avec le diable qu'il est question, mais de la scène finale du vol du canot en présence de Satan. Probablement parce que l'histoire est bien connue, l'auteur ne prend pas la peine de la relater dans son entier, et insiste surtout sur l'effet qu'elle produit sur Philippe : « C'est pas mal épeurant » (TV, 22, c. 3), affirme-t-il. Cette inquiétude est durable puisque, un peu plus loin, le personnage exprime le même sentiment : « J'arrête pas de penser à la chasse-galerie, pis j'ai super peur. » (TV, 23, c. 5)

Si cette peur est susceptible d'être atténuée par l'appartenance au groupe (« Les scouts du Canada n'ont peur de rien ! Surtout pas ceux de la 112^e meute du Château d'Eau », clame le chef [TV, 22, c. 4]), l'amitié de Stephan apporte à Philippe un réel réconfort, lorsqu'il offre à ce dernier un roman d'aventures : « Je connais un truc pour te donner du courage » (TV, 23, c. 6), dit-il en désignant *Panique à la Manic*. Il n'est donc pas étonnant que cet épisode inaugural soit aussi long : il souligne à la fois l'appartenance au groupe et la nécessité de le quitter, que met en relief la scène nocturne de quatre planches, où est représenté l'adieu du groupe à Philippe. C'est dans cette atmosphère, à la fois inquiétante et réconfortante, que s'amorce la remémoration. À la chasse-galerie est associé un sentiment de menace et de peur, dont l'antidote, la lecture des *Bowmore*, se révélera d'une grande efficacité — en dépit de la résistance initiale de Philippe à la suggestion de son ami (TV, 24, c. 2) — pour combler le vide créé par le déménagement, mais aussi pour affronter les peurs qui sont associées à Grand'Maison. En effet, la perplexité qu'éprouve Philippe devant les manières de ce prêtre décontracté s'exprime d'abord par une certaine méfiance : « Il m'a fait un clin d'œil. J'aime pas trop ça », dit-il à sa mère (TV, 48, c. 3). Puis un peu plus loin, à sa grand-mère, il confie : « Ce prêtre, il est différent de ceux de l'école. Je crois qu'il me fait peur. » (TV, 53, c. 2) Dans les faits, il y a bel et bien une menace qui se profile à l'horizon, mais elle est dissimulée sous des questions d'ordre esthétique.

LES FAUX-SEMBLANTS DE LA LIBERTÉ

D'emblée, la liberté de conduite de Grand'Maison à l'égard des jeunes garçons qui forment le groupe des « Oies blanches » (nom dérisoire pour désigner des victimes potentielles d'abus sexuel) frappe Philippe. Mais ce malaise ne peut s'exprimer puisque le secret est impératif au sein du groupe. Ainsi Grand'Maison recommande-t-il à ses jeunes, dans une case se centrant sur son visage : « Comme d'habitude, je vous demande d'être discrets au sujet de ce que je vais vous montrer. [...] Vos parents risqueraient de mal interpréter ces photos. » (TV, 107, c. 3-4) Ce type de cadrage est un autre élément de la grammaire de l'ouvrage ; contextuellement, il semble souligner le caractère prédateur du regard du pédophile. Ainsi, à un moment, le prêtre regarde furtivement Philippe s'éloigner de son lieu d'habitation (TV, 68, c. 3). On ne s'étonnera donc pas que, pendant le séjour des « Oies blanches » à Donnacona,

le premier rêve que fait Philippe, enfermé avec Fred dans une chambre, utilise ce cadrage pour montrer Grand'Maison dans une position menaçante en association avec, dans la case de gauche, une scène de dévoration (TV, 121, c. 5-6; ill. 5).

Le danger est de plus en plus explicite à mesure que le récit avance, mais il est masqué par les discours du prêtre, qui fait passer ses inconvenances pour l'expression d'une « philosophie » de liberté et d'émancipation (TV, 61, c. 2). Lors d'un trajet en voiture, Grand'Maison explicite sa pensée en opposant deux esthétiques : celle de Picasso, qui « par son art [...] a réinventé le monde », et celle de Vélasquez, « une grenouille de bénitier inféodé[e] à l'Église » (TV, 80, c. 1-2). Mais, à travers ces esthétiques, ce sont à vrai dire des considérations éthiques qui sont en jeu. Il est particulièrement intéressant que Girard ait opté pour cette façon de figurer les voies s'offrant au jeune homme, invité par Grand'Maison à privilégier la liberté plutôt que le conformisme : « Ce que j'essaie de te dire, c'est que tu dois tuer Vélasquez pour laisser la place à Picasso, tu me comprends ? [...] C'est à toi de choisir. » (TV, 81, c. 3-4) Ce passage précise le sens du titre plutôt sibyllin — et peu autoréférentiel — de l'ouvrage en l'inscrivant dans un rapport d'opposition qui alimente une bonne partie du récit. Le fait de privilégier des modèles esthétiques permet à Girard bon nombre de références à l'univers pictural de chacun de ces peintres, références qui trouvent tout naturellement leur place dans un médium à caractère graphique. La mise en rapport de ces artistes est manifeste lorsque la consultation par Philippe d'ouvrages de référence donne lieu à une double planche (TV, 84-85; ill. 2 et 3), dont la partie de gauche se rapporte à Picasso et celle de droite à Vélasquez. La composition est tout à fait symétrique : dans les deux cas, la première case montre Philippe et la deuxième, le livre qu'il tient et que l'on voit selon sa perspective, tandis que les quatre autres cases proposent des détails provenant d'œuvres de chacun des artistes.

Le traitement équivalent de ces références montre bien qu'elles sont d'importance égale, matérialisant le dilemme du choix que doit effectuer Philippe, même si, dans les faits, c'est l'univers de Picasso qui interpelle plus directement le jeune homme, au point de le hanter plus loin dans le récit. Cela n'est guère surprenant quand on considère le fait que ce modèle n'est, de la part de Grand'Maison, qu'un faux-semblant, un leurre, visant à convaincre les jeunes de se prêter à des pratiques douteuses, ce dont se rend d'ailleurs compte Philippe lorsqu'il demande au prêtre : « Tu dois te cacher pour exprimer ton affection ? » (TV, 81, c. 1) Le malaise qui est perceptible dans l'imprécision de la réponse (« Euh. Oui... Enfin, parfois... ») ainsi que le désir de ramener la discussion à des considérations abstraites (« De toute façon, là n'est pas la question. Ce que j'essaie de te dire, c'est que tu dois tuer Vélasquez » [TV, 81, c. 2-3]) confirment les soupçons du lecteur. Figure du manipulateur, Grand'Maison donne à l'univers de Picasso une couleur inquiétante. Rien d'étonnant, donc, à ce que, au moment le plus fort du récit, lors de la longue séquence onirique (TV, 117-127) où se concrétise visuellement la menace qui plane sur Philippe et Fred, s'imposent des images provenant de l'imaginaire de Picasso.



Ill. 2: Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 84.



Ill. 3 : Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 85.

UN CAUCHEMAR PICASSIEN

Cette portion du récit mérite qu'on s'y arrête en raison de sa richesse visuelle : ces planches abandonnent la mise en pages généralement régulière de l'ouvrage au profit d'une liberté de composition qui a une valeur éminemment expressive. Elles font converger plusieurs des motifs de l'ouvrage, en liant la chasse-galerie à Picasso, et Grand'Maison au Diable.

Dans ce rêve, Fred et Philippe, à l'invitation du prêtre, prennent place dans un canot volant, assailli par des créatures monstrueuses issues de *Guernica* (1937) et rendant tangible le danger caché sous les propositions esthétiques du prêtre. Une composition tabulaire souligne la façon dont ces créatures se rapprochent progressivement du canot (TV, 120; ill. 4). Mais c'est à la page suivante (TV, 121; ill. 5), construite de manière tout à fait différente (permettant une lecture aussi bien par bandes que par colonnes), que le danger atteint son paroxysme, selon une logique de la dévoration qui conduit à associer Grand'Maison au Diable par le jeu d'assemblage des bandes horizontales (TV, 122; ill. 6). L'image est parlante, mais notons que Girard, s'il a manifestement voulu associer le pouvoir de manipulation du prêtre à celui de Satan, a curieusement choisi de privilégier une légende qui, à tout le moins dans la version la mieux connue, que l'on doit à Honoré Beaugrand, ne met pas en relief la tromperie et le mensonge du Diable, puisque c'est de manière délibérée que les bûcherons y font appel à Satan³¹.

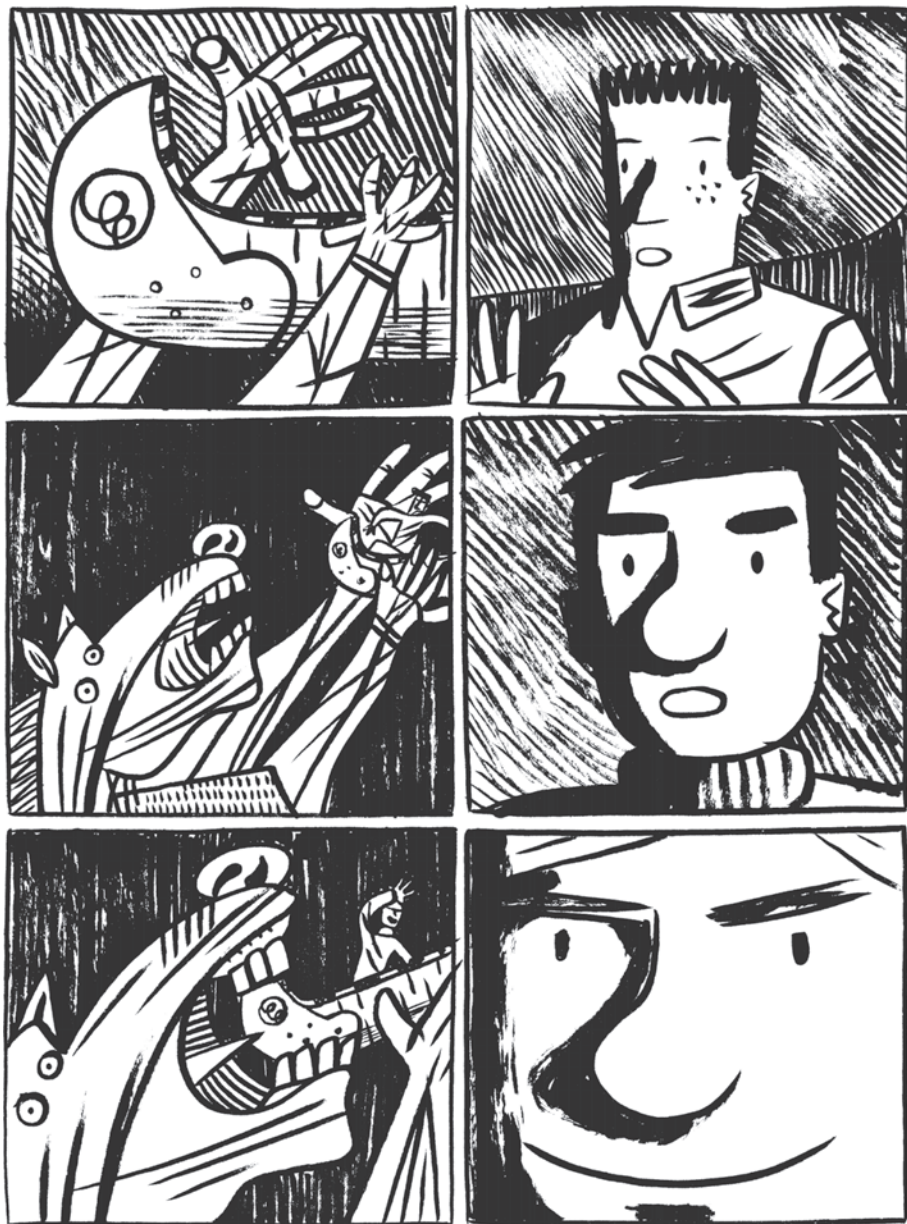
À l'issue de ce songe, c'est une image de Vélasquez qui permet le retour à l'état d'éveil (TV, 127), annonçant la scène où, une trentaine de pages plus loin, l'abbé Taillon s'emploie à déconstruire l'opposition entre Picasso et Vélasquez. Durant cette conversation, Philippe lie pour la première fois Bowmore à son dilemme : « Jack Bowmore, c'est trop Vélasquez et pas assez Picasso. Moi, j'essaie de tuer Vélasquez. » (TV, 164, c. 5-6) Refusant cette lecture, l'abbé Taillon met plutôt en valeur la filiation entre les deux peintres espagnols : « Rien ne sert de les opposer ! Au contraire, il faut les juxtaposer ! Tuer Vélasquez, c'est tuer Picasso ! » (TV, 165, c. 5) Philippe ne se fie pas aux seuls dires de l'abbé (et on peut comprendre qu'il soit méfiant, même si Taillon représente l'antithèse de Grand'Maison par sa relative absence de dogmatisme³²) : il va vérifier par lui-même dans un livre que Picasso a bien réalisé les variantes des *Ménines* de Vélasquez dont lui a parlé l'enseignant et qui montrent le peintre cubiste en « dialogue avec le passé ». Comme le suggèrent la division en trois vignettes horizontales et l'usage des gros plans (TV, 167), ce constat représente un moment décisif, ce que viennent confirmer, à la page suivante, les paroles de

31 Élisabeth Cormier, *Diable et diableries. L'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2006, f. 66 et 73.

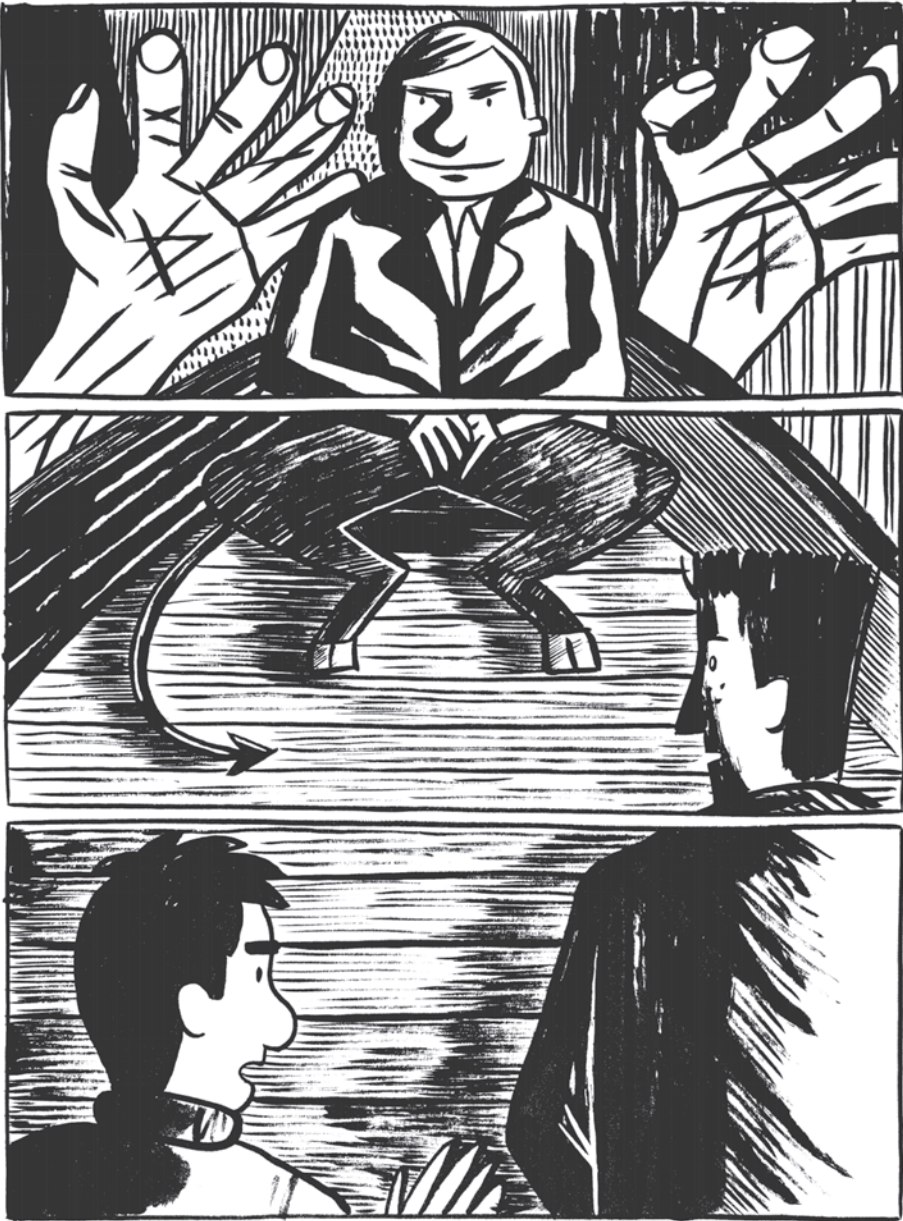
32 Contrairement à *La grande noirceur* (Montréal, Mécanique générale, 2014, 87 p.) ou à *Lovapocalypse*, qui soulignent plus directement les effets négatifs de la religion, c'est plutôt l'abus de la part d'une figure d'autorité morale que dénonce *Tuer Vélasquez*. Pour ne pas donner une image uniment négative du clergé (comme dans *La grande noirceur*), Girard a ainsi développé la figure bonhomme de l'abbé Taillon. Sur les ouvrages de Girard antérieurs à 2010, voir Sara Teinturier, « L'Église et les bulles. Les représentations du catholicisme dans la bande dessinée francophone (années 1990-2010) », *Études d'histoire religieuse*, vol. LXXXII, nos 1-2, 2016, p. 71-72.



Ill. 4: Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 120.



Ill. 5: Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 121.



Ill. 6 : Philippe Girard, *Tuer Vélasquez*, p. 122.

Philippe : « Je viens de recevoir toute l'aide dont j'avais besoin » (TV, 170, c. 2)³³, prononcées avec une détermination qui annonce la résolution définitive du conflit intérieur, un peu plus loin, après un épisode de lecture de *Bowmore* qui engage Philippe à tout dire à sa mère (TV, 179). Un livre conduit à un autre, et leur effet conjugué met en valeur le rôle crucial qu'ils jouent dans l'existence de Philippe.

L'IMPORTANCE DES LIVRES

Plusieurs commentateurs ont insisté, avec raison, sur la fonction salvatrice des *Bowmore* dans l'ouvrage³⁴, mais il ne faut pas oublier pour autant le rôle que jouent les livres en général dans son intrigue³⁵. Il n'est pas fortuit que la grand-mère de Philippe, en évoquant avec fierté son frère bibliophile, rappelle que ce dernier disait « qu'un vieux livre peut sauver une vie » (TV, 54, c. 6); plus loin, elle affirme par ailleurs : « On a toujours rendez-vous avec les livres. Ils nous tombent entre les mains au bon moment. » (TV, 55, c. 4) Philippe lui-même reconnaît ce rôle salutaire au roman pour jeunes : « ... Et pour d'autres, c'est avec Jack Bowmore. » (TV, 55, c. 6) En effet, les *Bowmore*, legs d'un ami et lien avec sa vie d'antan, tiennent compagnie à Philippe dans la solitude des autobus. Mais ils sont aussi en concurrence avec le monde extérieur : à l'école et à l'église, où Philippe lit plutôt que d'être attentif à ce qui se déroule. Cela indique bien évidemment que ces romans ne servent pas qu'à passer le temps, mais qu'ils pénètrent dans l'existence même de Philippe en l'accompagnant tout au long du récit, dans le cadre de dix passages où le jeune garçon est en contact direct avec leur matériau narratif. Dans deux situations, la lecture des *Bowmore* est simplement évoquée par le dessin, sans qu'on ait accès au contenu du récit (TV, 36, 51). Dans un autre passage (TV, 59), on peut lire directement le roman comme si on était à la place de Philippe. Dans tous les autres cas (au nombre de sept), répartis dans l'ensemble de l'ouvrage, on a droit à une mise en format bédéistique du fragment que le jeune garçon a sous les yeux, avec une typographie et un dessin différents du reste. À part le premier extrait (TV, 32), où une voix narrative décrit Bowmore, les autres insistent plus sur les discours directs des personnages que sur leur action, comme si ce qui importait était la mise en scène du processus délibératif menant à l'action et permettant de souligner la solidarité entre camarades. Ces passages forment une chaîne discontinue, puisqu'ils ne proviennent pas du même *Bowmore*, mais ils expriment généralement l'idée d'une menace (TV, 102-103) et

33 Le désamorçage de la tension entre les deux esthétiques qu'opère le récit à ce moment est par ailleurs confirmé dans le petit fragment final qui fait office d'épilogue (191) et où Picasso, simple objet d'une chanson, est mis à mal par la grand-mère, qui dit préférer Botticelli.

34 Voir notamment Fabien Deglise, « Bédé — La survie par le livre ».

35 Girard a lui-même souligné cet aspect : « [J]'essaie de changer de thème (ou d'axe dramatique) à chaque livre. [...] Dans *Tuer Vélasquez*, c'est l'importance des livres. » (Voir « Questionnaire d'auteur : Philippe Girard ».) Dans son compte rendu de l'ouvrage, Nicolas Houle rapporte des propos analogues de Girard : « *Tuer Vélasquez*, c'est donc un livre sur l'importance des livres. » Nicolas Houle, « *Tuer Vélasquez* : quand la BD se fait utile », *Le Soleil*, 9 octobre 2009, en ligne : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/livres/200910/08/01-909828-tuer-velasquez-quand-la-bd-se-fait-utile.php> (page consultée le 4 janvier 2018).

d'un emprisonnement (TV, 70-71 et 134-137), ou encore la nécessité de se battre (TV, 103) et d'intervenir pour mettre fin à un abus de pouvoir (TV, 43-45). Ces situations, qui se trouvent en résonance indirecte avec les expériences du garçon, sont généralement traitées sur un mode qui dédramatise la situation, comme le montre bien l'esprit de dérision dont font preuve Bowmore et son compère Glen Glenlivet face à leur geôlier (TV, 70-71). La dimension ludique est particulièrement perceptible dans la scène où Bowmore pousse Glen à se libérer en le traitant de « gros plein de soupe » (TV, 135, c. 6). Cet épisode, qui se trouve au cœur du récit, peu avant le rêve de la chasse-galerie, fait écho à la solidarité dans l'épreuve qui se tisse avec Fred, lorsque les deux jeunes s'enferment dans la chambre pour échapper à Grand'Maison. Mais, surtout, la fin de cet extrait laisse entrevoir la possibilité d'une délivrance par la référence (grâce à la technique des phylactères noirs) aux paroles d'une chanson de Bob Dylan : « *There must be some kind of way out of here*³⁶. » (TV, 137-138)

Il est clair que l'influence des *Bowmore* a une part déterminante dans la décision de Philippe de témoigner des agissements de Grand'Maison. Cette influence est notamment perceptible dans les efforts du jeune garçon pour s'identifier au héros qu'est Bowmore. Dans l'univers sans figure paternelle de Philippe, Bowmore devient un modèle masculin qui met en pratique une droiture s'opposant à la mauvaise foi du pédophile. Dès le début du récit, Stephan suggère une similarité avec Philippe en soulignant que « Jack Bowmore vient d'une famille éclatée » (TV, 25, c. 5). Par la suite, Philippe cherche à imiter le héros par sa coiffure (TV, 59 et 64) et reprend à son compte certaines des tournures de celui-ci, comme lorsqu'il rétorque à Grand'Maison : « Il y a longtemps que j'ai rangé mon uniforme de louveteau³⁷. » (TV, 46) Ces notations indiquent la part que joue le personnage romanesque dans l'esprit et la conduite de Philippe, au point même de venir figurer dans le deuxième rêve que fait le jeune homme à Donnacona : il se voit alors avec Bowmore dans une embarcation en feu et menacée par des vagues monstrueuses. La parenté de ce rêve avec celui de la chasse-galerie, quelques pages plus tôt, est manifeste : alors que, dans le premier cas, l'embarcation tombe du ciel, ici elle coule. La situation est tout aussi désespérée, comme le montrent bien le caractère sombre du décor et la présence de l'océan tumultueux, qui renvoient évidemment à l'atmosphère oppressante et menaçante du huis clos. Bowmore formule alors une exhortation à la résistance (« Tu dois tenir bon Philippe, c'est ta seule chance de survie. » [TV, 142, c. 3]), laquelle prépare le terrain pour le dénouement du récit. En effet, trente pages plus loin, le dernier extrait de roman — et le plus long, avec ses six pages — pousse résolument Philippe vers l'engagement et l'intervention. On y voit Bowmore se sortir d'une maison en feu et envisager l'éventualité d'y retourner pour sauver un adversaire qu'il croyait déjà mort. Un bref monologue présente un dilemme : d'un côté, risquer la mort ; de l'autre, s'il ne va pas le chercher, « ne plus jamais [être] capable de [se] regarder dans un miroir » (TV, 176). Cette formule, qui sera reprise (TV, 180, 183 et 186), établit

36 Il s'agit du premier vers de *All Along the Watchtower* (1967) : « Il doit bien y avoir une façon de sortir d'ici. » Je traduis.

37 Rappel de la formule utilisée par le personnage de Bowmore et rapportée deux pages plus tôt : « Cesse de m'appeler capitaine, la guerre est finie depuis longtemps et j'ai rangé mon uniforme. » (TV, 44, c. 2)

clairement la nécessité d'agir. Il n'est pas indifférent qu'elle conduise à l'action aussi bien Bowmore que Philippe qui, deux pages plus loin, parle à sa mère dans le but de dénoncer les agissements du prêtre. Si la réinterprétation de l'axe Picasso-Vélasquez qu'a opérée l'abbé Taillon un peu plus tôt constitue le premier pas vers la résolution du dilemme dans une perspective esthétique et philosophique, c'est le miroir que Bowmore tend à Philippe qui montre au jeune garçon la conduite à adopter. Dans ce sens, le livre sauve certes, mais son influence, pour déterminante qu'elle soit, doit se saisir dans son interaction avec d'autres éléments du récit.

TÉMOIGNAGE ET COMMÉMORATION

Dans *Tuer Vélasquez*, la remémoration s'exprime donc au moyen de référents qui confèrent une plus grande densité à la matière narrative. Girard a refusé d'exploiter les possibilités du récitatif, de même que les manifestations les plus ostentatoires de l'*ethos* et du *pathos* habituellement associées à la prise en charge du discours. L'expérience de l'adolescent n'est donc pas médiatisée ou relayée par le regard de l'adulte, contrairement aux ouvrages de Satrapi, de David B., ou, plus récemment, de Sattouf dans *L'Arabe du futur*³⁸. L'autobiographie y est donnée d'emblée comme une évidence, mais elle se déploie en fin de compte avec circonspection. Parmi toutes les possibilités offertes dans le champ de l'autobiographie en bande dessinée³⁹, Girard n'a pas opté pour un traitement qui favorise l'expression directe de la subjectivité. Sous cet éclairage, il y a lieu de remettre en question le postulat, formulé par certains lecteurs, selon lequel, dans cet ouvrage, la mise en scène de la pédophilie gagne en authenticité à être présentée sur le mode personnel⁴⁰. L'autobiographie se présente simplement comme un véhicule, qui attire peu l'attention sur sa «vérité existentielle⁴¹». Notons d'ailleurs que Philippe n'est ni la victime ni le témoin direct des abus sexuels du prêtre; ceux-ci lui sont rapportés par Fred (*TV*, 148). L'inscription du témoignage dans le témoignage rend l'événement plus distant, en donnant au récit une portée plus commémorative⁴². Dans cette perspective, le personnage de Philippe pourrait être purement fictif que le récit ne perdrait pas entièrement son intérêt. Cela

38 Riad Sattouf, *L'Arabe du futur*, Paris, Allary, trois tomes : 2014, 2015 et 2016.

39 Dans son compte rendu du collectif *Autobio-graphismes*, Adrien Genoudet parle des réflexions sur cet objet comme d'une «pensée inquiète et fissurée». Adrien Genoudet, «Dessine-toi. À propos de : Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*», *La vie des idées*, mis en ligne le 15 juillet 2015 : <http://www.laviedesidees.fr/Dessine-toi.html> (page consultée le 4 janvier 2018).

40 «La logique de l'agresseur pédophile, qui est d'isoler la victime et de la manipuler pour qu'elle considère comme normal ce qui ne l'est pas[,] est habilement démontrée, mais jamais de façon didactique : cette expérience venant du vécu de l'auteur, on sent sa réalité et non l'exemple qu'il veut montrer.» Mariane Cayer, «*Tuer Vélasquez* de Philippe Girard», *Les lectures de Prospéryne*, mis en ligne le 31 mars 2016 : <http://prosperyne.blogspot.ca/2016/03/tuer-velasquez-de-philippe-girard.html> (page consultée le 4 janvier 2018).

41 Je reprends la formule de Martine Robert, «Connaissance historique et bande dessinée. Propositions pour un savoir en images», *Le Philosophe. Laboratoire de philosophie*, n° 20, printemps-été 2003, p. 215.

42 Notons que dans son autre récit autobiographique, *La mauvaise fille*, Girard fait également la part belle au souvenir, mais dans une perspective de commémoration familiale, puisque le Philippe de 1991 plonge dans la jeunesse de sa grand-mère à travers le journal intime de celle-ci.

nous engage bien évidemment à réfléchir au caractère poreux des frontières entre autobiographie authentique et fiction à caractère autobiographique. Ainsi, *Apnée*, dont Zviane nous assure qu'il ne s'agit pas d'un récit autobiographique⁴³, donne à voir une subjectivité très marquée (par l'usage d'une voix — intérieure ? — s'adressant constamment au personnage de Sophie pour filtrer et orienter sa perception des événements), tandis que *Tuer Vélasquez*, ouvertement autobiographique, renonce aux procédés les plus subjectifs de ce type de récit. La finalité didactique qui donne au livre une fonction d'avertissement (Girard dit à ce propos : « C'est l'idée de l'œuvre utile, qui peut rendre service à quelqu'un⁴⁴. ») expliquerait-elle en partie cette façon de ne pas trop attirer l'attention sur les effets de l'autoréférentialité au profit de la matière même du récit ? Retenons surtout que, dans *Tuer Vélasquez*, le témoignage vient simplement authentifier un matériel narratif dont la richesse et la complexité font probablement de cet ouvrage la réalisation la plus achevée de Girard.

43 Dans les pages liminaires, sous les remerciements, Zviane a indiqué : « Cette histoire n'est pas une autobiographie. » Zviane, *Apnée*, Montréal, Pow Pow, 2010, p. 4.

44 Propos rapporté par Nicolas Houle, « *Tuer Vélasquez* : quand la BD se fait utile ».

LES INTÉGRITÉS DE JIMMY BEAULIEU

+ + +

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

Université Paris 8

À le croire, Jimmy Beaulieu a choisi de faire de la bande dessinée dès l'enfance ; seulement, il a pris plus de temps que prévu pour mettre son plan à exécution. Nous le savons parce qu'il a relaté la genèse de son amour pour le dessin dans *Le moral des troupes*, une de ses œuvres autobiographiques, parue en 2004. De fait, nous savons bien des choses sur Jimmy Beaulieu, non seulement parce qu'il a publié plusieurs livres du même acabit où il se met en scène dans des récits dessinés, mais aussi parce qu'il a régulièrement formulé un discours sur sa démarche en greffant à ses œuvres, fictionnelles ou non, des préfaces, postfaces et mots d'auteurs. Ajoutons à cela que depuis 2002, il publie régulièrement des « crèmes de carnets », opuscules autopubliés chez Colosse, structure éditoriale indépendante à laquelle il participe depuis ses débuts, en plus d'alimenter un site Web depuis 2006¹ ; ces deux modes de diffusion, habituellement jugés secondaires, participent autant à son œuvre que les albums qu'il a publiés depuis le début de sa carrière. Son travail s'élabore dans un réseau enchevêtré fait de croisements et de prolongements, où la réalité et la fiction représentent non pas l'envers et l'endos mais plutôt des versions, pas très éloignées l'une de l'autre, d'une même expérience. C'est l'œuvre entier que j'aimerais aborder ici, afin de démontrer combien il se caractérise par une oscillation générique : on peut lire l'ensemble du travail de Beaulieu comme un vaste « projet autobiographique » — je reviendrai sur le choix de ce terme par l'artiste — qui déborde jusque dans ses œuvres de fiction.

« JE ME SERS D'UN AVATAR DE MOI POUR PARLER DU MONDE DANS LEQUEL JE VIS »

Le « modèle » traditionnel de l'autobiographie en bande dessinée s'est érigé autour d'œuvres ayant un thème central fort : l'Holocauste dans *Maus* d'Art Spiegelman ; le premier amour dans *Blankets* de Craig Thompson ; l'épilepsie du frère dans *L'ascension du haut mal* de David B., autant d'œuvres dont le récit se construit autour d'un

1 Voir : <http://jimmybeaulieu.com> (page consultée le 16 février 2018).

épisode de vie dont on peut rétrospectivement marquer les débuts et la fin. D'autres auteurs — pensons à Fabrice Neaud, à Harvey Pekar et à James Kochalka — ont une démarche autobiographique inscrite dans la durée, et refusent de se plier à l'impératif implicite de la cohérence interne du récit. Neaud avait d'ailleurs fait valoir la pertinence d'envisager l'autobiographie comme un « processus » :

Il paraît évident que l'un des principaux intérêts de l'autobiographie, [...] comme approche formelle, soit d'opposer aux récits classiques et/ou fictionnels, qui imposent plus ou moins un début et une fin jusque dans leurs diverses « scènes », des propositions d'inachèvement².

Ce refus de l'achèvement autorise une conception de l'autobiographie qui n'en ferait pas forcément une histoire entière à raconter de manière rétrospective, puisqu'elle ouvre également sur le devenir de l'auteur-personnage, dont chaque épisode constituerait une *étape* plutôt qu'un chapitre. En ce sens, il est plus juste de nommer cette approche de l'autobiographie un *projet*, qui se construit au fur et à mesure que ces « étapes » s'accumulent, mais dont l'aboutissement n'est pas fixé d'avance. Comme on le verra plus loin, c'est précisément ce terme, « projet », que choisit d'employer Beaulieu alors qu'il annonce vouloir « mettre fin » à sa pratique autobiographique.

Cette volonté de faire de ses récits de vie un projet aux entrées disparates plutôt qu'un ensemble cohérent structuré autour d'un thème central est d'ailleurs affirmée de manière explicite par l'auteur. Par exemple, dans une de ses premières notices biobibliographiques, incluse dans le collectif *Avons-nous les bons pneus?*, Jimmy Beaulieu présente son travail comme des « histoires où il ne se passe rien³ », faisant de la non-événementialité un principe clé de sa démarche de création ; il regroupera d'ailleurs son travail autobiographique dans un album intitulé *Non-aventures*⁴ douze ans plus tard. Il affirmera également en entrevue : « Autobiographie, ça veut dire que je raconte mon existence, alors que je me sers de mon existence pour raconter l'existence⁵. » Bien qu'il ne puisse réellement prétendre à l'universalité (certains de ses récits prennent la forme d'introspections personnelles), il est en revanche juste d'observer que son regard est souvent tourné vers l'extérieur. Il accorde d'ailleurs une place visuelle importante à ses environnements, dont Montréal, qu'il apprivoise peu à peu et qu'il représente de plus en plus adroitement au fil des années ; il consacre d'ailleurs un épisode du *Moral des troupes*, repris dans *Non-aventures*, à commenter le rapport aux balcons des citoyens montréalais, par le biais d'une ocularisation interne où son corps s'efface pour laisser toute la place aux sujets observés (ill. 1).

2 Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, « Autopsie de l'autobiographie », *L'éprouvette*, n° 3, janvier 2007, p. 453-472.

3 Jimmy Beaulieu, « Dérapage contrôlé », Luc Giard, Philippe Girard, Benoît Joly, Leif Tande, Sébastien Trahan et Jimmy Beaulieu, *Avons-nous les bons pneus?*, Montréal, Mécanique générale, 2001, p. 66.

4 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures. Planches à la première personne*, Montréal, Mécanique générale, 2013, 350 p. Mentionnons toutefois que la même œuvre est parue en 2015 à Bruxelles, aux éditions Les impressions nouvelles, sous le titre : *Les aventures. Planches à la première personne*.

5 Marc Tessier et Stanley Wany, « Jimmy Beaulieu, changement de vitesse », *Trip*, n° 6, 2009, p. 85.

Un balcon, c'est une excroissance troublante du lieu d'intimité en suspension entre ciel et terre. Sur les balcons, les codes de comportements sociaux n'ont plus cours : les inconnus y sont sans fard. Quand on aperçoit quelqu'un sur son balcon et qu'on le croise dans la rue dix minutes plus tard, il y a toute une différence.



Dans la rue, c'est du spectacle. Sur le balcon, c'est la personne. Habituellement, il y a quelques étapes à franchir avant de voir quelqu'un parler au téléphone, les cheveux mêlés, en train de se couper les ongles d'orteils.

Le balcon offre, en toute générosité, ces candides intrusions.

Ill. 1 : Jimmy Beaulieu, «Les balcons», *Non-aventures*, p. 197⁶.

6 Je tiens à remercier Jimmy Beaulieu d'avoir gracieusement autorisé *Voix et Images* à reproduire des extraits de ses œuvres.

Beaulieu lance son projet autobiographique en 2000 avec la parution de *Quelques pelures*⁷, réédité et augmenté en 2006 avant d'être intégré dans *Non-aventures* en 2013. Un récit éponyme contenu dans ce recueil, sous-titré «Lettre d'excuses aux victimes de ma colère discrète⁸», permet à Beaulieu de s'ouvrir sur son historique familial difficile, et explique que «la déception et l'amertume [sont] à la base de [s]a manière d'être», mais que la nécessité d'interagir en société l'amène à se confectionner un masque de «monstrueux sourire niais qui a pour but de tenir tous les "autres" à distance», et que la solitude dans laquelle le pousse ce manège est palliée temporairement par le dessin compulsif de femmes⁹. Il dévoile le mécanisme créatif par lequel il se nourrissait de la fiction de ses femmes de papier afin de se détourner de sa solitude réelle, et met en lumière les comportements sociaux qui l'amenaient à agir avec méchanceté, allant jusqu'à avouer qu'il était «mesquin avec juste assez de discrétion et d'ambiguïté pour qu'on ne puisse rien [lui] reprocher¹⁰». Or, en publiant *Quelques pelures*, Beaulieu fait résolument le saut vers l'autobiographie, cherchant à mettre fin au dessin comme échappatoire en réduisant l'écart entre son travail artistique et son existence, substituant à ses fantasmes la réalité crue de son mal-être. Par ce choix, il fait de l'authenticité le remède à sa mise à distance de l'autre, et promet en filigrane de retirer le masque derrière lequel il reconnaît s'être camouflé dans ses rapports avec autrui jusque-là. Ce faisant, il établit une variante du «pacte autobiographique¹¹» le liant au lecteur; il s'agit pour lui non pas de rapporter les faits de manière véridique, mais plutôt de faire de la sincérité sa valeur cardinale. J'entends ici «sincérité» comme expression de sentiments réels plutôt que volonté de représentation d'une vérité objective; dans le cas de Beaulieu, c'est la mise en mots et en images d'une expérience du monde telle que ressentie — davantage que vécue — par lui, ce qui lui permet *in fine* d'étendre ses émotions et opinions jusque dans la fiction.

« J'ESPÈRE QUE TU RACONTERAS PAS ÇA DANS TON JOURNAL »

Le vœu d'authenticité et de sincérité amène à l'occasion Beaulieu à concilier les faits vécus et une métaréflexion à propos de leur mise en scène. Beaulieu affirme lui-même que son travail autobiographique contient une part d'invention. D'abord, il reconnaît combien le souvenir est un matériau friable et à la fiabilité discutable; il amorce un récit d'enfance, «Accumulation de neige au sol», en mentionnant: «C'est comme ça, les souvenirs... fugaces, évanescents... De notre enfance... il ne reste

7 Jimmy Beaulieu, *Quelques pelures*, Montréal, Mécanique générale, 2000, 32 p.

8 D'ailleurs, à l'occasion de la réédition de 2006, Beaulieu avait inclus dans la table des matières des informations de publication originale et des anecdotes à propos de chacun des récits contenus dans le livre... à l'exception de «Quelques pelures. Lettre d'excuses aux victimes de ma colère discrète», un choix délibéré de laisser inexplicité son récit le plus personnel — ou, du moins, de limiter l'explication à ce seul sous-titre.

9 Jimmy Beaulieu, «Quelques pelures. Lettre d'excuses aux victimes de ma colère discrète», *Quelques pelures (réédition très très augmentée)*, Montréal, Mécanique générale, 2006, p. 78-84.

10 *Ibid.*, p. 82.

11 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1975, 357 p.

seulement que quelques fragments désordonnés¹². » Plus loin, après avoir représenté une scène initiatique où, lors d'un voyage au Mexique avec ses parents, un numéro de danse de boléro provoque ses premiers émois sexuels, il admet : « En fait, je me demande si j'ai bien vécu cette scène. C'est probablement une reconstitution nourrie de photos, de souvenirs racontés par mes parents, d'une chanson entendue à la radio et d'une poupée-souvenir qui traînait chez moi¹³. » Ainsi, les épisodes qu'il narre sont vraisemblablement des synthèses de plusieurs moments, ce qui peut autoriser à penser qu'il procède de même pour d'autres récits, par exemple le trajet Montréal-Québec relaté dans l'épisode « Trois cents kilomètres, quinze piasses de gaz¹⁴ », initialement paru dans un recueil dont le titre, *Résine de synthèse*, exprime bien le caractère composite et le processus d'amalgame qui fondent les histoires personnelles qu'il y raconte.

Par la suite, dans la préface à la réédition de 2006 de *Quelques pelures*, il avoue avoir « arrêté de donner en pâture [s]es bandes dessinées à la première personne parce que si on choisit de respecter l'intimité de son entourage, on ne peut développer qu'un seul personnage, ce qui peut devenir lassant, même pour les plus narcissiques d'entre nous¹⁵ ». On constate que dans les nombreuses pages produites pour cette réédition, où Beaulieu relate la période de transition l'ayant mené de Québec à Montréal, de ses é conduites amoureuses à la rencontre de la femme de sa vie, il introduit plusieurs « personnages secondaires », membres de son entourage dont il préserve l'anonymat en leur attribuant des pseudonymes¹⁶. De plus, les versions de ses récits ne sont jamais « définitives », puisqu'il profite des rééditions de ses œuvres pour leur ajouter des épisodes. Ainsi, la quatrième de couverture de l'édition 2006 de *Quelques pelures* présente deux dessins flottants où une femme dit à un interlocuteur non représenté : « J'espère que je suis sans équivoque. On a une belle amitié », puis ajoute : « Hm. J'ai l'impression que c'est le genre de chose que t'aimes pas trop entendre. » (ill. 2) Dans *Non-aventures*, en 2013, les deux dessins sont reproduits presque à l'identique (la femme prend une pose similaire dans les deux cases) dans une séquence où Jimmy s'est rendu chez celle qu'on peut maintenant identifier comme Consonne et qui lui tient ce discours après avoir visionné un film en sous-vêtements à ses côtés¹⁷ (ill. 3). Les expansions d'épisodes déjà publiés à l'occasion des rééditions montrent bien que le récit autobiographique de Beaulieu n'est pas figé ou définitif, puisque de nouvelles scènes peuvent y être intercalées. Une lecture attentive de ce « nouveau matériel » dans l'édition 2013 permet de relever que le fait de revisiter un ancien récit laisse des traces ; le trait de Beaulieu est légèrement plus tremblant et dégagé, et l'artiste s'appuie davantage sur le lavis que sur les coups de crayon pour obtenir ses ombrages. Or, s'il

12 Jimmy Beaulieu, « Accumulation de neige au sol », *Non-aventures*, p. 141.

13 *Ibid.*, p. 154.

14 Jimmy Beaulieu, « Trois cents kilomètres, quinze piasses de gaz », *Résine de synthèse*, Montréal, Mécanique générale, 2002, p. 1-12.

15 Jimmy Beaulieu, « Take a sad song and make it better », *Quelques pelures (réédition très très augmentée)*, p. 5.

16 À l'exception de son colocataire lors de son arrivée à Montréal, le DJ Fred Everything, d'abord rebaptisé « Héron » avant que son identité ne soit dévoilée.

17 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 37.



Ill. 2: Jimmy Beaulieu, *Quelques pelures* (réédition très très augmentée), quatrième de couverture.



Ill. 3: Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 37.

profite de l'occasion pour actualiser son dessin grâce à de nouvelles capacités techniques, il se garde bien de modifier son propos.

Dans *Projet domiciliaire*, carnet de voyage réalisé lors d'un séjour d'auteur à Angoulême en 2004, Beaulieu admet qu'en se dessinant, il prend des libertés par rapport à la réalité :

En passant, je ne me dessine pas d'une manière très réaliste. Je m'avantage même un peu. Un double menton me donne dans la réalité un air «iguane». Le personnage qui me représente est un logo, un schéma. Il est moins moche que moi et c'est comme ça. C'est mon livre après tout. J'ai tendance à «glamouriser» mes portraits, en général¹⁸.

Ainsi, dans une même déclaration, il reconnaît modifier son apparence lorsqu'il se met en scène sans pour autant sentir le besoin de justifier son choix, marquant le coup par un lapidaire «c'est comme ça», créant ainsi un écart entre son rôle de personnage et celui de metteur en scène de ses œuvres. Il renchérit en accentuant le clivage entre, cette fois, son identité morale et celle de son personnage : «D'ailleurs, ce personnage schématique se détache peu à peu de moi. Il est plus naïf, moins cynique, caustique que moi. Ça doit être que pour moi, en 2004, c'est très important de raconter la candeur.» (PD, 13) Dès lors, Beaulieu indique qu'il ne faut pas évaluer son travail à l'aune de la véracité de sa représentation, mais plutôt en fonction de sa sincérité; il se sert du personnage dessiné au cœur de son projet autobiographique

18 Jimmy Beaulieu, «Projet domiciliaire», *jimmybeaulieu.com*, p. 13, en ligne : <http://jimmybeaulieu.com/titishistoires/nggallery/histoires/projet-domiciliaire> (page consultée le 16 février 2018]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PD suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

pour exprimer des émotions, pensées et opinions conformes à sa propre vision du monde, mais dans une version des faits qui s'autorise des décalages avec la réalité. Les contours flous qui séparent Beaulieu-le-sujet, Beaulieu-le-créateur et Beaulieu-le-personnage obligent à la prudence; il serait sans doute plus avisé de classer son travail dans le registre de l'autofiction¹⁹.

Un épisode en particulier entérine cette volonté de véracité. Dans « À l'air climatisé, avec ceintures de sécurité », il relate un trajet en taxi auquel il décide de couper court après que le chauffeur a tenu des propos désobligeants sur les Noirs. Afin de signifier son mécontentement devant le racisme ostentatoire du chauffeur, Jimmy règle le tarif de sa course interrompue et attend patiemment que ce dernier lui remette le change exact du billet de 10 \$ avec lequel il a payé le montant de 6,42 \$. Le manège s'étire sur une pleine planche de six cases, insistant sur la lenteur du procédé, où le chauffeur laisse plusieurs occasions à son client de lui indiquer qu'il peut garder la monnaie à titre de pourboire et où Jimmy garde le silence afin de bien lui faire comprendre qu'il n'en sera rien. Cet acte de résistance passif-agressif de Beaulieu le laisse mal à l'aise, et sans doute insatisfait de ne pas avoir été plus virulent à l'égard du discours intolérant du chauffeur éconduit en silence; il pense donc pour lui-même: « Si je raconte ça, je dis que j'y ai péché sa gueule en sang²⁰. » (Ill. 4)

Cette déclaration finale est révélatrice à plus d'un titre. En effet, elle présente le personnage comme conscient d'avoir manqué de bravoure, ou du moins, révèle sa conscience de ne pas avoir été à la hauteur de la situation eu égard à une conception des rapports interpersonnels caractéristique du modèle de la « masculinité toxique²¹ » qui incite à manifester son mécontentement par la violence physique. Or, le regret qu'il exprime ne tient pas à une inaction, mais plutôt au degré de son action, en deçà de ce qu'il aurait voulu ou dû effectuer de son propre avis. Cela a pour effet de signaler qu'il a tout de même agi devant l'intolérance exprimée par le chauffeur de taxi. Finalement, cette remarque se veut également un commentaire métadiscursif, en ceci que Beaulieu reconnaît qu'à peine sorti du taxi, il est déjà en train de s'imaginer produire un épisode de son projet autobiographique relatant l'incident, dans lequel il pourrait se donner le beau rôle, ou du moins offrir une meilleure performance; or, sa franchise l'a amené non seulement à opter pour la « vraie » version des faits, mais aussi à inclure sa tentation passagère du mensonge à même ce récit — manière de montrer qu'il joue son propre rôle jusqu'au bout de sa démarche autobiographique.

19 J'hésite toutefois à affirmer une telle chose, connaissant la répugnance de Beaulieu pour les catégorisations. En effet, lors d'un échange épistolaire autour de l'épineuse question de la validité du terme « roman graphique », Beaulieu m'avait écrit ceci: « [T]oute tentative de catégorisation qualitative par genre est destinée à être démolie à la moindre analyse. La pensée en catégorie, qui est le contraire de l'intelligence, est l'ennemi à abattre. » Correspondance personnelle, 8 avril 2009.

20 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 235.

21 « *Toxic masculinity is the constellation of socially regressive male traits that serve to foster domination, the devaluation of women, homophobia, and wanton violence.* » Terry Kupers, « Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison », *Journal of Clinical Psychology*, vol. LXI, n° 6, juin 2005, p. 714. « La masculinité toxique désigne la constellation de traits sociaux masculins régressifs qui contribuent à entériner la domination, la dévaluation de la femme, l'homophobie et la violence excessive. » Je traduis.



Ill. 4: Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 235.

On retrouve un épisode similaire de commentaires métadiscursifs dans *Projet domiciliaire*. Le premier reprend la même dynamique de honte et d'aveu observée lors de la représentation de la scène avec le chauffeur de taxi. Au cours d'une visite en Bretagne, Jimmy et sa copine Mélissa arrivent à leur gîte de Concarneau en fin de journée, épuisés et affamés. En ouvrant les stores verticaux de la fenêtre de leur chambre d'hôtel, ils découvrent un restaurant à proximité; or, cet établissement est d'un exotisme étonnant, puisqu'il s'agit d'un *steakhouse* pseudo-américain. Jimmy, le regard vide et la bave au coin de la bouche, est attiré par cette option à proximité; Mélissa lui rétorque: «Tu veux quand même pas aller manger dans un ersatz de *steakhouse* américain lors de la seule visite de Concarneau qu'on va faire de toute notre vie?... » (*PD*, 101) La réponse à cette question rhétorique est fournie à la case suivante, où on voit le couple assis à l'intérieur du restaurant. Jimmy, le visage caché entre les mains, s'exclame «J'ai honte!», alors que Mélissa le prévient: «J'espère que tu raconteras pas ça dans ton journal, on va avoir l'air TWIT!» (*PD*, 101) La scène

donne le beau rôle à Mélissa, qui s'objecte par deux fois à sa présence dans un tel endroit, et augmente le capital de sincérité de Beaulieu, lequel a osé représenter sa faiblesse dans les pages de son journal.

Ces interactions permettent de dévoiler les différentes attitudes que peut adopter Beaulieu en fonction des situations et des interlocuteurs. Il se montre timide mais ferme avec le chauffeur de taxi à qui il refuse de verser le moindre pourboire, alors qu'il est plus intransigeant avec sa copine, dont il surmonte les deux objections dans l'épisode du *steakhouse*. Ces portraits peu flatteurs de lui-même qu'il offre en pâture au lecteur reconduisent sa démarche axée sur la sincérité.

Ces exemples montrent également comment les différentes postures de Beaulieu s'interpénètrent : entre les événements vécus et leur représentation se greffent non seulement une médiation par la représentation en bande dessinée, mais aussi une réflexion sur les répercussions de cette représentation, qu'on présente comme faisant immédiatement partie de l'univers mental et discursif de Beaulieu-le-sujet ; dans les faits, il semble que le sujet a intériorisé son rôle de créateur au point d'en faire une interface entre le monde et lui, puisqu'alors même qu'il vit les événements, il se montre déjà en train de les projeter sur une planche de bande dessinée.

« J'AI ME MIEUX TE PARLER À TOI QUE D'ENTENDRE PARLER DE TOI »

Beaulieu a « officiellement » mis un terme à sa pratique autobiographique lors de la publication de *Non-aventures*, paru en 2013 chez Mécanique générale, effectuant par le fait même un retour (doublé d'une réconciliation) à la collection qu'il avait fondée en 2001 puis quittée huit ans plus tard. Plutôt que de rééditer *Quelques pelures* et *Le moral des troupes*, les deux albums autobiographiques parus lors de la décennie précédente, Beaulieu choisit d'inclure ce matériel — légèrement retouché par endroits — dans *Non-aventures* et d'y ajouter un « troisième cycle », intitulé « Le roi-cafard », comprenant des récits plus courts parus dans des recueils collectifs et un dernier chapitre inédit.

Titre « Fin du projet autobiographique », celui-ci annonce d'emblée l'intention de l'auteur. Dans la première case, on voit Beaulieu relire ses œuvres précédentes²² avec un certain scepticisme, le sourcil droit arqué et laissant s'échapper un laconique « hm ». La case suivante le représente cette fois perplexe, alors qu'il pense pour lui-même : « Faut croire que j'aimais ça, donner mon opinion sur tout et rien, il y a dix ans²³... » S'il se montre critique à l'égard de celui qu'il a été, il explique plus clairement à la case suivante pourquoi il ne compte pas poursuivre dans la veine autobiographique : « J'avais besoin d'exprimer tout ça, et à l'époque, trouver une

22 On remarquera d'ailleurs que l'objet-livre que tient Beaulieu dans cette case et la suivante est assez volumineux, et la seule de ses œuvres autobiographiques correspondant au format représenté est... *Non-aventures*. Autrement dit, Beaulieu se représente en train de lire le livre dont il dessinait au même moment le dernier chapitre.

23 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 325.

tribune pour le faire, c'était du boulot. Aujourd'hui, avec les blogues, leurs commentaires, les réseaux sociaux, etc., on n'a qu'à tendre le doigt. C'est devenu saoulant²⁴. » L'image accompagnant ce propos le montre cette fois dubitatif et renfrogné devant un ordinateur duquel émanent des propos brefs sous la forme de phylactères contenant des exclamations et expressions d'indignation : « j'capote ! » ; « franchement ! » ; « outrance ! » ; « délire ! » ; « sexisme, racisme et homophobie DÉCHAÎNÉS²⁵ ! » Le travail personnel long, posé et conséquent de la pratique autobiographique en bande dessinée lui semble suranné à une époque où tout un chacun peut pérorer à sa guise et ajouter des microrécits à son propre véhicule d'autoreprésentation par l'entremise des réseaux sociaux.

Après cette brève entrée en matière introspective, le chapitre peut se lire comme une forme d'épilogue aux « trames narratives » explorées par Beaulieu dans ses œuvres autobiographiques. Il revient sur certains épisodes familiaux et personnels afin d'en révéler la conclusion ou d'en poursuivre les trajectoires, mentionne les passages qui ont été « coupés au montage » faute de temps et d'espace, et boucle la boucle en relatant une réunion de famille soulignant la disparition de la maison familiale où tous les membres du clan Beaulieu se rendaient régulièrement.

Le dernier dialogue du chapitre a lieu au moment où Jimmy s'apprête à prendre le volant pour effectuer un trajet de nuit vers Montréal²⁶. Avant de prendre place dans sa voiture, il est rejoint par son cousin Alex. La discussion faite d'échanges brefs trahit un certain inconfort entre les deux individus, jusqu'à ce qu'Alex dise à son cousin : « J'aime mieux te parler à toi que d'entendre parler de toi²⁷ », manière à peine voilée de lui faire comprendre qu'il juge préférable que Jimmy s'adresse à son entourage directement plutôt que par le truchement de ses bandes dessinées. Après un silence d'une case, Jimmy lui répond par le même « Hm. » qui ouvrirait le chapitre, indiquant que cette remarque formera le socle d'une nouvelle introspection.

En route vers Montréal, Jimmy réfléchit à son travail autobiographique, tendant vers l'option de s'en détourner pour passer plus de temps à échanger réellement avec les membres de sa famille plutôt que de dialoguer avec eux en pensant constamment à la manière dont il traduira ces échanges en bande dessinée. On découvre toutefois que Jimmy ne peut se retenir longtemps de concevoir son existence comme potentielle scène d'une œuvre, puisque dès la page suivante, il se représente en train de penser pour lui-même : « Ha ! Ha ! Le pont de l'île, Mark Eitzel, la nuit, du café frais... on se croirait dans une fin de livre ! Ha ! Ha²⁸ !... » Déjà, de son propre avis, l'occasion serait bien trouvée d'inclure ce moment dans une ultime scène, mais le destin lui fournit ensuite une occasion en or de représenter un autre fait vécu qui fournirait une conclusion en forme d'apothéose, alors que des feux d'artifice éclatent

24 *Ibid.*

25 *Ibid.* ; l'auteur souligne.

26 Comme pour marquer le coup de la fin de ce cycle, ce trajet est en sens inverse de celui qu'il avait présenté dans l'épisode « Trois cents kilomètres, quinze piasses de gaz », initialement paru dans *Résine de synthèse* en 2002.

27 Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 347.

28 *Ibid.*, p. 348.

au-dessus du ciel de Québec au moment même où Jimmy franchit le pont de l'île d'Orléans (ill. 5).

Le commentaire qu'il émet devant les premières explosions dans le ciel, « Ben... ben voyons! Tu m'niaises-tu²⁹?! », indique qu'il peut lui-même à peine croire combien le hasard lui fournit sur un plateau d'argent la manière de sceller son projet autobiographique « une fois pour toutes ».

UNE CONFIRMATION DANS LA FICTION

En 2004, Jimmy Beaulieu faisait de son adhésion à la pratique autobiographique un engagement qui tenait presque de la profession de foi, allant jusqu'à déclarer: « Il est [...] nécessaire pour moi d'être transparent dans mon travail au point de refuser toute entourloupe narrative sur les terrains sucrés de la fiction. » (*PD*, 46) En effet, comme on l'a vu à travers l'analyse de certaines scènes tirées de *Quelques pelures* et de *Projet domiciliaire*, il refuse de déroger à son pacte autobiographique, allant jusqu'à se représenter en train d'envisager sérieusement le mensonge pour finalement décider de montrer les événements tels qu'ils se sont produits. Or, Beaulieu faisait déjà à l'époque des détours par la fiction afin d'appuyer certaines idées que l'on retrouve dans sa pratique autobiographique. Il reconnaît d'ailleurs que la ligne de démarcation entre réalité et fiction est relativement mince, en ceci que les deux approches permettent, *in fine*, d'exprimer des discours par ailleurs similaires: « Ce qu'on met au premier degré, que ça soit une représentation de soi ou une représentation de soi sous la forme d'un vaisseau spatial, c'est un choix purement cosmétique de l'auteur qui n'a finalement que TRÈS PEU d'incidence sur la matière racontée. » (*PD*, 48; l'auteur souligne.) Les deux déclarations en apparence contradictoires, formulées dans la même œuvre, reflètent les deux versants de sa pratique: dans son autobiographie, il ne fait aucune concession à la sincérité et, dans sa fiction, il reste dans la véracité en faisant tenir à ses personnages des discours qui font écho à ce que l'on retrouve dans son autobiographie. Quelques exemples confirmeront ces résonances entre réalité et fiction.

Dans *Le moral des troupes* (2004), un passage montre Jimmy à bord d'un taxi dont le chauffeur émet un commentaire quelque peu grivois à la vue d'une jolie passante (le chauffeur s'exclame: « Les pamplemousses sont en spécial³⁰! »). S'ensuit un monologue intérieur où Beaulieu explique qu'il refuse d'accuser catégoriquement le chauffeur de taxi de sexisme, affirmant plutôt:

Cet homme assume tout simplement sa nature humaine avec juste ce qu'il faut de trivialité pour l'endurer./Ça vient de ce qu'il y a de plus beau en lui; sa pulsion de vie, son instinct de reproduction, une forme de gourmandise réjouissante./Je ne pense pas qu'il RÉDUISE cette fille à son physique, à ses « pamplemousses »./Je pense qu'il veut dire que les « pamplemousses » de cette fille le font sentir vivant.../

29 *Ibid.*, p. 349.

30 *Ibid.*, p. 193.



Jimmy - 30 sept. 2013

Ill. 5: Jimmy Beaulieu, *Non-aventures*, p. 349.

Et que la vie est belle lorsque les jeunes femmes courent au soleil avec un sourire fendu jusqu'aux oreilles³¹.

Afin d'expliquer cette prise de position allant à l'encontre de la rectitude politique, il révèle un pan de son existence qui motive sa posture :

Bon, je parle en général, mais ces opinions viennent de sources intimes, bien entendu. Pendant des années, si je voulais approcher une fille, il fallait d'abord lui prouver que je n'étais pas un violeur, ni une brute, ni un pédophile, ni un taupon [sic] qui pense juste au hockey./La plupart du temps, elles voulaient bien de moi pour les longues marches, les discussions au clair de lune sur le bord du fleuve et les popotes festives du samedi soir.../Mais si jamais j'avais le malheur de manifester quelque désir d'aller plus loin, je retombais derechef dans la catégorie des dégénérés!/[...]/Évidemment, j'essaie de trouver des manières d'expliquer mes fiascos sentimentaux du passé sans trop blesser mon orgueil, mais quand même, c'est dommage que notre désir soit d'emblée vulgaire et ridicule³²!

Ce discours, qui anticipe de quelques années le concept de « *friendzone* » et qui fait une autre apparition en 2009 dans le livre *Côte-Nord*³³, montre combien il peut être difficile pour un homme d'afficher son désir envers une femme si cet homme s'inquiète à outrance de passer pour un satyre. C'est cette même crainte qui est exprimée par Simon, protagoniste principal de *Ma voisine en maillot*, alors qu'il aborde en public sa voisine Bernadette. La case représentant leur rencontre initiale souligne l'hésitation de Simon à prendre la parole ; il peut dresser mentalement la liste de ce qu'il n'est ou ne veut pas (« J'suis pas un salaud, j'suis pas un violeur, j'veux pas ton argent, j'veux pas te manquer de respect, j'suis pas un gros vulgaire qui pense juste au hockey... »), mais il se trouve dans l'impossibilité de prononcer autre chose qu'un timide « Euh³⁴ » quand vient le temps de se présenter à Bernadette. Bien que la liste de Simon soit plus longue, le fait qu'il mentionne également son désir de ne pas être associé au réputé pire de la gent masculine — le pire étant apparemment d'être un amateur dévot de hockey ! — signale qu'il reprend à son compte les propos de Beaulieu précédemment cités.

Par ailleurs, on peut deviner que Beaulieu a pu essayer quelques critiques en raison de sa propension à dessiner à répétition des femmes légèrement vêtues ou encore dans leur plus simple appareil. Il s'en est défendu à quelques reprises ; par exemple, il va au-devant de la critique dans *Ce que je peux* en écrivant : « Dans *Quelques pelures* je disais que je dessinais des filles pour combler ma solitude. Ce n'est manifestement plus le cas [NDA : il est dorénavant en couple], mais j'ai de la difficulté à trouver la vie moche quand je dessine des filles. Peut-on vraiment me le reprocher³⁵? » Il ajoute d'ailleurs à ce sujet, dans *Projet domiciliaire* :

31 *Ibid.*, p. 194.

32 *Ibid.*, p. 195-196.

33 Jimmy Beaulieu, *Côte-Nord*, [s. l.], Colosse, coll. « Nouvelle collection Colosse », 2009, p. 12.

34 Jimmy Beaulieu, *Ma voisine en maillot*, Montréal, Mécanique générale/Les 400 coups, 2006, p. 19.

35 Jimmy Beaulieu, *Ce que je peux*, [s. l.], Colosse, coll. « Ancienne collection Colosse », [s. d.], p. 6.

J'peux pas nier que ces dessins ont quelque chose de libidineux. Quand ma libido est forte, je dessine constamment, en pleine possession de mes moyens. Quand elle est faible, je fous rien. Ou alors je dessine mal. C'est souvent l'envie de dessiner des pitounes qui m'installe à la table à dessin. Je dessine autre chose ensuite, mais l'impulsion initiale du dessin se trouve là. Le désir est intimement lié à l'envie de vivre, donc de créer. Se lever le matin, c'est construire de belles choses et faire l'amour, c'est la même dynamique. À une certaine époque, je pensais que je comblais ma solitude avec des femmes imaginaires, mais maintenant que j'ai une vie sentimentale parfaitement rassasiante, je doute qu'il s'agisse encore de ça. (PD, 56)

Dans le but de répondre une fois pour toutes à ses détracteurs, et pour revenir sur la question du désir masculin, Beaulieu compose un dialogue entre deux personnages de *Comédie sentimentale pornographique*, où Léonce demande à Louis, aspirant bédéiste : « En faisant des scènes de cul comme ça, t'as pas peur de passer pour un obsédé ? Me semble que tu t'attires des bosses », ce à quoi Louis répond :

Boaf. Les gens vont bien finir par se rendre compte que d'avilir systématiquement le désir masculin, c'est absurde... ça ne peut rien donner de bon.../Et c'est pas parce que la bande dessinée a l'habitude d'aborder la chose sexuelle d'une manière un peu tarte que je vais m'empêcher de parler de ce qui occupe la majorité de mon activité cérébrale./C'est pas que je revendique un art amoral ou irresponsable, mais j'ai pas l'impression de mettre en scène des idiots, et j'ai jamais vu le sexe comme quelque chose de « réducteur ». J'ai pas l'impression de dire à qui que ce soit ce qu'il ou elle devrait être, faire ou penser. Moi, j'écris des lettres d'amour³⁶.

On voit comment le discours sur le désir a évolué au cours des années ; d'un état initial où Beaulieu voulait défendre son droit à le ressentir et exprimer les écueils interpersonnels qui empêchent son expression franche dans un contexte de drague — il choisit de le réitérer à mots à peine couverts par la voix de l'un de ses personnages —, il déplace quelques années plus tard son propos vers la représentation du désir à travers son choix de démultiplier les dessins de femmes nues et d'actes sexuels. S'il est vrai qu'il s'exprime à titre personnel sur le sujet dans une entrevue publiée dans *L'œil amoureux*, fanzine au tirage microscopique se voulant un compagnon de *Comédie sentimentale pornographique*, son propos atteint son public surtout par l'entremise de Louis au sein de cette œuvre. Or, même si l'objet du discours change, la teneur du propos demeure : Beaulieu revendique et défend son droit d'exprimer son désir envers les femmes.

36 Jimmy Beaulieu, *Comédie sentimentale pornographique*, Paris, Guy Delcourt productions, coll. « Sham-pooing », 2011, p. 255-258. Par ailleurs, dans le collectif *Correspondances*, au moment de se présenter, Beaulieu affirme : « Je retourne à l'économie des débuts, mais je raconte des histoires d'amour. Quoiqu'à bien y penser, j'ai toujours écrit des histoires d'amour. » Marie Avril, Jimmy Beaulieu, Paul Bordeleau, Chloé Cruchaudet, Deloupy, Djief, Julie Rocheleau et Laurent Verron, *Correspondances. Un dialogue dessiné entre la France et le Québec*, Québec/Lyon, Festival de la BD francophone de Québec/Lyon BD festival, 2016, p. 6.

L'IRRÉDUCTIBLE INTÉGRITÉ DE JIMMY BEAULIEU

Au début du projet autobiographique de Beaulieu se trouvait un récit très intimiste, «*Quelques pelures*», où l'auteur prenait acte de la duplicité dont il faisait preuve en société afin de masquer ses turpitudes intérieures. Ce témoignage — et le choix de mettre fin à son existence masquée — peut être considéré à la fois comme le coup d'envoi de sa pratique autobiographique et son «*programme éthique*» : il fait le choix de l'intégrité, de la vérité à son propre égard et, par extension, à l'égard de son lectorat. Si son discours prend plusieurs formes, alternant entre anecdotes personnelles et portraits de groupes, situations triviales et événements plus graves, il se situe toujours, comme nous l'avons vu, entre réalité et fiction.

Comme il l'annonce dans les premières cases de «*Fin du projet autobiographique*», Beaulieu ne ressent plus le besoin de se mettre en scène et choisit de clore les arcs narratifs déployés au cours de ses récits personnels. Il n'en demeure pas moins qu'il continue à s'exprimer avec sincérité à titre personnel par l'entremise de ses œuvres de fiction, ou encore à travers les titres des illustrations qu'il publie sur son blogue personnel. On peut le constater, par exemple, avec l'entrée du 20 février 2017, qui présente quatre dessins ne formant pas forcément une séquence logique, mais dont le titre évocateur, lui, peut être considéré comme autobiographique : «*Artiste d'un médium méprisé. Francophone en terre anglophone. Citadin d'origine campagnarde. Athée superstitieux. D'origine catholique. Winning loser. Losing winner. Amoureux. Gourmand. Obsédé. Avec une graine*³⁷.»

Beaulieu ne cessera donc pas de déployer sa sincérité dans son travail, peu importe les formes que celle-ci prendra. À vrai dire, il serait peut-être plus à propos de considérer sa démarche à l'aune de l'*intégrité* : il ne déroge pas à l'engagement pris dans son récit *Quelques pelures* il y a près de deux décennies, et intègre son discours et ses valeurs jusque dans sa fiction. Il prend même le risque de reconduire des discours pouvant être jugés négativement : sa défense presque obstinée de son droit d'exprimer son désir de la femme, notamment en représentant le corps féminin sous toutes ses coutures, va possiblement à l'encontre de critiques qui lui ont été adressées.

En décembre 2016, Jimmy Beaulieu a fait paraître un petit livre intitulé *Rôles en coulisses*³⁸, sorte de complément à *Rôles de composition*³⁹, qui combine des croquis et esquisses donnant accès à l'atelier de l'artiste et aux étapes de production ayant précédé le produit final, ainsi qu'un texte relatant certains événements personnels survenus pendant la production de son livre. Le texte se conclut sur une brève explication de sa méthode de dessin qui permet de mieux comprendre comment il parvient maintenant à atteindre dans l'encrage un trait si vif, mélange de spontanéité et de contrôle. À la suite de ce paragraphe, il ajoute un bref *excipit*, très à propos : «*Voilà. Vous savez tout*⁴⁰.» Évidemment, ce n'est pas le cas ; il aura d'autres choses à dire et

37 En ligne : <http://jimmybeaulieu.com/2017/02/artiste-dun-medium-meprise-francophone-en-terre-anglophone-citadin-dorigine-campagnarde-athee-superstitieux-dorigine-catholique-winning-loser-losing-winner-amoureux-gourmand-obsede-avec/> (page consultée le 20 janvier 2018).

38 Jimmy Beaulieu, *Rôles en coulisses*, Montréal, Jimmy Beaulieu éditeur, 2016, 44 p.

39 Jimmy Beaulieu, *Rôles de composition*, Montréal, Mécanique générale, 2016, 106 p.

40 Jimmy Beaulieu, *Rôles en coulisses*, p. 36.

à apprendre à son lectorat. Cependant, il n'est pas pertinent de lire cette déclaration à l'aune de son exactitude; sur le plan de la sincérité, ce qu'il affirme semble juste.

UN DIALOGUE AVEC SOI-MÊME ET LES AUTRES

Marges et marginalité dans
Ping-pong. Version commentée, de Zviane

+ + +

CARMÉLIE JACOB

Université du Québec à Montréal

En novembre 2014, Zviane autoéditait *Ping-pong*¹, un essai bédéistique introspectif qui aborde principalement les maillages entre les différentes pratiques artistiques, et plus particulièrement, comme d'autres créations de la pianiste-bédéiste, les liens entre musique et bande dessinée. Imprimée en cinq cents exemplaires, l'œuvre a rapidement vu son premier tirage épuisé, bien qu'elle ait été publiée sous une licence Creative Common sans restriction, laquelle autorisait librement sa copie, sa modification et sa revente, en tout ou en partie. Devant ce succès, mais surtout mues par l'originalité de *Ping-pong*, les éditions Pow Pow ont rapidement proposé de rééditer le livre. Seul hic : le format de Pow Pow était sensiblement plus large que celui préconisé par Zviane pour ses planches, ce qui laissait d'importantes marges sur chaque page. Pour régler le problème, Luc Bossé, directeur de la maison d'édition, a proposé d'inviter un auteur à écrire dans les marges ; mais Zviane a l'habitude de voir grand : « Pourquoi juste *un* invité ? » Après tout, l'œuvre avait, dans sa première forme, suscité de nombreuses réactions dans le milieu de la bande dessinée, et il ne serait pas difficile de trouver des auteurs qui accepteraient de prendre part au projet. La coordination d'une telle entreprise, toutefois, s'avérerait plus complexe : mieux valait que chaque auteur rédige une brève bande dessinée — qu'on placerait à la fin de l'ouvrage — en réaction à un élément du livre qui aurait retenu son attention. Et les marges, alors ? « Écoute, y a plein d'affaires que j'ai écrites dans *Ping-pong* avec lesquelles je suis plus vraiment d'accord. Je pourrais utiliser les marges pour CHIALER ! [...] Pis en plus, ça prendrait la forme d'un dialogue entre moi en 2014 et moi en 2015... Un ping-pong dans le TEMPS ! » (*P*, 8 ; les majuscules sont dans le texte.) Zviane commentera donc sa propre œuvre moins de six mois après l'avoir publiée, et se servira aussi des marges pour renvoyer aux réactions des auteurs invités, placées en fin d'ouvrage.

1 Zviane [Sylvie-Anne Ménard], *Ping-pong*, Montréal, [s. é.] (publié à compte d'auteur), 2014, 147 p.

2 Zviane [et autres], *Ping-pong. Version commentée*, Montréal, Pow Pow, 2015, 226 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Nous remercions Luc Bossé, des éditions Pow Pow, de nous avoir aimablement transmis les fichiers d'impression des planches reproduites dans cet article.

Le « ping-pong » du titre prendra ainsi un nouveau sens. Dans la mouture originale, il renvoie à un échange entre deux disciplines, idée qui prend forme lorsque l’auteur constate, après avoir observé plusieurs fois que la théorie musicale pouvait l’aider à comprendre la bande dessinée, que la théorie de la bande dessinée peut aussi l’amener à mieux comprendre la musique. Ainsi, une relation qui semblait à sens unique révélait son caractère réciproque (« ça l’a rebondi pour la première fois » [P, 21]), ouvrant tout un champ de possibilités : s’il était possible de réfléchir aux interactions entre théorie musicale et théorie bédéïstique, il était sans doute également possible de faire intervenir des notions de biologie en couture, de programmation en cuisine, etc., et inversement, de là le jeu de ping-pong entre les différentes disciplines. Ce jeu est maintenu dans *Ping-pong. Version commentée*, qui reprend toutes les planches de la première version, mais comprend aussi des annotations en vert qui montrent un jeu d’interactions entre Zviane en 2014 et Zviane en 2015, et entre Zviane et les dix-neuf bédéïstes invités.

C’est à ces deux formes de jeu que nous réfléchissons ici, en nous intéressant plus spécifiquement au « hors-jeu », c’est-à-dire, d’abord, au caractère marginal de *Ping-pong*, qui constitue l’un des rares essais d’introspection empruntant la forme bédéïstique, puis à l’utilisation des marges elles-mêmes, laquelle élargit — au sens littéral — le terrain de l’essai. Nous verrons que le ping-pong proposé par Zviane repose sur une constante remise en question à la fois de la réflexion intellectuelle et de la pratique artistique, et que, bien qu’il soit extrêmement novateur dans le champ de la bande dessinée, il s’inscrit assez fidèlement à l’intérieur des limites de la définition de l’essai.

JEU EN SIMPLE : L’INSCRIPTION DANS L’ESSAI

La question du genre, en bande dessinée, est d’emblée complexe. Alors qu’on tend de plus en plus à considérer le média comme une forme, on y a longtemps vu un genre, paralittéraire qui plus est, et qui se serait lui-même ramifié en sous-genres (policier, comique, d’aventure, de science-fiction, etc.). Stéphanie Lamothe, qui a travaillé sur la bande dessinée d’autofiction au Québec, signale ainsi avec justesse qu’« une appellation pour la fiction n’est pas d’usage en bande dessinée³ », comme si la forme présupposait qu’il s’agissait de fiction. Ce préjugé peut s’expliquer par le fait que la critique, en cherchant à définir la bande dessinée, n’a pas pu résister à la tentation de hiérarchiser la présence de deux arts au service d’une même œuvre, et qu’elle a le plus souvent donné la préséance au dessin :

[L]e texte v[ient] au secours du dessin, et celui-ci n’[a] rien d’un simple « supplément » illustrant la parole. La chose se confirme si l’on songe qu’en plus des informations attributives d’ordre aspectuel (et non verbal), le dessin est aussi et surtout Action, c’est-à-dire support essentiel de ce genre d’« histoires ». L’analogique l’emporte sur le discursif⁴.

3 Stéphanie Lamothe, *Les modes d’expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 15.

4 Pierre Fresnault-Deruelle, « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications*, vol. XV, n° 1, 1970, p. 156.

Cherchant certainement à enrayer le préjugé selon lequel la bande dessinée, classée d'emblée dans le domaine littéraire plutôt que plastique en raison de son support (le livre), ne serait qu'un texte agrémenté d'images, Pierre Fresnault-Deruelle bascule rapidement vers l'autre extrême, qui n'est évidemment pas moins aprioriste. Le lecteur attentif objectera que Deruelle s'exprime à partir d'une Europe qui entame à peine la décennie 1970, alors que même le milieu *underground* étatsunien devra attendre encore deux ans avant la parution marquée des œuvres autobiographiques de Green, de Crump et de Spiegelman⁵. Pourtant, cette conception de la bande dessinée comme étant d'abord un média de l'image et, surtout, un média strictement narratif persiste, ainsi qu'en témoigne cette remarque de Pascal Robert tirée d'un ouvrage de 2016 :

La bande dessinée repose sur sa capacité à relâcher quatre paradoxes :

- raconter des histoires de manière privilégiée en images (sans forcément renier le texte cependant) ;
- raconter des histoires dynamiques avec des images fixes ;
- raconter des histoires en images sur un support *a priori* privé de son ;
- raconter des histoires en projetant un espace 3D sur un espace 2D (celui de la feuille), en privilégiant l'espace sur le temps⁶.

Pour Robert, la bande dessinée ne servirait donc qu'à « raconter des histoires », ce qui nous empêcherait de classer parmi les bandes dessinées non seulement *Ping-pong*, mais aussi, pour ne nommer que quelques exemples, le *Bestiaire des fruits* (2014) de la même auteure ; *Understanding Comics* (1994), *Reinventing Comics* (2000) et *Making Comics* (2006) de Scott McCloud ; *In the Shadow of No Towers* (2004) d'Art Spiegelman ; *Désœuvré* (2008) de Lewis Trondheim ; *Economix* (2012) de Michael Goodwin et Dan E. Burr ; et *The Influencing Machine* (2012) de Brooke Gladstone et Josh Neufeld, sans compter les œuvres qui s'inscrivent dans le vaste champ du bédéreportage — auxquelles on pourrait prêter une valeur narrative dans la mesure où elles mettent souvent en scène le parcours du reporter, mais dont le caractère discursif reste indéniable.

Il ne s'agit pas de dire que l'essai occupe une place de choix en bande dessinée ; sa présence est, au contraire, encore marginale. Nous remarquons seulement que la critique, malgré certains exemples connus, semble tenir à l'écart la pratique de l'essai, peut-être parce qu'elle complexifie l'exercice, déjà difficile, d'accoler une définition à la bande dessinée. Cet expédient se comprend d'autant mieux quand on considère que l'essai lui-même se prête mal à une définition, du fait que « les textes rangés dans la catégorie de l'essai lui sont la plupart du temps indexés par *élimination des autres genres* », cette catégorie regroupant finalement « tout ce qui reste lorsqu'on a éliminé la poésie et la fiction, narrative ou dramatique⁷ ». Certains se sont néanmoins risqués

5 En outre, on sait qu'en France, le genre autobiographique ne commencera à s'imposer que dans les années 1990, principalement grâce aux maisons d'édition Ego comme X, le Simo, L'Association et Cornélius. Voir à ce sujet Laurence Croix, *Le je des bulles*, Rennes, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 1999, 122 f.

6 Pascal Robert, « Présentation générale. La bande dessinée numérique en questions... », Pascal Robert (dir.), *Bande dessinée et numérique*, Paris, CNRS éditions, coll. « Les essentiels d'Hermès », 2016, p. 15.

7 Pierre Glauzes et Jean-François Louette, *L'essai*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Théorie des genres », 2011 [1999], p. 13. Les auteurs soulignent.

à définir le genre en tenant compte de ses caractéristiques intrinsèques. Au Québec, la critique a particulièrement retenu la définition de Jean Marcel, qui a le mérite d'être succincte, mais surtout de n'être ni trop vague ni trop restrictive : « [L]’essai est la forme caractérisée de l’introduction dans le discours littéraire du JE comme *générateur* d’une *réflexion de type lyrique* sur un *corpus culturel* agissant comme *médiateur* entre les tensions fragmentaires de l’individualité dans sa relation à elle-même et au monde⁸. » Cette définition comporte quatre éléments, soulignés par l’auteur, qui nous permettront de comprendre de quelle façon le *Ping-pong* de Zviane s’inscrit bel et bien dans ce genre. Nous proposons de les aborder à rebours.

D’abord, si le corpus culturel agit comme médiateur entre les tensions fragmentaires de l’individualité, il va de soi qu’il ne peut le faire que dans la mesure où l’auteur organise un parcours entre ces différentes tensions ; comme le rappelle Jean Marcel, « l’objet culturel appréhendé par le JE-sujet de l’essai n’est lui-même que le produit d’une fragmentation du réel due aux conditions historiques et anthropologiques dans lesquelles il s’exerce », ce qui amène le JE à rechercher « sa propre unité en opposant à l’écèlement du réel un refus catégorique⁹. Le défi que s’est donné Zviane avec *Ping-pong* tenait justement à ordonner cette médiation, à reconstituer si on veut le « casse-tête du réel ». Après avoir pris conscience des interactions qui régissent l’ensemble des disciplines, l’auteure tente de tisser une toile qui révèle non seulement les différents enchevêtrements qui les unissent, mais ceux qui l’unissent, elle, à ces différentes disciplines. Comme *Understanding Comics* de Scott McCloud, *Ping-pong* se place de cette manière du côté de la sémiologie, sans pourtant jamais s’en revendiquer. Zviane pense ainsi le rapport à l’image, au langage et aux sons, passant tour à tour du signifié au signifiant, puis du signifiant au signifié, pour essayer de mieux comprendre ce qui se dresse entre l’individu et le monde dans lequel il évolue. L’une des principales entreprises de l’auteure est de « nommer les choses pour leur donner un ordre — mais aussi pour devenir plus sensible » (P, 34) ; ainsi, elle se livre à de nombreuses réflexions sur le langage en général (P, 45-48), s’interrogeant entre autres sur la nomenclature des sons (P, 34-35), des éléments du design (P, 83-88), des composantes de la partition (P, 89-93), des lignes du dessin (P, 120-126). Ce qui l’intéresse, toutefois, ce qu’elle considère comme la véritable connaissance, ce n’est pas de « découvrir d[e] nouvelles étoiles ; c’est [de] découvrir d[e] nouvelles constellations » (P, 44), donc précisément de voir comment le corpus culturel permet la création de liens entre ce que Jean Marcel nomme les « tensions fragmentaires de l’individualité dans sa relation à elle-même et au monde ».

Ce corpus culturel est dans *Ping-pong* extrêmement vaste compte tenu de la nature même du projet : tisser des liens entre les différentes disciplines. Si les arts plastiques et la musique ont la préséance — ce qui n’étonne pas dans l’œuvre d’une bédéiste et compositrice —, l’informatique, la science, la danse, la cuisine et la psychologie sont aussi convoquées. Pour les aborder, Zviane recourt principalement à la citation et à l’anecdote, que Pascal Riendeau considère comme les « deux

8 Jean-Marcel Paquette, « Forme et fonction de l’essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. V, n° 1, avril 1972, p. 87. L’auteur souligne.

9 *Ibid.*, p. 94.

procédés littéraires principaux à partir desquels le discours essayistique établit généralement une stratégie argumentative¹⁰»; *Ping-pong* est éclaté dans sa forme, mais sa rhétorique reste celle de l'essai traditionnel. Pour étayer son argumentaire, Zviane convoque ainsi — parfois pour les réfuter — Archimède, Glenn Gould, Vincent d'Indy, Arthur Koestler, Daniel Levitin, Scott McCloud, Norman McLaren, Jackson Pollock, Oliver Sacks, Pierre Schaeffer et Chris Ware, en plus de nombreux collègues bédéistes, qu'on rencontre surtout au cœur d'anecdotes. Aguerrie depuis longtemps à la pratique du carnet, dont elle publiait les entrées sur son blogue¹¹ avant de les faire paraître en recueils¹², l'auteure est en effet passée maître dans l'art de l'anecdote. Celles qu'on retrouve dans *Ping-pong* diffèrent cependant de celles de ses carnets en ce qu'elles ne sont plus seulement factuelles, mais illustratives. En ce sens, comme l'a montré Marie-Pascale Huglo, elles s'inscrivent réellement dans une rhétorique persuasive :

Je considère l'anecdote en premier lieu comme un élément d'argumentation, comme un instrument apte à séduire plusieurs auditoires et à illustrer maintes thèses. L'illustration apparaît comme la vocation majeure de l'historiette. Pour n'être pas toujours un argument fiable, l'anecdote ne dispose pas moins d'un éventail persuasif étendu : amusante, curieuse, représentative, éclairante ou révélatrice, son capital à la fois didactique, divertissant et référentiel la dispose tout particulièrement à des fins illustratives¹³.

L'avantage du recours à l'anecdote, dans un essai en bande dessinée, est qu'elle n'est pas seulement apte à illustrer, mais apte à *être* illustrée. On prévient le lecteur sur le rabat de la première de couverture : *Ping-pong* renferme « vraiment vraiment beaucoup de texte », ce qui contredit l'affirmation de Fresnault-Deruelle selon laquelle l'analogique l'emporterait sur le discursif dans la bande dessinée. Cela dit, la forme exige une part d'analogique, et l'anecdote, grâce à son caractère narratif, plus facile à imaginer que le discours, permet son intégration. Du reste, la présentation divertissante de l'information est au centre des préoccupations de Zviane, comme en témoigne son projet d'un mémoire de maîtrise en composition musicale illustré de courtes bandes dessinées¹⁴.

10 Pascal Riendeau, *Méditation et vision de l'essai. Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2012, p. 41.

11 En ligne : <http://www.zviane.com/prout> (page consultée le 4 janvier 2018).

12 Zviane, *La plus jolie fin du monde*, Montréal, Mécanique générale, 2007, 300 p.; et *Le quart de millimètre*, Longueuil, Grafigne.com éditions, coll. « Catapulte », 2009, 337 p. Les deux recueils ont été rassemblés sous le titre *À l'école*, publié aux éditions Mécanique générale (Montréal, 2016, 296 p.).

13 Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », 1997, p. 41.

14 « [P]ar souci littéraire, j'entends bien écrire un mémoire qui soit AGRÉABLE À LIRE. Ainsi le parsèmerai-je de courtes histoires graphiques afin d'égayer le lecteur, de dessins pour expliquer mes idées et d'apartés sous forme de petites BD, qui viendront enfin mettre un terme à cette fâcheuse rumeur selon laquelle les mémoires de maîtrise en composition ne sont pas intéressants à faire ou bien intéressants à lire. » (Zviane, *La plus jolie fin du monde*, p. 225; les majuscules et l'italique sont de l'auteure.) Zviane abandonnera finalement sa maîtrise pour se consacrer à la bande dessinée, mais on rencontre un autre exemple de cet intérêt pour un accès divertissant à la connaissance dans le projet de site Web sur la théorie musicale qu'elle a

La précision de Jean Marcel selon laquelle la réflexion essayistique devrait être « de type lyrique » est certainement l'élément de sa définition qui a le plus mystifié les chercheurs. En se basant sur *Pensées, passions et proses*, Riendeau souligne que

Jean Marcel ne retient qu'un des trois éléments que l'on associe traditionnellement au lyrisme : sa musicalité. Selon lui, le discours de nature lyrique « s'évalue à la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques), dans la mesure où nous pouvons définir le lyrisme comme *du langage* qui, par son code propre, indique qu'il tend vers *de la musique* ». L'auteur n'insiste donc pas sur les questions de subjectivité exacerbée et d'expression passionnée qu'on attribue aussi au lyrisme. [...] [C]e que la nature lyrique rappelle, c'est que l'essai, au sens entendu par Jean Marcel, s'affirme comme œuvre de littérature à part entière, dans laquelle la recherche d'une écriture se présente dans ses procédés littéraires dynamiques et variés¹⁵.

Si Riendeau ajoute que le lyrisme dont fait état Jean Marcel reste « une notion encombrante et difficile à conserver dans une analyse de tout type d'essai¹⁶ », dans le cas de l'œuvre de Zviane, il s'avère intéressant à observer. Tout essai exige qu'on soigne sa forme, et *Ping-pong* innove justement sur ce plan, non pas tant en raison de sa valeur strictement littéraire que de sa configuration multiple. Le lyrisme, dans ce cas-ci, concerne l'organisation graphique autant que textuelle, et Zviane, en musicienne, réfléchit bien sûr à la question de la « musicalité » de ses bandes dessinées, qui est souvent évoquée lors d'entretiens. Remettant en question la définition de Vincent d'Indy selon laquelle « [l]a musique est l'art des sons » (*P*, 49-51), elle en vient à la conclusion que « la musique est *l'organisation du temps* à l'aide de sons » (*P*, 57 ; nous soulignons), et que c'est précisément ce qui permet à la poésie, à la danse, au dessin animé ou à la peinture d'être musicaux (*P*, 58). Ainsi, « la bande dessinée peut être musicale puisqu'on peut la rythmer dans la grande forme, au chapitre, à la page, à la bande, à la case » (*P*, 58), en recourant à l'espace pour représenter le temps. Le lyrisme de *Ping-pong* se construit donc dans un arrangement temporel du texte et du dessin, et passe aussi par des variantes typographiques auxquelles n'a pas accès l'auteur de l'essai traditionnel, dont la mise en forme est le plus souvent assurée par l'éditeur. L'une des qualités de la bande dessinée, selon Fresnault-Deruelle, est que le lecteur sait « sur quel ton sont prononcées les paroles des personnages¹⁷ », qualité qu'on peut attribuer non seulement à l'expression des personnages, mais aussi à la typographie changeante : les lettres attachées chanteront doucement, tandis que les majuscules, le gras ou une taille plus grosse évoqueront le cri. En alliant au texte une typographie qui *a priori* ne lui convient pas, on pourra aussi connoter l'ironie,

mené avec la professeure Luce Beudet, de l'Université de Montréal. Voir *L'œil qui entend l'oreille qui voit. Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, en ligne : <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/apropos.htm> (page consultée le 4 janvier 2018).

15 Pascal Riendeau, *Méditation et vision de l'essai*, p. 31-32. L'auteur souligne. La citation de Jean Marcel est tirée de *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 341.

16 Pascal Riendeau, *Méditation et vision de l'essai*, p. 32.

17 Pierre Fresnault-Deruelle, « Le verbal dans les bandes dessinées », p. 156.

comme Zviane le fait en s'émportant contre un livre pour enfants (P, 103; ill. 1). Mentionnons au passage que l'auteure insère à plusieurs occasions des partitions dans ses bandes dessinées, y compris dans *Ping-pong* (P, 32, 42, 44, 51, 56, 68, 74, 84, 90-91), lesquelles laissent évidemment entendre la musicalité au sens propre¹⁸.

Désapprendre

QUAND J'ÉTAIS PETITE, UN DE MES LIVRES PRÉFÉRÉS, C'ÉTAIT UN LIVRE QUI MONTRAIT À DESSINER AVEC DES FORMES GÉOMÉTRIQUES.



Astie de livre de marte
qui m'a fuckée pour le
restant de mes jours.

Ill. 1 : Zviane, *Ping-pong*. Version commentée, p. 103.

18 L'introduction de partitions dans une œuvre littéraire n'est toutefois pas nouvelle; Balzac l'avait déjà prévue en 1844 dans *Modeste mignon*, bien que le projet ait finalement été contrecarré par des contraintes typographiques. Voir à ce sujet Michaël Ferrier, « Vie et usages de la marge. Littérature/musique: la "partition" », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut/Université de Nantes, coll. « Horizons comparatistes », 2005, p. 237-253.

Nous avons conservé pour la fin de cette démonstration le premier élément que Jean Marcel mentionne dans sa définition, à savoir que la réflexion essayistique est toujours générée par un « je », et est par conséquent nécessairement le fruit d'une subjectivité. En ce sens, l'essai partage certaines caractéristiques avec l'autofiction ou l'autobiographie, genre privilégié en bande dessinée et auquel Zviane s'est abondamment livrée dans ses carnets. Par exemple, *Ping-pong* pose un problème qu'a exploré Stéphanie Lamothe dans son mémoire sur la bande dessinée autobiographique québécoise : celui de « la cohabitation de deux registres expressifs [qui] entraîne une réinterprétation des contraintes du pacte autobiographique ou de la stratégie d'ambiguïté¹⁹ » ; le « je » n'est plus seulement assumé par la parole, mais également par l'image, qui doit alors elle aussi répondre d'une stratégie d'autoreprésentation. Toutefois, contrairement à la bande dessinée autobiographique, qui peut se permettre, de façon à être le plus fidèle possible à ce que Philippe Lejeune a nommé le « pacte autobiographique²⁰ », de représenter son auteur de manière presque photographique²¹, l'essai doit éviter ce procédé, de peur de perdre son lecteur. Dans son essai *Understanding Comics*, Scott McCloud, après avoir tenté, pour une seule case, de troquer les traits épurés de son personnage pour un réalisme photographique, demande :

Would you have listened to me if I looked like this? I doubt it! You would have been far too aware of the messenger to fully receive the message. [...] I'm practically a blank slate! [...] You give me life by reading this book and by "filling up" this very iconic (cartoony) form. Who I am is irrelevant. I'm just a little piece of you. But if who I am matters less, maybe what I say will matter more²².

L'essai, malgré la posture subjective qu'il présuppose, exige une prise de distance par le « je » à l'égard de son propos, distance qui n'est pas aussi nécessaire dans le journal. Ce même phénomène contraint d'ailleurs Zviane à une autoreprésentation plus constante dans *Ping-pong* que dans ses carnets.

Ces derniers, on l'a dit, se rapprochent énormément du journal intime, en ce que leurs entrées sont datées et souvent fortement anecdotiques. Ils étaient du reste publiés sur le blogue de Zviane au fur et à mesure de leur rédaction, ce qui en garantit l'authenticité : impossible d'y revenir, de les modifier, de les supprimer sans rompre le « pacte » pris avec le lecteur²³. Or, « le journal intime [...], en segmentant

19 Stéphanie Lamothe, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, f. 2.

20 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

21 C'est notamment la décision stylistique qu'a prise Fabrice Neaud dans son *Journal* (Angoulême, Ego comme X, 1996, 4 vol.).

22 « M'auriez-vous écouté si j'avais eu l'air de ça? J'en doute! Vous auriez été trop conscient du messenger pour recevoir pleinement le message. [...] Je suis pratiquement un canevas! [...] Vous me faites exister en lisant ce livre et en "remplissant" la forme très iconique (illustrée) qui me représente. Il n'est pas important de savoir qui je suis. Je ne suis qu'une part de vous-même. Mais si la personne que je suis prend moins d'importance, le discours que je tiens en prendra peut-être davantage. » Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Collins, 1994, p. 36-37 ; nous traduisons.

23 On pourrait objecter que la présence d'un destinataire empêche l'association avec le journal intime, mais comme le note avec justesse Philippe Lejeune, « tout journal a un destinataire, ne serait-ce que soi-même

l'énonciation, [...] rapproche l'événement de son compte rendu et de son commentaire²⁴», ce qui permet certains jeux graphiques qui ne sont pas autorisés par l'essai. Ainsi, dans les carnets, le style de dessin change fréquemment au gré des émotions de l'auteur. L'entrée du 18 septembre 2006²⁵, par exemple, commence dans le style alors propre à la bédéiste, pour se terminer par un trait excessivement épuré, presque enfantin, qui montre que les deux dernières planches ont été réalisées rapidement et sous le coup de la frustration — les expressions «Fuck you!», «perte de temps» et «néant²⁶» attirent l'œil. Cette stratégie rhétorique n'est rendue possible que par la quasi-concordance entre le temps de l'énonciation et le temps diégétique qui est le propre du journal. L'essai, par contre, suppose une organisation rationnelle du discours, qui s'opère *a posteriori*. Alors que l'autofiction repose sur un pacte d'authenticité, et la fiction, sur ce que Pierre Glaudes et Jean-François Louette appellent un «pacte de mauvaise foi» en vertu duquel chacun «fait semblant»²⁷, l'essai ne garantit pour sa part que la sincérité. Ainsi son auteur «met en avant sinon sa capacité à prouver qu'il dit vrai, du moins sa volonté de ne rien dissimuler des limites de ses investigations, au nom de son exigence de vérité²⁸». C'est cette dernière exigence qui rend intéressante l'occasion qu'a donnée à Zviane la réédition de *Ping-pong*, laquelle lui permettait de revenir, après quelques mois, sur une œuvre qu'elle avait livrée suivant non pas une exigence de vérité, comme dans ses carnets, mais une exigence de sincérité.

JEU EN DOUBLE : LES INSCRIPTIONS DANS LES MARGES DE L'ESSAI

Partant de la définition de la sincérité, Philippe Gasparini souligne qu'on la présente sémantiquement comme le fait d'une «triple intention : de discrimination, de déclaration franche, et de refus du leurre²⁹». Elle ne présume pas d'un désir de «tout dire», ce qui était le projet de Rousseau dans ses *Confessions*³⁰, mais bien de raconter, sans mentir, ce qui aura retenu l'attention comme étant pertinent. La tâche de l'essayiste est donc de rapporter fidèlement les preuves de son argumentaire, qui sont principalement les citations et les anecdotes dont nous avons parlé plus haut, et de les analyser selon ce qu'il croit *au moment de l'énonciation*. Comme l'observe Riendeau, «l'essai exprime une pensée et déploie une subjectivité, mais c'est une pensée en mouvement, qui ne craint pas l'incomplétude³¹». Ainsi, l'essayiste pourra sans cesse

plus tard», et est par conséquent régi par la même forme de pacte que les autres formes autobiographiques. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 27.

24 Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 2004, p. 186.

25 Zviane, «Adieu la compo! Vive la compo!», *La plus jolie fin du monde*, p. 151-157.

26 *Ibid.*, p. 157-158.

27 Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, p. 36.

28 *Ibid.*, p. 36-37.

29 Philippe Gasparini, *Est-il je?*, p. 233.

30 Voir à ce sujet le chapitre «Tout dire» dans Philippe Lejeune, *Signes de vie*, p. 201-207.

31 Pascal Riendeau, *Méditation et vision de l'essai*, p. 11.

revenir sur ce qu'il a dit, par exemple pour ajouter ce qu'il avait oublié, ce qu'il ne savait pas ou ce à quoi il ne pensait pas au moment de l'énonciation. Il est d'ailleurs assez commun que les essais subissent, au fil de leurs rééditions, des modifications — on pense aux thèses publiées et aux divers travaux savants, mais Montaigne, qu'on associe à la genèse du genre, adoptait déjà cette pratique³² —, alors que la chose est rare avec les œuvres de fiction³³, qui peuvent poser un problème esthétique, mais ne font pas intervenir l'exigence de sincérité.

Dans *Ping-pong. Version commentée*, le désir de rectifier certaines idées, à la lumière d'une réflexion nouvelle, est ce qui justifie *a priori* l'utilisation des marges. Le projet s'y prêtait d'autant mieux que, dans les premières pages de l'essai original, où l'auteure explique sa démarche, on lit : «Y'a rien qui a la prétention d'être une vérité; c'est juste des pistes de réflexion vagues, avec lesquelles je serai probablement en désaccord dans une couple d'années.» Cette affirmation invite évidemment l'auteure³⁴ à un commentaire en marge de la réédition : «Ça fait même pas six mois et je suis déjà en désaccord avec un paquet d'affaires.» (P, 22) La version commentée l'amène donc à revenir, avec un peu de recul, sur les idées qu'elle avait exprimées. Par exemple, en 2015, elle conteste une proposition à laquelle elle adhérait en 2014 : «L'analyse, c'est le sensible!» (P, 93; l'auteure souligne), et répond : «Alors là, NON! L'analyse n'est pas le sensible. L'analyse arrive *après* la sensation. Le vrai observateur, c'est celui qui observe sans analyser. Sinon, ce n'est pas un observateur, c'est un interprète.» (P, 93; les majuscules sont dans le texte.) Dans ce cas-ci, la rétractation est aussi péremptoire que l'affirmation initiale. Certains passages, toutefois, montrent que le processus d'annotation amène avec lui la conscience d'une constante remise en question. C'est notamment le cas dans le chapitre «Jaune n'est pas jaune», où Zviane se contente de remarquer que certains termes mériteraient

32 Michel Hansen fait remarquer à ce sujet que l'essai «Nous ne goûtons rien de pur», qui «dans l'édition de 1580 fait à peine une page», subit au fil du temps des ajouts qui «vont multiplier par 6 la masse [du texte] et, ce faisant, retourner son message». Michel Hansen, «Des marges du savoir aux savoirs de la marge. La marge dans les *Essais* de Montaigne», François Marotin (dir.), *La marge. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (janvier 1986)*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1988, p. 91.

33 À titre de contre-exemple, on pensera à l'entreprise de réécriture à laquelle s'est livré Dany Laferrière, par exemple avec *Le goût des jeunes filles* ou *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, mais les œuvres de Laferrière, autofictionnelles et fortement introspectives, sont à mi-chemin entre l'œuvre de fiction et l'essai.

34 Compte tenu de l'inscription de *Ping-pong* dans l'essai, nous ne ferons pas de distinction entre ce qu'on aurait pu appeler le «personnage» de Zviane et l'auteure elle-même. Riendeau rappelle que, dans l'essai, «le "je" textuel mis en scène ne possède pas un statut toujours clair : référentiel pour certains, strictement fictionnel pour d'autres, il crée une véritable ambivalence. Il semble pourtant entendu que l'essayiste parle en son nom et qu'il devient même abusif de parler de narrateur pour désigner celui qui remplit le rôle d'instance énonciative du discours essayistique» (*Méditation et vision de l'essai*, p. 32). Or, dans *Ping-pong*, un problème supplémentaire se pose, qui est celui du personnage. Le discours essayistique est le plus souvent donné sous la forme d'un long texte encadré placé dans le haut de l'image. À l'occasion, toutefois, ce long texte apparaît dans un phylactère relié à une autoreprésentation de Zviane. Il serait tentant de voir un personnage dans cette autoreprésentation, mais comme le texte «prononcé» s'inscrit généralement dans la suite logique du texte encadré, la scission deviendrait rapidement problématique. Pour les besoins de cet article, nous avons choisi de contourner le problème, qui mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière.

d'être explicités et que des questions qu'elle abordait rapidement sont plus complexes qu'elle se l'était imaginé au premier abord. Sur la même page, après avoir réfuté une affirmation (« On ne peut penser que par le langage ? » COME ON ! Est-ce que j'ai besoin du langage quand j'apprends à monter à vélo ? »), elle utilise la marge du bas pour inscrire un timide « (ben peut-être, en fait) » (*P*, 42 ; ill. 2), révélant que c'est bien un *dialogue* qui s'instaure entre la Zviane de 2014 et celle de 2015, et que cette dernière, malgré sa « séniorité », n'a pas beaucoup plus d'autorité ni de certitudes que la première. Ainsi, elle recourt à l'annotation d'une façon contraire à celle qu'on voit le plus souvent, qui consiste à gloser le texte pour en donner une explication. François Marotin dit de la marge que, « dans la mesure où elle cherche à éviter les incompréhensions, à lever les ambiguïtés, elle restreint le sens du texte riche de tous ses possibles », ajoutant que « [l']auteur lui-même risque d'affadir son œuvre lorsqu'il réfléchit en marge de son texte³⁵ ». C'est vrai lorsque l'auteur, pris de panique à l'idée que son lecteur passe à côté de ce qu'il aura eu tant de mal à inscrire dans son œuvre, s'affaire à lui en donner toutes les clefs. Zviane recourt plutôt aux marges pour montrer qu'elle-même ne possède pas nécessairement ces clefs, que le lecteur sera peut-être en mesure de lui fournir.

L'intérêt de la version commentée de *Ping-pong* est qu'elle met réellement en valeur les *échanges* suggérés par le titre. Si Michel Hansen remarque que « le problème de la marge est étroitement lié à celui de l'intertextualité³⁶ », il faut admettre que c'est le cas de l'essai en général, qui repose abondamment sur la citation et le recours à des connaissances diverses. La version originale de *Ping-pong* n'était ainsi pas dépourvue d'échanges, mais ceux-ci avaient lieu entre différents penseurs et chercheurs, issus de domaines divers, que Zviane faisait se confronter. La version commentée tient au contraire réellement du dialogue. Si le projet initial de Zviane de faire intervenir ses contemporains dans les marges s'avère trop complexe d'un point de vue éditorial, la formule choisie permet tout de même à des bédéistes de se prononcer sur certaines choses ou de partager leur expérience, la marge servant alors à effectuer un renvoi à leurs interventions (voir *P*, 127 et 215 ; ill. 3 et 4). La version commentée se présente ainsi comme un semi-collectif : sur la première de couverture et le dos, seul figure le nom de Zviane ; sur la quatrième de couverture, toutefois, apparaissent les noms des dix-neuf bédéistes qui ont commenté l'œuvre. Le graphisme simple, illustrant en vert sur fond jaune la trajectoire d'une balle de ping-pong, met en valeur les noms des auteurs qui ont participé et révèle l'échange qui aura lieu entre eux et Zviane.

En cela, *Ping-pong. Version commentée* affiche d'emblée un projet différent de celui autoédité par Zviane, dont la couverture insistait sur l'individualité et l'interdisciplinarité en présentant de multiples autoreprésentations de Zviane s'affairant à la couture, au piano, à la cuisine, au dessin ou à la lecture. Cette couverture était divisée à la manière d'une table de ping-pong, la ligne blanche traçant une distinction claire entre l'entrain et le découragement, insistant sur les différentes facettes d'un même individu. Le seul élément propre aux deux couvertures est la

35 François Marotin, « Introduction », François Marotin (dir.), *La marge*, p. x.

36 Michel Hansen, « Des marges du savoir aux savoirs de la marge », p. 90.

• «La réalité est à l'extérieur du langage» ?

Qu'est-ce que j'entends par «réalité» ?

C'est pas une question si simple.



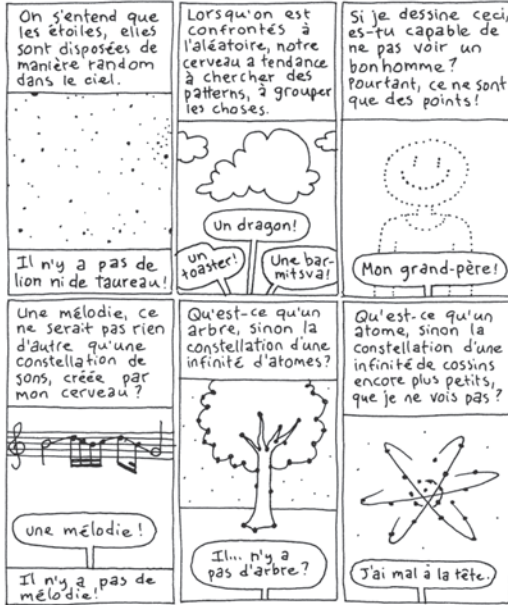
Je ne crois plus trop au concept de choses en soi.

• «On ne peut penser que par le langage» ?

COME ON!

Est-ce que j'ai besoin du langage quand j'apprends à monter à vélo ?
Quand je danse le cha-cha-cha ?
Quand je pense à un rhinocéros ?

CHA
CHA
CHA



Les limites de ce que détermine un mot, elles ne concernent que la manière avec laquelle notre cerveau catégorise les choses. Ça n'existe pas à l'extérieur de notre tête.



(ben peut-être, en fait)

Ill. 2 : Zviane, Ping-pong. Version commentée, p. 42.

représentation de la balle et de sa trajectoire, mais cette fois, la balle rebondit sur la tête de Zviane. Aucune équivoque possible : l'échange, dans le *Ping-pong* original, est purement intellectuel et individuel, l'intertextualité étant à tout moment orientée par l'essayiste. Si Riendeau rappelle que « citer, c'est en quelque sorte accueillir l'autre, lui donner la parole », il admet aussi que « l'essayiste s'autorise, jusqu'à un certain point, à prendre la parole en allant la chercher chez l'autre, en créant un

Croiser les choses

Arthur Koestler est un cool.

Dans son bouquin «Le cri d'Archimède», il tisse un lien entre humour, poésie et découverte scientifique.

Pour ça, il invente le mot «bissociation».

Allo!



Ces pages ont été dessinées en 2011, soit 3 ans avant le reste du livre.

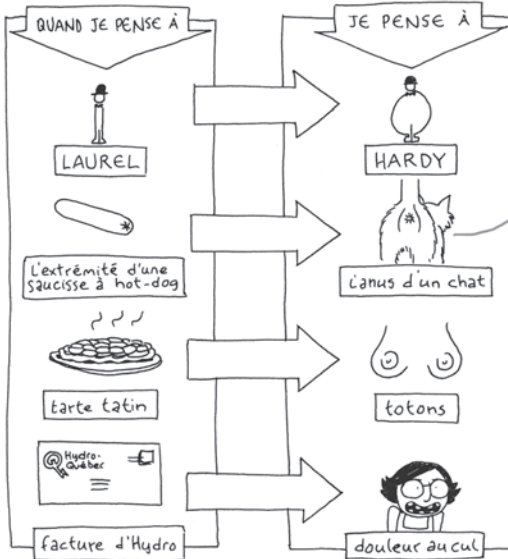
La typo a changé!!



Il ne faut pas confondre BISSOCIATION et ASSOCIATION. c'est pas la même affaire.

L'ASSOCIATION →

c'est quand un concept ou une idée m'amène vers quelque chose d'autre, qui a rapport.



Voir ce que ce dessin a inspiré à Lewis Trondheim (page 215)

Ill. 3: Zviane, *Ping-pong*. Version commentée, p. 127.

rapport dialogique complexe et en certains cas conflictuel avec un autre discours³⁷». En accueillant littéralement l'autre dans les pages de son œuvre, Zviane renonce à s'imposer dans cette part du processus intertextuel.

37 Pascal Riendeau, *Méditation et vision de l'essai*, p. 43.

Le commentaire de Lewis Trondheim

(voir page 127)



Lewis Trondheim

Ill. 4: Zviane, Ping-pong. Version commentée, p. 215.

Hormis pour la couverture, les crédits éditoriaux et quelques erreurs grammaticales ou lexicales, la version commentée n'effectue aucune modification à celle publiée à compte d'auteur. On n'y trouve que des ajouts, indiqués en vert. Ces ajouts peuvent être des ratures ou des «X»; il n'en reste pas moins que la version originale est en tout temps accessible et assumée comme le témoin d'une pensée et

d'une démarche artistique qui ont évolué au fil du temps. Ainsi, alors que le passage d'une publication à compte d'auteur à une publication en maison d'édition exige généralement de l'auteur qu'il travaille avec une direction littéraire afin d'apporter à son texte des modifications qui en amélioreront la qualité, ce protocole est, dans *Ping-pong. Version commentée*, révélé plutôt qu'appliqué, comme en témoigne une discussion entre Zviane et Luc Bossé, dont la conclusion est simplement : « OK C'EST UN DESSIN DE MARDE. » (P, 100; ill. 5; les majuscules sont dans le texte.)

À un autre endroit, Zviane écrit en marge qu'elle « aurai[t] donc dû prendre trois pages au lieu de juste une pour expliquer ça » et conclut que le chapitre qui se termine « est incomplet et [qu']il n'est pas super clair » (P, 43-44). Ce faisant, elle met en lumière l'importance de l'organisation textuelle et du travail artistique qui s'opère généralement dans la solitude de l'auteur et dont les détails ne sont habituellement pas livrés au lecteur. La marge devient le lieu de la réflexion personnelle, telle qu'elle l'est — ou du moins l'était avant l'avènement du traitement de texte — au moment du travail créateur. Comme l'exprime bien Régine Jomand-Beaudry, toutefois, la marge sert aussi à « mettre à mal le postulat de l'immutabilité du texte littéraire, celui de son autosuffisance et de son unité³⁸ », fonction dont Zviane se sert lorsque les modifications auxquelles elle pense n'exigent pas de changements structuraux ou esthétiques importants. Ainsi, dans le chapitre « Désapprendre », elle raye un mot (« créant ») pour le remplacer par un autre (« reproduisant ») et se permet même d'« ajout[er] un peu de contraste à [une] image pour la rendre plus lisible » (P, 118-119), exploitant le champ de possibilités que lui ouvre l'utilisation du vert dans une œuvre qui n'était originalement qu'imprimée en noir.

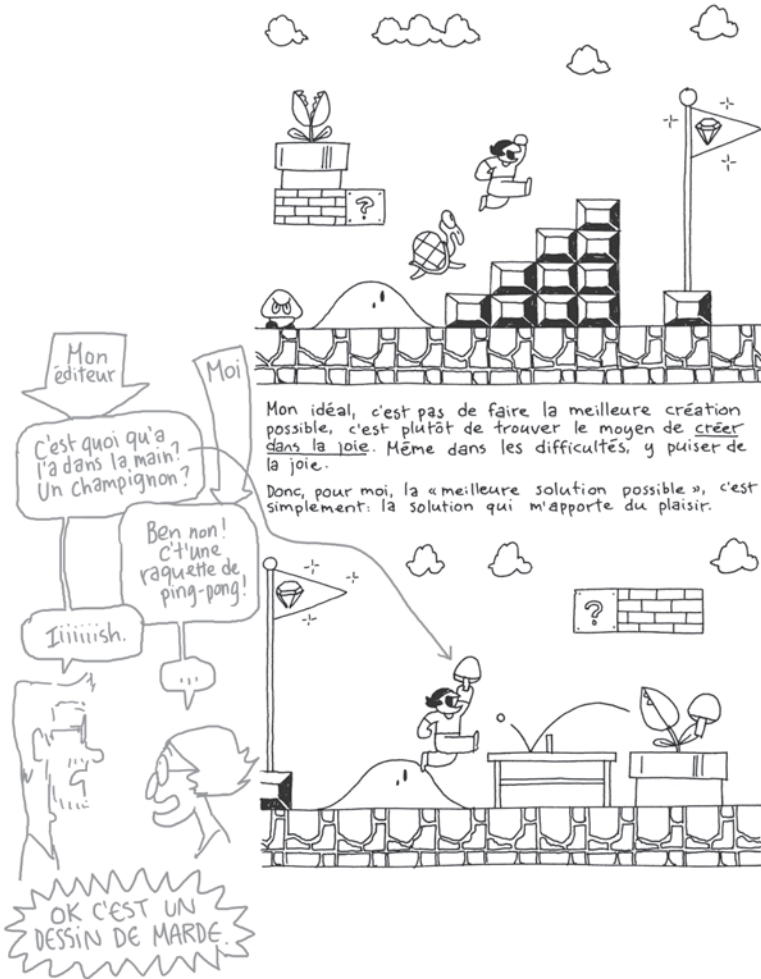
Qu'il s'agisse de la version originale ou de la version commentée, ce que remarque Christine Noille-Clauzade s'applique : « [O]n ne finit pas par la spécification des marges dans un travail de peinture, d'imprimerie, de traitement de texte informatique, mais on commence par là³⁹. » Ainsi, le projet initial de Zviane était circonscrit dans un format d'environ 7 po sur 4,5 po; celui de la réédition dans un format de 8,25 po sur 6,35 po, et dans les deux cas, tout le processus artistique a été pensé en fonction de la marge, soit en raison de son caractère contraignant, soit au contraire pour le nouvel espace de liberté qu'elle offrait. Jan Baetens rappelle toutefois que la bande dessinée autorise que « le monde diégétique s'empare du niveau "supérieur", narratologiquement parlant, des blancs et du supercadre⁴⁰ » — autrement dit, que le bédéiste a le pouvoir de transgresser les frontières imposées par les marges. Zviane se prêtait déjà au jeu dans la première version de *Ping-pong* en recourant à ce qu'on appelle en imprimerie une « marge perdue » ou un « *bleed* », pour exprimer la vastitude indéterminée des « choses qu'[elle] sai[t] pas qu'[elle] sai[t] pas » (P, 138-139), représentée par un cercle dont les limites s'étendent à l'extérieur de la page. Elle recourt au même procédé dans *Ping-pong. Version commentée*, sans

38 Régine Jomand-Beaudry, « Pour une théorie des marges littéraires », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, p. 20.

39 Christine Noille-Clauzade, « Rhétoriques de la mise en marge », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, p. 51.

40 Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », *Word & Image*, vol. VII, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 374.

J'ai longtemps pensé que la «meilleure solution possible», c'était une espèce de diamant flottant dans le vide dont je me rapprochais par essais et erreurs, au fur et à mesure que je dessinais, que je composais ou que je jouais au piano.



Ill. 5: Zviane, *Ping-pong*. Version commentée, p. 100.

utiliser le vert pour la section qui dépasse des marges initiales — comme il était sous-entendu que les marges s'étendaient bien au-delà du livre, il n'y a après tout aucune tricherie à les prolonger dans cette deuxième édition —, mais elle se permet aussi par exemple d'ajouter une case à la première version d'une planche (P, 137). Ce faisant, Zviane se sert des marges pour repousser sciemment les limites de la planche. Si la

marge, comme l'explique Noille-Clauzade, « contribue à une reconceptualisation du texte, à une contestation de sa clôture, à sa compréhension en concept "ouvert"⁴¹ », *Ping-pong. Version commentée* en est l'illustration parfaite, puisque y concordent ouverture spatiale et ouverture intellectuelle.

+

Le premier *Ping-pong* de Zviane, publié à compte d'auteur, était intéressant en ce qu'il s'inscrivait dans le genre de l'essai, ce qui est encore marginal dans le domaine de la bande dessinée, fortement associée à la fiction et à la narrativité. Ce l'est plus encore lorsqu'il s'agit d'un essai introspectif, qui répond sur tous les plans à la définition qu'a proposée Jean Marcel; des bandes dessinées comme *Economix* ou *The Influencing Machine*, par exemple, sont des essais « par élimination », au sens où, en tant qu'ouvrages de vulgarisation, ils ne peuvent être classifiés ni parmi les textes de fiction ni parmi les œuvres poétiques. Par contre, la subjectivité y transparait assez peu, pour faire principalement place à une perspective historique, facilement narrativisable. À l'opposé, une œuvre comme *Paying for it* de Chester Brown, qui réfléchit à la décriminalisation de la prostitution, octroie une place importante à la subjectivité, mais l'appareil critique est presque entièrement relégué en notes de fin d'ouvrage, de sorte que la bande dessinée elle-même peut difficilement être considérée comme un essai. Au contraire, avec *Ping-pong*, Zviane est parvenue à inscrire la discursivité à même l'ouvrage, projet que Fresnault-Deruelle, en 1970, semblait considérer comme impossible. L'intérêt principal de l'œuvre réside toutefois dans sa version commentée, publiée chez Pow Pow, laquelle élargit la polysémie du titre pour évoquer des échanges qui ne se font plus seulement entre les idées et les disciplines, mais entre des bédéistes contemporains, et entre deux âges de la même auteure. La décision artistique qui, au départ, était mue par une contrainte éditoriale laisse transparaitre les traces du processus de création et de l'évolution d'une même pensée; ainsi, l'essayiste peut revenir sur ses dires d'une façon que peu de philosophes auraient récusée, et qui n'est certainement pas étrangère à la pratique du blogue à laquelle elle s'est longtemps livrée.

41 Christine Noille-Clauzade, « Rhétoriques de la mise en marge », p. 40-41.

BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS THÉORIQUE SUR LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE ¹

+ + +

JEAN-MICHEL BERTHIAUME

Université du Québec à Montréal

I. MONOGRAPHIES

- + AIRD, Robert et Mira FALARDEAU, *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB éditeur/Chaire Hector-Fabre d'histoire du Québec, coll. « Études québécoises », 2009, 248 p.
- + ALLARD, Yvon, *Les bandes dessinées pour adultes*, Montréal, Librairie Demarc, 1983, 6 p.
- + ARSENEAU-BUSSIÈRES, Philippe, *Imagine ta B.D.*, Lévis, Éditions À reproduire, 1994, 50 f.
- + BEAULIEU, Jimmy et David TURGEON, *Jimmy Beaulieu : L'œil amoureux. Entretiens avec David Turgeon au sujet de Comédie sentimentale pornographique*, [s. l.], Colosse, coll. « Nouvelle collection Colosse », [s. d.], 44 p.
- + BEAULIEU, Jimmy, *Rôles en coulisses*, Montréal, Jimmy Beaulieu éditeur, 2016, 44 p.
- + BELL, John (dir.), *Canuck Comics: a Guide to Comic Books Published in Canada*, avec la collaboration de Luc Pomerleau et Robert MacMillan, Montréal/Bufalo, Matrix Books/University of Toronto Press, 1986, 154 p.
- + BERNARD, Lise, *Bandes dessinées*, illustrations de Daniel Dumont et de Jacques Goldstyn, Boucherville, Graficor, coll. « Les Scribouillards », 1988, 32 p.
- + BLETON, Paul, *De Bécassine à Délirius. Bande dessinée et figuration narrative*, illustrations de Christian-Marie Pons, Sainte-Foy, Télé-Université, 1992, 302 p.
- + BROWN, Andy (dir.), *BDQ. Essays and Interviews on Quebec Comics*, Greenwich, Conundrum Press, 2017, 224 p.
- + CAMBRON, Micheline et Dominic HARDY, *Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche, 1878-1957*, avec la collaboration de Nancy Perron, Fides, Montréal, 2015, 323 p.
- + CARPENTIER, André (dir.), *La bande dessinée québécoise*, Bois-des-Filion, La Barre du Jour, 1975, 260 p.
- + CARPENTIER, André, *Journal de mille jours. Carnets 1983-1986*, Montréal, Guérin littérature/XYZ éditeur, 1988, 354 p.

1 Cette bibliographie est non exhaustive. Néanmoins, nous avons tenté d'y inclure un important échantillon de textes critiques provenant d'une grande variété de sources. L'histoire de la bande dessinée reste vivante notamment grâce à des initiatives citoyennes, et nous avons décidé de prendre en compte cet aspect lors de la rédaction de cette bibliographie. De plus, nous ne pouvons passer sous silence l'aide inestimable de Michel Viau qui, durant des années, a épéché les périodiques québécois des quatre coins de la province pour conserver les traces des articles écrits sur cet art. Nous voulons aussi remercier Jean-Dominic Leduc, Sylvain Lemay et Gabriel Tremblay-Gaudette de leur expertise dans l'élaboration de cette bibliographie.

- + COLLECTIF, *La Pastèque, 15 ans d'édition*, Montréal, Éditions de la Pastèque, 2013, 270 p.
- + CÔTÉ, André-Philippe et Gilles PERRON, *De la caricature et de la bande dessinée*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. «Écrire», 2003, 121 p.
- + CÔTÉ, André-Philippe et Mira FALARDEAU, *L'oreille coupée et autres scénarios*, scénarios illustrés par les auteurs et par Jean-François Bergeron [Djief], Québec, L'Instant même, coll. «L'instant ciné», 2007, 115 p.
- + DUBOIS, Bernard, *Bande dessinée québécoise. Répertoire bibliographique à suivre*, Sillery, Éditions D.B.K., 1996, 105 p.
- + FALARDEAU, Mira, *L'humour visuel : histoire et technique. Caricature, bande dessinée, dessin animé*, Québec, École des arts visuels/Université Laval, coll. «Cahiers de communication graphique», 1976, 75 f.
- + FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal express», 1994, 125 p.
- + FALARDEAU, Mira, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Études québécoises», 2008, 190 p.
- + FRÉMION, Yves, *Le guide de la bédé francophone*, avec des photos de Christine Poutout, Paris, Syros alternatives, coll. «Les guides culturels Syros», 1990, 191 p.
- + HIRSH, Michael et Patrick LOUBERT, *The Great Canadian Comic Books*, Toronto, Peter Martin Associates, 1971, 264 p.
- + HONOREZ, Amélie, *La représentation du genre féminin dans la bande dessinée québécoise. Étude de cas : Les nombrils*, Paris, Presses académiques francophones, coll. «Omn. Pres. Franc.», 2014, 108 p.
- + HUDON, François, *Normand Hudon, 1929-1997. Une vie comme un arc-en-ciel de couleurs*, Montréal, Lidec, coll. «Célébrités», 2001, 61 p.
- + LANGLOIS, Richard, *Bande dessinée et figuration narrative : textes et documents*, Sherbrooke, Collège de Sherbrooke, Département de français, 4^e édition, 1989, 300 p.
- + LEDUC, Jean-Dominic, *Demi-dieux. 40 ans de super-héros de la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire, 2013, 157 p.
- + LEDUC, Jean-Dominic et Michel VIAU, *Les années Croc. L'histoire du magazine qu'on riait*, Montréal, Québec Amérique, 2013, 415 p.
- + LEMAY, Sylvain, *Du Chiendent dans le printemps. Une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire, 2016, 157 p.
- + NADEAU, Jean-François, *La Palme : la caricature et autres sujets sérieux*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Entretiens», 1997, 151 p.
- + ROBIDOUX, Léon A., *Albéric Bourgeois, caricaturiste*, préface de Normand Hudon et Robert LaPalme, Montréal, VLB éditeur/Médiabec, 1978, 290 p.
- + SAMSON, Jacques et André CARPENTIER, *Actes. Premier Colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, 1986, 223 p.
- + TESSIER, Marc, *Bédéistes en territoire québécois : 30 ans d'images*, entrevue de Jean-Dominic LEDUC et postface de Jacques SAMSON, Québec, Moelle graphique, 2015, 102 p.
- + TURGEON, David, *Le magnétophone de Yoko et autres essais*, Vincent Giard éditeur, coll. «Collosse. Essais», 2014, 123 p.
- + VIAU, Michel, *BDQ : répertoire des publications de bandes dessinées au Québec. Des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, coll. «Argus», 1999, 342 p.
- + VIAU, Michel, *BDQ : histoire de la bande dessinée au Québec, t. I : Des origines à 1979*, Montréal, Mém9ire, 2014, 343 p.

II. ARTICLES

- + AL + FLAG & LANG, «Café Noir et sans sucre artificiel», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 149-155.
- + APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, «Les rituels de Luc Giard», *Formule*, n° 1, 2007, p. 52-79.
- + ARCAND, Bernard et Sylvie VINCENT, «Il y a un dessein dans le Boréal Express», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. VIII, n° 3, 1979, p. 203-212.
- + BADO [Guy Badeau], «De la BDK à la BDQ», *Liaison*, n° 108, septembre 2000, p. 20.
- + BEAULIEU, Jimmy, «Ce pont au sourire crâneur» [préface], Luc Giard, *Le pont du Havre*, Montréal, Mécanique générale/Les 400 coups, 2005, p. 4-5.
- + BEAULIEU, Jimmy, «Automythology», *European Comic Art*, vol. V, n° 1, printemps 2012, p. 25-56.
- + BERTHIAUME, Jean-Michel, «Marc Tessier, le magicien», *Sentinelle*, n° 1, avril 2015, p. 55-61.
- + BERTHIAUME, Jean-Michel, «Entrevue avec Zviane», *Trip*, n° 8, printemps 2014, p.157-163.
- + BLANCHARD, Gérard, «Les bandes dessinées québécoises», *Communication et langages*, n° 19, 1973, p. 47-62.
- + BOULÉ, Jean-François, «Quelques élucubrations et autres troubles diégétiques de la bande dessinée québécoise», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 87-88.
- + BORDELEAU, Francine, «La revanche des bédéistes québécois», *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n° 118, été 2005, p. 13-16.
- + BOUCHARD, Éric, «L'ostie d'chat, la bande dessinée en colocation», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 127-134.
- + BOUCHARD, Éric, «La suggestion sensorielle dans *Down in the patawawa*», *Trip*, n° 8, printemps 2014, p. 143-147.
- + BOUCHARD, Éric, «L'homme à tête d'ours ou Comment devenir conteur?», *Trip*, n° 8, printemps 2014, p. 193-197.
- + BOUCHARD, Éric, «Relectures: Susceptible de Geneviève Castrée», *Planches*, n° 7, printemps 2016, p. 39-42.
- + BOUCHARD, Éric, «Relectures: Kaspar de Obom», *Planches*, n° 8, automne 2016, p. 87-90.
- + BOUCHARD, Éric, «Relectures: Du chez-soi d'Ariane Dénommé», *Planches*, n° 9, hiver 2016, p. 92-96.
- + BOUCHARD, Éric, «Relectures: Vers les mondes lointains de Grégoire Bouchard», *Planches*, n° 10, printemps 2017, p. 31-34.
- + BOUCHARD, Éric, «Relectures: Jimmy et le Bigfoot de Pascal Girard», *Planches*, n° 12, automne 2017, p. 63-66.
- + BOUCHER, Nicolas, «Les strips au Québec», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 156-159.
- + BRIND'AMOUR, Serge, «Zap! Pow! Stie! La nationalisation de la bande dessinée», *Maclean's*, vol. XIV, n° 7, juillet 1974, p. 17-21 et 45-46.
- + CANTIN, Pierre, «La bande dessinée québécoise», René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke/Paris, Éditions Naaman/Agence de coopération culturelle et technique, coll. «Littératures», 1984, p. 398-406.
- + CARPENTIER, André, «La parole à Chiendent», *La Barre du Jour*, nos 46-47-48-49, 1^{er} trimestre 1975, p. 53-56.
- + CARPENTIER, André, «La bande dessinée québécoise passe au Salon...», *Perspectives*, 24 janvier 1976, p. 10-12.
- + CAUCHON, Paul, «La bande dessinée québécoise: une adolescence prolongée», *Imagine...*, n° 28, juin 1985, p. 24-30.

- + CHARBONNEAU-GRENIER, Laurent-Anthony, «La bande dessinée numérique : un cas particulier», *Québec français*, n° 168, hiver 2013, p. 32-34.
- + CHAREST-SIGOUIN, Violaine, «François Lapierre : d'ombres et de couleurs», *Entre les lignes*, vol. IV, n° 3, printemps 2008, p. 33.
- + CLICHE, Mira, «Écllosion d'un art», *Entre les lignes*, vol. IV, n° 3, printemps 2008, p. 19-24.
- + DAGENAIS, Émilie, «Les dessous de la création : Cathon et Alexandre Fontaine Rousseau dans les coulisses des *Cousines Vampires*», *Planches*, n° 1, automne 2014, p. 35-40.
- + DAGENAIS, Émilie, «Les dessous de la création : Yan Mongrain nous parle de *Dominique*», *Planches*, n° 2, hiver 2015, p. 25-30.
- + DAGENAIS, Émilie, «Les dessous de la création : *Domaine Grisloire* avec Michel Falardeau», *Planches*, n° 3, printemps 2015, p. 19-26.
- + DAGENAIS, Émilie, «Les dessous de la création : *Ping-Pong* avec Zviane», *Planches*, n° 4, été 2015, p. 29-36.
- + DAGENAIS, Émilie, «Les dessous de la création : *Namesake*, Isabelle Melançon et Megan Lavey-Heaton», *Planches*, n° 5, automne 2015, p. 24-28.
- + DAGILIS, Andrew, «Julie Doucet's Secretions», *The Comics Journal*, n° 141, avril 1991, p. 98-105.
- + DANAUX, Stéphanie, «Une étape méconnue de l'humour graphique : les bandes dessinées de *La Presse* et de *La Patrie*, 1904-1910. Perspectives de recherche pour l'histoire de l'art», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XV, n°s 1-2, 2012, p. 129-159.
- + DARDAILLON, Sylvie et Christophe MEUNIER, «La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps», *Comicalités*, avril 2013, en ligne : <https://journals.openedition.org/comicalites/1566?lang=en&gathStatIcon=true> (page consultée le 8 février 2018).
- + DELPORTE, Julie, «Les images mouvementées de Vincent Giard», *du9*, avril 2009, en ligne : <https://www.du9.org/dossier/images-mouvementees-de-vincent/> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + DELPORTE, Julie, «Entretien avec David Turgeon», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 190-191.
- + DEMERS, Pierre, «Paulin Lessard, pionnier oublié de la B.D. québécoise», *Antennes*, n°s 15-16, 1979, p. 14-18.
- + ÉMOND-FERRAT, Jessica, «Blogue à part», *Entre les lignes*, vol. IV, n° 3, printemps 2008, p. 32.
- + FALARDEAU, Mira, «Les bédessinatrices», *La Nouvelle Barre du Jour*, n°s 110-111, février 1982, p. 81-87.
- + FALARDEAU, Mira, «La BD française est née au Canada en 1904», *Communication et langages*, n° 126, décembre 2000, p. 23-46.
- + FALARDEAU, Mira, «Figure de l'inversion dans la bande dessinée féministe», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 201-209.
- + FAUCHER, Christine, «Une entrevue avec Nicolas Plamondon», *Vision*, n° 64, novembre 2006, p. 10-14.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, «Représentation du cinéma québécois dans la bande dessinée québécoise», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 121-123.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, «Pour une politique de l'espace», *Sentinelles*, n° 1, avril 2015, p. 51-53.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, «Les dessous de la création : Catherine Ocelot : Dans les coulisses de *Talk-Show*», *Planches*, n° 7, printemps 2016, p. 11-16.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, «Les dessous de la création : Michel Hellman, dans les coulisses de *Nunavik*», *Planches*, n° 8, automne 2016, p. 44-49.

- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, « Les dessous de la création : dans les coulisses d’*Hiver Nucléaire 2* avec Cab », *Planches*, n° 9, hiver 2016, p. 55-61.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, « Les dessous de la création : dans les coulisses des *500 premiers Cadieux* avec Xavier Cadieux », *Planches*, n° 10, printemps 2017, p. 78-82.
- + FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, « Les dessous de la création : Boum dans les coulisses de *Boumeries* », *Planches*, n° 13, hiver 2017, p. 33-37.
- + FORTIER, Yann, « Les aventures de la bédé québécoise », *Forces*, vol. XLIII, n° 160, hiver 2009-2010, p. 48-54.
- + FRÉRET, Nicolas, « Le grand défi du Prix de la critique de la bande dessinée québécoise », *Sentinelle*, n° 2, août 2015, p. 83-91.
- + GAGLIARDI, Laurent et Pierre GUÉNETTE, « Raoul Barré (1874-1932). Notes biographiques », *Association des illustrateurs et illustratrices du Québec*, communiqué n° 5, avril 1985, p. 6-8.
- + GIARD, Vincent, « Les dessous de la création : Luc Bossé : B.D.G. », *Planches*, n° 6, hiver 2016, p. 39-45.
- + GIAUFRET, Anna, « La BD québécoise. *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation », *Publif@rum*, n° 14, 2011, en ligne : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=184 (page consultée le 20 janvier 2018).
- + GIAUFRET, Anna, « Le français dans la bande dessinée québécoise : quelles représentations du français parlé ? », *Repères DoRiF*, n° 2, volet 2, juillet 2013, en ligne : http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=74 (page consultée le 20 janvier 2018).
- + GIAUFRET, Anna, « Normes et représentations du français québécois dans la bande dessinée québécoise des jeunes auteurs montréalais », *Sentinelle*, n° 3, décembre 2015, p. 17-29.
- + GIAUFRET, Anna, « La représentation du français québécois parlé dans les bandes dessinées des jeunes auteurs montréalais francophones. Une étude de corpus », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, n° 10, août 2016, p. 205-232.
- + GIGUÈRE, Michel, « Michel Rabagliati. La vie vaut la peine d’être dessinée », *leslibraires.ca*, 1^{er} septembre 2006, en ligne : <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/bande-dessinee/michel-rabagliati-la-vie-vaut-la-peine-detre-dessinee> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + GODIN-LAVERDIÈRE, Julie-Anne et Myriam BARRIAULT-FORTIN, « Parodier et satiriser l’histoire par la bande dessinée, la caricature et la chronique humoristique. Le cas d’Albéric Bourgeois (1876-1962) », *Recherches sociographiques*, vol. LVI, n° 1, janvier-avril 2015, p. 53-83.
- + GRAYSON-C., Catherine-Lune, « Grand cru. Les bédéistes Sylvie Rancourt et Jacques Boivin », *Montréal Campus*, 8 mars 2000, p. 14.
- + HARDY, Dominic, « Henri Julien, “ce diable d’homme” », Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, p. 157-173.
- + HÉBERT, François, « *Héraits*, première véritable revue de bandes dessinées québécoises », *La Nouvelle Barre du Jour*, n°s 110-111, février 1982, p. 113-120.
- + HURTUBISE, Jacques, « La bande dessinée québécoise », *Québec français*, n° 26, mai 1977, p. 41-45.
- + HURTUBISE, Jacques, « Petite bibliothèque de base de la bande dessinée », *Québec français*, n° 26, mai 1977, p. 48-55.
- + HURTUBISE, Jacques, « Comment ou pourquoi on devient créateur de bande dessinée au Québec », *La Nouvelle Barre du Jour*, n°s 110-111, février 1982, p. 123-128.

- + JETTÉ, Marc, « *Veena*, d'un univers de papier à la réalité », *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 63-65.
- + JETTÉ, Marc, « Bernie Mireault, une œuvre à découvrir », *Trip*, n° 8, printemps 2014, p. 177-183.
- + LA PALME, Robert, « La caricature : des figurines antiques au cartoon québécois », *Vie des arts*, n° 67, été 1972, p. 11-18.
- + LACROIX, Saël, « André Montpetit, un oublié de la nuit », *Sentinelle*, n° 3, décembre 2015, p. 7-14.
- + LACROIX, Yves, « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950). Un inventaire », *La Nouvelle Barre du Jour*, n°s 110-111, février 1982, p. 101-109.
- + LAMOTHE, Stéphanie, *Petite histoire de l'autobiographie dans la BD québécoise*, pop-en-stock.ca, 3 mai 2012, en ligne : <http://popenstock.ca/petite-histoire-de-lautobiographie-dans-la-bd-quebecoise> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + LANGLOIS, Richard, « Sherbrooke, berceau et centre de la bande dessinée québécoise », *L'album*, Sherbrooke, BD Estrie, 1988, p. 36-38.
- + LAPLANTE, Robert, « Les comics Héritage. Des madeleines bien musclées », *Sentinelle*, n° 2, août 2015, p. 71-81.
- + LAPORTE, Louise, « Les souvenirs du pionnier de la bande dessinée : Albert Chartier », *Ensemble. Le magazine de la vie à deux*, vol. I, n° 5, janvier 1979, p. 8-9.
- + LEDUC, Jean-Dominic, « Jocelyn Houde, l'illustre inconnu », *Sentinelle*, n° 1, avril 2015, p. 33-39.
- + LEDUC, Jean-Dominic, « Bernie Mireault, un canadien errant », *Sentinelle*, n° 3, décembre 2015, p. 31-45.
- + LEMAY, Sylvain, « Le Chiendent de la bande dessinée au Québec », *Littératures*, n° 20, 1999, p. 133-147.
- + LEMAY, Sylvain, « Les tentatives de constitution d'un champ de la bande dessinée au Québec », *Les cahiers du CÉDEL*, n° 3, 1999, p. 67-76.
- + LEMAY, Sylvain, « Panorama de la bande dessinée québécoise pour la jeunesse (1970-2000) », Françoise Lepage (dir.), *La littérature pour la jeunesse, 1970-2000*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2003, p. 99-117.
- + LEMAY, Sylvain, « L'hommage trop discret à Albert Chartier », *Le Devoir*, 1^{er} mars 2004, p. A6.
- + LEMAY, Sylvain, « Les aventures de la bande dessinée en Outaouais », *Au fait*, vol. XI, n° 3, 2005, p. 3-4.
- + LEMAY, Sylvain, « L'appel de la race ou l'influence des livres. L'exemple des *Contes historiques* de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal (1919-1925) », *Formule*, n° 1, 2007, p. 80-94.
- + LEMAY, Sylvain, « Pour une cinquième saison de la bande dessinée québécoise », *Trip*, n° 6, septembre 2009, p. 19-30.
- + LEMAY, Sylvain, « Michel Risque : le sémiologue analpha-bête », *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 12-28.
- + LEMAY, Sylvain, « BD québécoise : l'explosion », *À bâbord!*, n° 41, octobre-novembre 2011, en ligne : <https://www.ababord.org/BD-quebecoise-l-explosion> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + LEMAY, Sylvain, « *Red Ketchup*, pour une sémiologie appliquée », *Trip*, n° 8, printemps 2014, p. 165-174.
- + LEMAY, Sylvain et Jean-François BOULÉ, « Le personnage féminin dans les bandes de *L'Action catholique* (1935-1938) », *Alternative francophone*, vol. I, n° 9, 2016, p. 93-107, en ligne : <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/25711> (page consultée le 20 janvier 2018).

- + LETOVSKY, Cliff, «Komiks Kebek», *Le Beaver*, n^{os} 23-25, juin-août 1973, p. 87-93.
- + LORD, Denis, «Chu malade kalisse! Le corps moderne chez Henriette Valium», *Esse arts + opinions*, n^o 29, juillet 1996.
- + LORD, Denis, «Bulles de lys (et phylactères de nos aïeux)», *Esse arts + opinions*, n^o 39, printemps-été 2000, p. 68-74.
- + LORD, Denis, «Victor et Rivière, les stratégies esthétiques», *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 73-75.
- + MACLEOD, Catriona, «Sex and Death in Quebec: Female AutobiobD and Julie Doucet's *Changements d'adresses*», *European Comic Art*, vol. V, n^o 1, printemps 2012, p. 57-70.
- + MARSHALL, Bill, «European Comic Art and Quebec», *European Comic Art*, vol. V, n^o 1, printemps 2012, p. 4-8.
- + MARTIN, Annabelle, «Luis Neves, à la recherche de Quinquin», *Trip*, n^o 7, mars 2010, p. 141-145.
- + MAYEUX, François (dir.), dossier «La bande dessinée en ébullition», *Entre les lignes*, vol. IV, n^o 3, printemps 2008, p. 18-35.
- + MCLEOD, Bob, «Featured Artist: Yanick Paquette», *Rough Stuff*, n^o 3, hiver 2007, p. 29-37.
- + MELANÇON, Benoît, «Les fanzines québécois», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n^o 6, été-automne 1983, p. 95-98.
- + MELANÇON, Benoît, «BDHQ: bande dessinée et hockey au Québec», Benoît Melançon et Michel Porret (dir.), *Pucks en stock. Bande dessinée et sport*, Chêne-Bourg [Suisse], Georg éditeur, coll. «L'Équinoxe», 2016, p. 101-117.
- + MEUNE, Manuel, «De la Guerre froide à la guerre des langues: Tintin au pays de la traduction. Les adaptations en langues régionales dans l'espace francophone», Viviane Alary et Benoît Mitaine (dir.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg [Suisse], Georg éditeur/Colloque de Cerisy, coll. «L'Équinoxe», 2011, p. 165-182.
- + MILLER, Ann et Murray PRATT, «Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu. Towards a Theory of the "AutobiobD"», *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. IV, n^o 1, novembre 2004, en ligne: http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47696/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y (page consultée le 20 janvier 2018).
- + MILLET, Yves, «À Montréal, en B.D., qu'y a-t-il de montréalais?», *Esse arts + opinions*, n^o 10, printemps-été 1988, p. 47-51.
- + MILLET, Yves, «Luis Neves, quelques réflexions sur l'œuvre», *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 147.
- + MONTPETIT, Charles, «C'est si dur de dessiner des dames?», *La Nouvelle Barre du Jour*, n^{os} 110-111, février 1982, p. 91-97.
- + MORIN, Martin, «L'érotisme selon Jean-Louis Tripp», *Planches*, n^o 11, été 2017, p. 19-29.
- + MORIN, Martin, «Les dessous de la création: Jean-Louis Tripp dans les coulisses d'*Extases*», *Planches*, n^o 12, automne 2017, p. 31-37.
- + MORIN, Martin, «Les dessous de la création: *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard», *Planches*, n^o 13, hiver 2017, p. 66-70.
- + OSSO, Didier, «Vagabondage: Jimmy Beaulieu», *Pyro*, n^o 2, mars 2005, p. 16-23.
- + PELLETIER, Frédérique, «Ils sont fous ces Québécois», *DBD. Les dossiers de la bande dessinée*, n^o 22, avril 2004, p. 12-16.
- + PELLETIER, Frédérique, «En collant rouge et blanc», *DBD. Les dossiers de la bande dessinée*, n^o 23, juin 2004, p. 10-13.

- + POIRIER, Raymond, «Créer autrement : sociofinancement et BD», *Sentinelle*, n° 1, avril 2015, p. 23-31.
- + POMERLEAU, Luc, «La bande dessinée. Pourquoi le dessiner si on peut l'écrire?», *Solaris*, n° 41, octobre 1981, p. 26-27.
- + POMERLEAU, Luc, «La bande dessinée. Le scénario et le découpage...», *Solaris*, n° 42, décembre 1981, p. 30-31.
- + POMERLEAU, Luc, «La bande dessinée de science-fiction et de fantastique au Québec», *Protée*, vol. X, n° 2, été 1982, p. 83-86.
- + PYLYSER, Charlotte et Gabriel TREMBLAY-GAUDETTE, «The Visual Co-textualization of Spatio-Joual in the *Motel Galactic Series*», Christian Reyns et Gail de Vos (dir.), *Alternatives francophones*, vol. I, n° 9, 2016, p. 189-211.
- + RABY, Georges, «Le printemps de la bande dessinée québécoise», *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 12-23.
- + RANNOU, Maël, «La bande dessinée au Québec», *Comix Club*, n° 10, janvier 2009, p. 71-87.
- + RANNOU, Maël, «Cartographier Montréal», *Sentinelle*, n° 2, août 2015, p. 93-96.
- + ROBERT, Guy, «Dessin, caricature et bande dessinée», *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 206-219.
- + ROBERT, Véronique, «Le parrain de la BD québécoise», *Livre d'ici*, vol. X, n° 7, mars 1985, p. 8.
- + ROLFE, Christopher, «Round and About the Bande Dessinée Québécoise. From its Early Days to Chiendent», *European Comic Art*, vol. V, n° 1, printemps 2012, p. 9-24.
- + SAINT-DENIS, Félix, «Christian Quesnel : un monde de contrastes», *Liaison*, n° 108, septembre 2000, p. 6-9.
- + SAMSON, Jacques, «Une décennie de bandes dessinées québécoises», *Imagine...*, n° 11, hiver 1981, p. 9-20.
- + SAMSON, Jacques, «Il était une fois au Québec : Pierre Fournier et Réal Godbout», *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 72, novembre-décembre 1986, p. 42-44.
- + SAMSON, Jacques, «Panorama de la historieta en Quebec y en Canadá», *Neuroptica*, n° 5, décembre 1988, p. 84-95.
- + SAMSON, Jacques, «Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements?», Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 282-307.
- + SAMSON, Jacques, «BD québécoise : sempiternels recommencements?», *Trip*, n° 7, printemps 2012, p. 35-50.
- + SAMSON, Jacques, «L'étrange Monsieur Henriette Valium», *Sentinelle*, n° 1, avril 2015, p. 45-51.
- + SAOUTER CAYA, Catherine, «BD québécoise : une adolescence difficile», *Nuit blanche*, n° 16, décembre 1984-janvier 1985, p. 63-65.
- + SAOUTER CAYA, Catherine, «L'Eldorado et Iceberg : deux périodiques québécois de BD», Jacques Samson et André Carpentier (dir.), *Actes. Premier Colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, 1986, p. 30-41.
- + ST-CERNY GOSSELIN, Camille, «Mainmise, Québec-Presses et les revues de bande dessinée», Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Nouvelles études québécoises», 2016, p. 339-377.
- + ST-JACQUES, Marianne, «BDQ : cherchez la femme», *Sentinelle*, n° 3, décembre 2015, p. 77-87.
- + TARDI, Valentin, «La BD québécoise existe!», *Le Marginal*, n° 1, février 1996, p. 12-13.

- + TEINTURIER, Sara, « L'Église et les bulles. Les représentations du catholicisme dans la bande dessinée francophone (années 1990-2010) », *Études d'histoire religieuse*, vol. LXXXII, n^{os} 1-2, 2016, p. 57-74.
- + TESMOINGT, Daniel, « Portfolio Louis Lachance », *L'Inédit*, n^o 14, 2002, p. 40-50.
- + TESSIER, Marc, « Traquer l'Égo : la bande dessinée underground au Québec », *Guillotine*, vol. I, n^o 4, 1995, p. 1-8.
- + TESSIER, Marc, « The Montreal Comix Scene. When Solitudes Unite : A Personal History, 1987-2003 », *The Comics Journal*, vol. V, 2005, p. 106-122.
- + THIBAUT, Gilles, « La bande dessinée au Québec », *Médiart*, n^o 12 bis, décembre 1972, p. 2-9.
- + THIBAUT, Gilles, « La bande dessinée au Québec », *Médiart*, n^o 13, janvier 1973, p. 13-15.
- + THIBAUT, Gilles, « La bande dessinée au Québec », Yves Robillard (dir.), *Québec Underground, 1962-1972*, t. II, Montréal, Les éditions Médiart, 1973, p. 335-345.
- + TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel, « Morlac. Jouer à la lecture », *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 109-115.
- + TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel, « Du mauvais usage du terme "bédéesque" dans les médias québécois », *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 117.
- + TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel, « Dérives du moi dessiné, lecture de la bédé-réalité de Julie Delporte », *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 197.
- + TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel, « Écrire ce qui vient naturellement : la langue dans l'histoire de la bande dessinée québécoise », Aline Francœur (dir.), *Adaptation dans les espaces francophones. Formes, expressions et diffusion*, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française de l'Amérique », 2016, p. 112-138.
- + TURGEON, David, « Paratexte et bande dessinée », *du9*, avril 2008, en ligne : <http://du9.org/Paratexte-et-bande-dessinee> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + TURGEON, David, « Crise de l'autobiographie », *du9*, septembre 2010, en ligne : <https://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/> (page consultée le 20 janvier 2018).
- + VÉRONNEAU, Pierre, « Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1940-1910 », *Stratégie. Lutte idéologique*, n^{os} 13-14, printemps 1976, p. 59-75.
- + VERREAULT-CÔTÉ, Carolane, « Vois-tu ce que je vois ? L'habile mise en place d'une conscientisation socio-politique chez Guy Delisle », *Trip*, n^o 8, printemps 2014, p. 184-190.
- + VIAU, Michel, « Les aventures de Timothée, première bande dessinée à bulles de langue française », *Le collectionneur de bandes dessinées*, n^o 94, été 2001, p. 47.
- + VIAU, Michel, *100 ans de BD au Québec... et plus!*, supplément du *MensuHell*, n^o 54, Repentigny, Francis Hervieux éditeur, mai 2004, 20 p.
- + VIAU, Michel, « Hector Berthelot, le roi des journaux satiriques », *La Semaine*, vol. I, n^o 48, 6 janvier 2006, p. 12-13 [cahier « Tout connaître »].
- + VIAU, Michel, « Grande presse et petits bonshommes. La naissance de la BDQ », Jimmy Beaulieu (dir.), *Bears + Beer*, Montréal, Mécanique générale, coll. « Formule Un », 2007, p. 15-51.
- + VIAU, Michel, « La BD au Québec : une route semée d'embûches », *Québec français*, n^o 149, printemps 2008, p. 32-34.
- + VIAU, Michel, « Bédé, ciné, télé... La bande dessinée québécoise dans les autres médias », *Trip*, n^o 7, printemps 2012, p. 97-101.
- + VIAU, Michel, « De la grande presse à la librairie. Histoire de la bande dessinée québécoise », *Collections*, vol. I, n^o 6, novembre 2014, p. 4-8.
- + VIAU, Michel, « L'année de la diversité. La production québécoise de bandes dessinées en 2014 », *Sentinelles*, n^o 1, avril 2015, p. 5-21.

- + VIAU, Michel, « La filière québécoise. La BD franco-belge au Québec », *Sentinelles*, n° 2, août 2015, p. 7-29.

III. MÉMOIRES ET THÈSES

- + BEAULAC, Mario, *BD, bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1974, 97 f.
- + BERTHIAUME, Jean-Michel, *La métafiction en bande dessinée : métafiction dans les œuvres Bungalopolis de Jean-Paul Eid et Animal Man de Grant Morrison*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2013, 137 f.
- + BOISVERT, Jacinthe, *Albert Chartier, chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 175 f.
- + CAISSE, Sébastien, *Le contrat d'édition de bandes dessinées*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994, 135 f.
- + DELPORTE, Julie, *La bédé-réalité. La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, 113 f ; [s. l.], Colosse, coll. « Colosse/Essais », [s. d.], 140 p.
- + FALARDEAU, Mira, *L'humour visuel. Un modèle d'analyse visuelle des images comiques*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1978, 124 f.
- + FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne/Institut des sciences de l'art, 1981, microfilms [Québec, Université Laval].
- + HARDY, Dominic, *Drawn to Order. Henri Julien's Political Cartoons of 1899 and his career with Hugh Graham's Montreal Daily Star, 1888-1908*, mémoire de maîtrise, Peterborough, Trent University, 1998, 274 f.
- + LAMOTHE, Stéphanie, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 134 f.
- + LEMAY, Sylvain, *Grotesque et satire dans les aventures de Michel Risque et de Red Ketchup de Réal Godbout et Pierre Fournier*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996, 122 f.
- + LEMAY, Sylvain, *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 363 f.
- + LINDNER, Julien, « Joindre l'infiniment grand et l'infiniment québécois. » *Le langage familier et populaire dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Innsbruck, Leopold-Franzenz-Universität/Institut für Romanistik, 2015, 127 f.
- + OUELLET, Manon, *Utilisation de la bande dessinée comme amorce d'une rééducation de la communication écrite. Étude de cas d'une élève de 6^e année suivie en orthopédagogie*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, 360 f.
- + SAOUTER-CAYA, Catherine, *La bande dessinée québécoise (1979 - 1984). Éléments pour une sémiologie de la bande dessinée*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1990, 337 f.

IV. DOCUMENTS PÉDAGOGIQUES

- + BEAUREGARD, Jacques et Léandre TURCOTTE, *Bande dessinée. Document pour l'enseignement du français au secondaire (2^e cycle)*, Montréal, Beauchemin, coll. « Balises », 1973, 40 p.
- + BERNARD, Lise, *Bandes dessinées. Guide pédagogique et corrigé*, illustrations de Daniel Dumont, Boucherville, Graficor, coll. « Les Scribouillards », 1988, 48 p.
- + BINAMÉ, Françoise et Ghislaine GODBOUT, *Jeux linguistiques. Exploitation de la bande dessinée*, Québec, ministère de l'Éducation, 1981, 6 f.
- + BLETON, Paul, *Bande dessinée et figuration narrative. Cahier de l'étudiant*, Sainte-Foy, Télé-Université, 1992, 16 p.
- + BOUDREAU, Solange, *Le temps dans la lecture d'une bande dessinée*, Sainte-Foy/Montréal, PPMF-Laval/Éditions Ville-Marie, coll. « L'enseignement du français au primaire/Publications PPMF Laval », 1983, 92 p.
- + BOUSSER-BAL, Josèphe, *Le français à l'élémentaire. L'intégration du matériel didactique à la pratique pédagogique*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski/GREME, coll. « Monographie. Université du Québec à Rimouski, Département des sciences de l'éducation/PPMF », 1982, 248 p.
- + FALL, Khadiyatoulah et Hélène SAMSON, *La bande dessinée : les éléments constitutifs* suivi de *La bande dessinée : production et lecture de récits*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi/PPMF, 1982, 49 f.
- + FARID, Georges, *Exploitation pédagogique de la bande dessinée. Littérature enfantine (101)*, Montréal, Éditions Ville-Marie, coll. « Didactique du français au primaire/Publications PPMF », 1980, 113 p.
- + FARID, Georges et Caroline LEBLANC, *Analyse expérimentale des « re-raconters » ou de l'interprétation de planches de bandes dessinées (B.D.) par les élèves de 6^e année au primaire. Rapport de l'avant-projet*, Hull, Université du Québec à Hull, 1983, 135 p.
- + FARID, Georges, *Code grammatical et pédagogique de la bande dessinée par l'exemple*, Montréal, Agence d'Arc, 1989, 112 p. Précédemment publié sous le titre *Matériel didactique pour l'apprentissage systématique et progressif du message verbo-iconique de la bande dessinée* (1985).
- + GAGNON, Jean-Claude, *Lire une bande dessinée : pratique, théorie, pratiques*, Montréal, Éditions Ville-Marie, 1983, 217 p.
- + GUÉRETTE, Charlotte, *Le roman (II) et la bande dessinée*, Sainte-Foy, Université Laval, coll. « Littérature pour enfants », 1992, 43 p.
- + HOLT, William, *Teaching literary concepts via the medium of comic strips*, Montréal, Université McGill, 1974, 1 volume.
- + LANGLOIS, Richard, « Les étapes sommaires de réalisation d'une B.D. », *Québec français*, n° 69, mars 1988, p. 39-42.
- + LAROCHELLE, Réal, *La bande dessinée*, Montréal, Hurtubise, coll. « En situation d'apprentissage », 1972, 38 p.
- + LEBRUN, Denis, « La bande dessinée. Initiation à un langage nouveau », *Éducation Québec*, n° 8, septembre-octobre 1977, p. 24-27.
- + ROBERGE, Hélène et Denyse BOURNEUF, *La bande dessinée*, 2^e édition, Sainte-Foy/Montréal, PPMF-Laval/Éditions Ville-Marie, coll. « L'enseignement du français au primaire. Littérature enfantine/Publications PPMF Laval », 1980, 40 p.

- + ROLLET, Gilles et Roger TREMBLAY, *Parler et écrire avec la bande dessinée. Bloc pour 5 élèves*, dessins de Effannob, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1975, 60 f. Publié séparément en anglais sous le titre *Speaking and Writing with Comic Strips: for 5 Students*.
- + ROUX, Paul, *La BD, l'art d'en faire. Méthode progressive pour apprendre à réaliser des bandes dessinées, de l'écriture du scénario à la planche en couleurs*, Vanier, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1994, 80 p.
- + ROY, Pierre, *Le goût de lire et la bande dessinée*, Sherbrooke, Association canadienne pour l'avancement de la littérature de jeunesse, coll. «Lecture», 1991, 213 p.
- + THÉRIAULT, Lina et Richard LANGLOIS, *Bande dessinée. Pour une didactique de l'expression et de la communication écrite au primaire*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1980, 3 volumes (v. 1: *Théorie*, v. 2: *Activités*, v. 3: *Expérimentations*), 1155 p.
- + TRAN, Évelyne et Marie-José TRUDEL, *La bande dessinée dans l'atelier d'écriture*, Sainte-Foy/ Montréal, PPMF-Laval/Éditions Ville-Marie, coll. «L'enseignement du français au primaire/ Publications PPMF Laval», 1981, 59 p.

V. DOCUMENTS AUDIO ET AUDIOVISUELS

- + BLAQUIÈRE, Denis et Louis-Vincent BLAQUIÈRE (réal.), *BDQC*, saison 1, Montréal, Argus Films, ARTV, 2014.
- + BLAQUIÈRE, Denis et Louis-Vincent BLAQUIÈRE (réal.), *BDQC* saison 2, Montréal, Argus Films, ARTV, 2016.
- + DELPORTE, Julie (réal.) et Laurent BOUTIN, *Dans ta bulle*, CHOQ.ca, 2007-2015.
- + FORGET, Mathieu (réal.), *Bédéphilement vôtre*, CISM, 2011-2016.
- + LACROIX, Saël (réal.), *Sur les traces d'Arthur*, Montréal, Les films du 3 mars, 2016.
- + LEDUC, Jean-Dominic (réal.), *Vous avez dit BD?*, Productions Podcasse, 2017-2018.
- + POIRIER, Raymond (réal.), *La vie en BD?*, CKRL, 2011-2018.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

Posthumain, postmachine
L'imaginaire de l'hybride dans *Suréquipée*
de Grégoire Courtois ¹

+ + +

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY
Université du Québec à Montréal

« Je propose d'examiner la question de savoir si des machines peuvent penser. » Cette phrase ouvre le texte sans doute le plus célèbre de l'histoire de l'intelligence artificielle : « Computing Machinery and Intelligence » d'Alan Turing, publié dans la revue *Mind* en octobre 1950. Elle sous-entend déjà ce que l'ensemble de l'article contient, à savoir la possibilité d'un lien entre consciences humaine et machinique. Encore faut-il être en mesure de définir la conscience humaine et, plus largement, l'être humain. Or, on sait bien que cette définition change au cours des siècles et en fonction des cultures. Pour reprendre brièvement certaines catégories proposées par l'anthropologue Philippe Descola, nous vivons globalement, en Occident, dans une ontologie de type naturaliste où la distinction entre humains et non-humains serait claire : on y considère la notion de « personne » comme le monopole de l'humanité, contrairement à ce qui se passe là où domine une « ontologie animiste² ». Le terme d'ontologie ici s'entend moins dans un sens philosophique qu'anthropologique, tel que le définit Denis Vidal. Il « sert à désigner l'hypothèse selon laquelle existerai[en]t au sein de chaque société [...] des manières privilégiées d'identifier, de rapprocher ou de différencier les grandes catégories d'entités (humains, animaux, artefacts, êtres "surnaturels", etc.) qui constituent notre environnement³ ».

Revenons au texte de Turing. C'est une chose de se demander, dans le cadre d'un test particulier, si une machine et un être humain peuvent être confondus ; c'en est une autre d'affirmer que dans notre environnement culturel (notre « ontologie ») cette différence pourrait en venir à s'estomper, voire à disparaître. Cette deuxième possibilité se trouve au cœur de nombreux débats épistémologiques actuels, au moment où les développements technologiques, en effervescence, semblent bel et bien suivre la loi de Moore selon laquelle la puissance de calcul des ordinateurs doublerait tous les deux ans, à mesure que leur taille diminuerait. La frontière s'avère

1 Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) intitulé : « De la tératologie au clonage : le monstre scientifique dans la fiction ».

2 Cité par Denis Vidal, *Aux frontières de l'humain. Dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma, 2016, p. 251.

3 *Ibid.*, p. 250.

de plus en plus ténue entre l'humanité et nombre de ses artefacts technologiques. Alors que les *gender studies* ont permis d'interroger l'essentialisme et la constitution sociale du genre, les travaux nés de la cybernétique, jusqu'au transhumanisme, ont remis en question non seulement la définition de l'être humain, mais son association avec la nature et même sa pérennité. Si elles peuvent paraître encore iconoclastes à bien des gens, les déclarations autour de la disparition de la mort (la mort est-elle une maladie?) ou de la possibilité de faire entrer la conscience d'un individu dans une machine pour qu'il devienne éternel ne relèvent plus seulement de la fiction et font maintenant l'objet de véritables débats⁴.

À partir de cet arrière-plan, le présent article voudrait examiner l'évolution du rapport de l'être humain à sa voiture dès lors que cette dernière est l'objet d'une singulière anthropomorphisation; c'est la situation au centre du roman de Grégoire Courtois, *Suréquipée*⁵. Commençons par quelques considérations générales sur l'automobile.

La romancière Edith Wharton ouvre son journal de voyage, *La France en automobile*, en écrivant: «L'automobile a restauré le romantisme du voyage⁶.» Il s'agit sans doute d'un des premiers textes en prose d'envergure qui met ce nouveau mode de locomotion au centre de la narration (en l'occurrence, la relation par l'auteure de deux voyages en France, en 1906 et en 1907, avec son mari et Henry James). Ce romantisme, c'est celui de la liberté qui lui est associée et qui fera notamment les beaux jours de la *Beat Generation*. On peut aussi lier la voiture à une puissance fantasmée et à un machisme certain. Instrument d'un nouveau romantisme, elle s'impose comme un être technologique, modèle même d'une mécanisation aussi bien que d'une déshumanisation (le travail à la chaîne des usines de Henry Ford en produit l'exemple idoine, ce dernier étant un grand promoteur des idées de Frederick Taylor). Cette liberté a donc son pendant dans un certain asservissement.

Elle peut aussi être un signe de dépendance — et pas nécessairement des plus sains. On se souviendra de *Crash!* de James Ballard⁷, où des individus réunis autour de James Vaughan forment une véritable secte qui provoque volontairement des accidents d'automobile. La relation de dépendance entre la voiture et l'être humain a quelque chose de pathologique: la première, d'une certaine façon, a englouti le second, l'a remplacé, devient une prothèse indispensable dans des rapports érotiques d'abord masochistes. La fascination pour la voiture devient le fait d'un culte dans lequel la nature a été remplacée par la technologie. Le roman se déroule entre

4 On pense, parmi les défenseurs les plus connus du transhumanisme, à Hans Moravec et à Raymond Kurzweil (de ce dernier, voir: *Serons-nous immortels? Oméga 3, nanotechnologies, clonage...*, traduit de l'américain par le Dr Serge Weinman, Paris, Dunod, coll. «Quai des sciences», 2006, 525 p.). De son côté, le célèbre manifeste de Donna Haraway doit son succès à la brillante articulation que l'auteure propose entre *gender studies* et figure du cyborg, suggérant ainsi une manière inusitée de remettre en question la stabilité ontologique de l'être humain (*Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, édition établie par Laurence Allard, Delphine Gardy et Nathalie Magnan, Paris, Exils, coll. «Essais», 2007, 333 p.).

5 Grégoire Courtois, *Suréquipée*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2015, 147 p. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle S suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6 Edith Wharton, *La France en automobile*, préface de Julian Barnes, traduit de l'américain par Jean Pavans, Paris, Mercure de France, coll. «Bibliothèque étrangère», 2015 [1908], p. 27.

7 James Graham Ballard, *Crash!*, traduit de l'anglais par Robert Loutit, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Dimensions SF», 1974 [1973], 256 p.

l'autoroute et l'aéroport ; le bruit des avions et celui des tôles détruites des voitures dominant la narration. On pourrait même dire que le flux de l'autoroute devient le prolongement du flux corporel : se délester de son sperme et accélérer le fluide de la circulation se font concurremment. Entre la mécanique automobile et la mécanique humaine, la frontière devient extrêmement poreuse. Dix ans avant les débuts officiels du mouvement cyberpunk (dont la publication du célèbre roman *Neuromancien* de William Gibson signale habituellement une frontière historique pour les commentateurs), le roman de Ballard démontre, par le biais de la voiture, le pouvoir de la technologie sur nos corps et nos esprits.

Non sans humour, le célèbre joueur de football du Manchester United George Best a déjà déclaré : « J'ai claqué beaucoup d'argent dans l'alcool, les filles et les voitures de sport. Le reste, je l'ai gaspillé⁸. » On voit bien le réseau sémantique, fréquent, qui associe la voiture aux plaisirs, et à une forme de dépendance. En 1978 paraissait au Québec une chanson qu'on peut situer dans l'esprit de la *Beat Generation*, du guitariste Stephen Faulkner, intitulée « Si j'avais un char⁹ ». Dans cette chanson, le *leitmotiv* relève du rêve : « Si j'avais un char, ça changerait ma vie. Je pourrais faire ceci ou cela... » Et elle se termine par : « Mais j'ai pas mon char, fait que j'vas prendre un taxi... » Techniquement, un taxi est aussi un char ; cependant, il n'est pas à soi et donc n'a pas la valeur privée qui permet le romantisme de la liberté. Le possessif (« mon char ») a valeur explicite ici. Au long de la chanson, on retrouve des formules comme « Tous les deux, mon amour/on roulerait au jour le jour » ou « Toi tu serais mon trésor/et ça s'rait ma raison de vivre ». Or, jusqu'à la fin, il y a ambiguïté : parle-t-on d'une personne aimée, ou est-ce la voiture elle-même qui constitue cet amour ? L'équivoque produit non seulement un étrange effet de dépendance, mais aussi un rapport érotique dont se sert souvent la publicité comme la fiction — atteignant des sommets avec *Crash!*

Cette relation se révèle explicite dans *Suréquipée* de Grégoire Courtois. Le roman pose à sa manière (sur le plan de l'imaginaire, de ce qu'on nommera un savoir de la fiction) des questions au cœur de la réalité contemporaine et des travaux qui concernent l'hybridité et les frontières de l'humain : Comment définir le vivant ? Que signifie penser ? Quel est notre rapport à la nature et à la technologie ? N'y a-t-il pas une réflexion en profondeur à effectuer aujourd'hui (idéologique, philosophique, anthropologique, esthétique) sur le statut de l'anthropomorphisme ? En ce sens, on peut lire ce roman comme une expérience de pensée (*Gedankenexperiment*, selon le modèle théorisé par Ernst Mach¹⁰). On notera que depuis plusieurs années ces questions débordent des limites du genre de la science-fiction — bien que les limites d'un genre soient toujours, évidemment, sujettes à caution.

8 Voir la section « Citations » de la page Wikipédia qui lui est consacrée : https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Best (page consultée le 9 décembre 2017).

9 Stephen Faulkner, « Si j'avais un char », *Si j'avais un char. Anthologie 1975-1992* [enregistrement sonore], Montréal, DisQuébec, coll. « Chansons pour durer », 1995, disque 1.

10 Ernst Mach, *La connaissance et l'erreur*, traduit de l'allemand par Marcel Dufour, Paris, Flammarion, 1908.

UNE VOITURE AU STATUT SINGULIER

Nous sommes en 2093. Quelques années auparavant, les laboratoires Renault ont dévoilé la BlackJag, un modèle révolutionnaire de voiture. Les chercheurs, sous la direction de l'ingénieur et généticien Fransen, ont laissé tomber la mécanique pour créer un modèle organique et vivant. On peut le décrire comme une sorte de super-animal (comme on dirait superhéros) : ce modèle a un pelage ; sa vision (quatre paires d'yeux aquilins) est prélevée de l'appareil génétique de l'aigle royal, mais comme celui-ci voit mal dans le noir, quatre autres paires d'yeux fonctionnent grâce à l'appareil génétique du hibou grand-duc ; le véhicule possède, cachées sous la carrosserie, des pattes adaptées d'un myriapode court qui se déplace très vite en ligne droite ; etc.

Le modèle présent au cœur du roman est le prototype, utilisé très souvent pour des démonstrations, et acheté à prix réduit pour ces raisons par Antoine Donnat. Cet homme vit avec sa femme Christine et leurs deux enfants dans une maison de banlieue et semble mener une vie on ne peut plus conventionnelle. Sauf qu'un jour, il disparaît. Est-il mort ? A-t-il pris la fuite ? Dernier témoin de sa présence, la BlackJag servira l'enquête. Sous la supervision d'un huissier de justice, Klein, le professeur Fransen va interroger ce qu'il nomme la mémoire synthétique de l'automobile, remonter dans le temps pour démontrer comment elle fonctionne et y chercher des indices pour comprendre la cause de la disparition du propriétaire.

Cette mémoire synthétique enregistre les données perçues, en l'occurrence ce que la voiture « voit » ou « sent ». Elles sont traduites par une console d'interprétation, appareil sophistiqué et complexe qui les recueille et les transforme en paroles. L'hybridité de la voiture ne tient donc pas seulement à l'amalgame d'éléments agencés et repris d'une multitude de mammifères, de rapaces et d'invertébrés, mais aussi à la connexion avec une machine très élaborée qui collecte les données et les rend audibles. « Si nous pouvons entendre penser ce modèle, si nous pouvons lire ses souvenirs, c'est uniquement grâce à Jane » (S, 8), affirme Fransen. La console a donc curieusement un prénom qui l'humanise.

Dans ce contexte, un verbe comme « penser », un substantif comme « souvenir » sont déjà imprécis ; Fransen y reviendra dans ses discussions avec Klein, soulignant ce que peut avoir de complexe le vocabulaire utilisé pour parler d'une matière dont le statut reste imprécis. De manière implicite, ce texte ne cesse d'indiquer la fragilité du sens qu'on accorde aux mots, leur polysémie, dans un cadre où la culture (ici l'inventivité qui a permis la création de cette voiture organique, « vivante ») renvoie toujours à des sentiments, à des émotions qui répondraient aux lois de la nature — expression courante bien qu'insensée : il n'y a pas de lois dans la nature, il n'y existe que des phénomènes. Bref, devant un formalisme mathématique auquel les esprits étroits réduisent souvent la science, voici un bel exemple où la langue naturelle ne peut échapper aux débats scientifiques, ce qui devrait aller de soi, surtout quand on parle du monde du vivant¹¹. Ainsi, le statut de cette voiture organique paraît d'autant plus

11 Pourtant, c'est loin d'être toujours le cas. Pour ne prendre qu'un exemple, rappelons Francis Crick affirmant dans son livre *L'hypothèse stupéfiante* que l'ensemble de ce qui fonde nos vies (joies, peines, souvenirs, ambitions, désirs, etc.) « n'est rien de plus que le comportement d'un vaste assemblage de cellules

difficile à cerner que sa parole (sa voix, son mode d'énonciation comme le choix des mots) parvient à Fransen et à Klein (ainsi qu'au lecteur) par le biais d'un objet technologique très complexe. La BlackJag revendique donc son statut d'objet hybride de différentes façons. Sans en révéler plus pour le moment, disons que les scènes pour lesquelles on rappellera la mémoire de la voiture donneront l'occasion de comprendre les événements ayant conduit à la disparition d'Antoine Donnat.

Les premières lignes du roman sont significatives :

Je reconnais l'odeur. Je suis à la maison. Deux halos bougent devant moi. Je reconnais celui de Fransen, son empreinte-père indélébile. L'autre m'est inconnu, mais, à la manière dont il danse et réagit à la voix du professeur, j'en déduis qu'il s'agit d'un élément extérieur au laboratoire [...]. (S, 7)

Le fait que le roman soit à la première personne du singulier signale une subjectivité assumée, ce que précise la deuxième phrase : « Je suis à la maison. » *Home Sweet Home* : être en mesure d'identifier un lieu à son chez-soi corrobore ce rapport privilégié, personnel au monde. De plus, souligner « l'empreinte-père » marque une filiation, évidemment ici contre nature.

Fransen invoque souvent dans ses discussions avec Klein le fait que la voiture « ne produit que de simples impulsions électriques. Je vous répète qu'elle est incapable de penser par elle-même » (S, 25), précise-t-il. Il revient à la charge quand Klein affirme que la voiture semble avoir des sentiments :

Vous faites toujours la même erreur. Vous n'interprétez pas ce que ressent la voiture, mais ce que Jane vous dit qu'elle ressent. Ce sont deux choses très différentes. À l'origine de ces assertions que vous pointez, il y a un signal nerveux infime. Ce n'est qu'un signal, une impulsion physique. Étant donné le contexte, Jane choisit un terme pour témoigner de cette impulsion. (S, 69)

Sa voix, ses expressions, bref ce que la voiture énonce ne dépendrait *que* des modalités technologiques de la console. Il arrivera d'ailleurs que Jane exprime une situation à nouveau, selon une même formule, mais légèrement modifiée, comme s'il s'agissait d'une correction de la traduction des perceptions de la BlackJag.

Pourtant, malgré l'affirmation de Fransen qui semble reposer sur des faits scientifiques vérifiables, la lecture des premières lignes fait naître un doute à propos de l'incapacité de penser et de ressentir de la voiture. Nous sommes dans le présent du récit, avant même que Fransen ne commence à faire écouter les enregistrements à Klein. Malgré cela, le lecteur *entend* bien la voix de la voiture. Certes, on pourrait

nerveuses et de molécules qui y sont associées» (cité dans Siri Hustvedt, *La femme qui tremble. Une histoire de mes nerfs*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. «Lettres anglo-américaines», 2010, p. 134). Cela n'est pas faux, mais fait passer entièrement à la trappe l'environnement (même l'épigénétique) et le fait qu'un individu a une histoire. Savoir que j'ai écrit cet article grâce au comportement de mes cellules nerveuses est une confortable fondation, mais sans rien au-dessus. À moins de penser que nous ne sommes *que* des machines, sans contact avec le réel qui nous entoure, comme une voiture... vivante ou non.

dire que partout où elle se trouve, la voiture enregistre ce qu'elle perçoit. Il reste que la narration ne s'ouvre pas avec Fransen déclenchant la console et donc la mémoire synthétique de la voiture; c'est celle-ci qui, dès l'ouverture, sert d'embrayeur narratif (parler d'embrayeur, dans ce cas, a quelque chose d'ironique...). Elle donne l'impression d'avoir un ascendant, un pouvoir (au moins narratif). C'est d'autant plus frappant qu'elle utilise justement les mots et le style dont se servira Jane tout au long des traductions. Ainsi en est-il de «halo», par exemple, qui correspond au terme générique utilisé par la console pour désigner le champ électromagnétique des êtres vivants et de certains appareils. La voiture utilise donc le terme avant même que Jane ne soit branchée.

Cette impression d'une réelle autonomie de la voiture est accentuée à la page suivante quand la voix narrative, celle de la voiture, déclare: «Je reconnais les halos des appareils de mesure du laboratoire. Je reconnais Jane. Jane me connaît bien. Elle saura retranscrire avec fidélité mes souvenirs qui giclent en flux multiples et puissants, parfaitement ordonnés et horodatés.» (S, 8) «Elle saura»: le futur laisse entendre que la voiture elle-même pense et prévoit ce que fera Jane.

L'équivoque s'installe également dès le départ dans le dialogue qu'échangent les deux hommes. Quand le premier indique que le synthétiseur vocal de Jane va rendre le rapport audible, le second réplique: «Le rapport? Vous voulez dire ses souvenirs? Ses pensées?» Fransen tient alors à marquer la distance qui les sépare de la voiture; pourtant, son propos prête à interprétation, et même se contredit: «Le bureau éthique vous interdirait probablement d'appeler ça des pensées. Ils parleraient de "données" ou de "flux informationnel", mais oui, dans les faits, c'est très proche. La seule chose qui distingue sa pensée de la vôtre, c'est qu'elle est incapable de former seule un langage.» (S, 8) Non, on ne peut se permettre d'appeler cela des pensées, c'est éthiquement indéfendable; quand même, oui, il faut bien dire qu'il s'agit presque de cela. «La seule chose» qui distingue sa pensée tient à ce qu'elle ne peut utiliser seule le langage. Certes, on ne niera pas que cette différence est déterminante. Mais s'il s'agit de la *seule* chose qui diffère, à quel point la frontière qui la sépare de l'*homo sapiens* est-elle importante? Après tout, d'autres espèces animales ont des sentiments, des affects, et on pourrait discourir longtemps sur ce qui relève de l'ordre de la pensée ou non. Ajoutons d'ailleurs que la BlackJag parle bel et bien à ses propriétaires, mais uniquement pour répondre à des demandes factuelles, mémorisées dans son appareillage.

Il valait la peine de s'étendre sur ces deux premières pages, pour faire l'économie d'autres exemples qui essaient tout au long du texte et reposent toujours, de différentes manières, la question du statut de cette voiture organique, qu'on ne peut considérer comme un simple objet, qui s'inscrit dans l'ordre du vivant mais ne peut se reproduire, qui peut pourtant difficilement s'imposer comme un sujet au sens fort. Peut-on pour autant arguer qu'il n'existe pas chez cette entité de processus d'individuation? Serait-il possible qu'il s'agisse d'un être chez qui persiste encore de l'indéterminé, et conséquemment peut-il se développer, évoluer? Si on ne lui consent pas une humanité, cette voiture relève de la nature, d'une nature construite. Exprime-t-elle des sentiments? En tout cas, elle en provoque, comme on le verra bientôt.

Dans *Qu'est-ce que le vivant?*, le neurobiologiste Alain Prochiantz insiste sur

la fluidité du vivant, son instabilité déclinée au niveau du génome, des membranes, des cellules, y compris des cellules nerveuses, dans toutes les espèces animales, *sapiens* compris. Cette fluidité, qui est aussi adaptation, est contradictoire avec le concept d'individu comme entité stable, en tout cas au niveau cérébral. Ce problème nous oblige à repenser le concept d'individu ou plutôt d'individuation, à étudier la fonction de l'individuation [...] ¹².

Dans le cas présent, la voiture est une nouvelle espèce animale, constituée artificiellement. Fransen insiste devant un public à qui il présente l'appareil, dans un passage rappelé par les souvenirs de la machine : « [A]ucun animal sur Terre ne possède autant de ressources lui permettant de percevoir le monde. La nature et l'évolution se contentent d'aller à l'essentiel. La nature, néanmoins, n'est pas aussi exigeante que notre clientèle. » (S, 49)

Dès lors, revenons à une question centrale : qu'est-ce qui la sépare de l'être humain ? Fransen précise qu'elle a un code génétique (S, 24), identique à celui de tous les modèles de la série (on pourrait se croire dans *Brave New World*). Au moment de l'acheter, devant les craintes de son épouse Christine, qui se demande si la voiture n'est pas dangereuse, Antoine soutient qu'elle s'inquiète inutilement, avant de préciser plus loin qu'il s'agissait de « la seule race disponible » (S, 16). Le terme de race sied mal à une voiture, mais il est vrai qu'elle se rapproche sans doute davantage, tout bien considéré, d'un golden retriever que d'un véhicule mécanique.

Fransen explique l'objectif à la base de cette création (de cette créature) : « Il y a huit ans [...], nous pressentions déjà que le grand public s'apprêtait à accepter une nouvelle idée de l'automobile. Une idée moins mécanique, plus affective, plus sentimentale, plus douce. En un mot, plus humaine. » (S, 20) La réflexion à la base de l'invention de cette voiture nouveau genre s'appuie donc sur sa possible humanisation.

Dans *L'automate et ses mobiles*, Jean-Claude Beaune donnait de l'automate une définition succincte : « L'automate est une machine porteuse du principe interne de son mouvement qui, en conséquence, garde inscrits en ses composants matériels ou ses actions l'illusion, le rêve ou la feinte de la vie ¹³. » Si on accepte cette définition, l'automate se caractérise par le fait qu'il porte en lui des mécanismes qui rappellent la vie. On peut quand même se demander jusqu'à quel point ce terme s'applique ici. Les réactions que la BlackJag provoquera ne permettent pas de répondre simplement.

UN AMOUR CONTRE NATURE

Christine a un accident peu de temps après l'achat de la voiture. La lecture ne permet pas de croire qu'une *mécanique* a été endommagée : « Je sens un liquide chaud couler sur la peau de mon flanc arrière droit. Le métal de la BMW a dû sectionner l'une de mes artères. Je perds du sang. [...] Les fractures semblent ouvertes. » (S, 42)

¹² Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde », 2012, p. 102.

¹³ Jean-Claude Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, coll. « Sciences humaines », 1980, p. 7.

Cet accident a un effet déterminant. Quand Antoine ramène la BlackJag du garage, il interdit désormais à Christine et aux enfants d’y monter. Lui seul aura le droit de s’en approcher. Cette attitude protectrice cache un amour de plus en plus marqué, directement proportionnel à la jalousie qui va se déployer chez Christine.

La situation prend une tournure comique (à tout le moins absurde) lorsque Antoine part s’isoler avec la BlackJag dont le programme ne lui permet pas de réagir aux sentiments de son propriétaire :

Je sens les mains d’Antoine qui courent lentement sur moi [...]. Je sens la peau de son visage contre la peau de mon siège. Je sens ses lèvres, sa langue. La chaleur de son corps est anormalement élevée. Elle perturbe l’équilibre thermique de l’habitacle. J’utilise un léger surplus d’énergie afin de maintenir la température à un niveau convenable. Sa respiration accélère. Son halo est agité bien que tous ses gestes soient doux.

Antoine dit : Dis-moi quelque chose. Parle-moi.

L’instruction manque de précision, je ne peux pas l’exécuter. Pourtant, Antoine la répète, encore et encore, sa voix entrecoupée de sons incompréhensibles. (S, 85)

Au désir érotique d’Antoine, la BlackJag réagit comme certains autistes incapables de saisir émotionnellement les réactions d’autres individus¹⁴. Plus la situation se précise, moins la voiture sait comment se comporter :

Ses lèvres se posent sur mon volant. J’analyse toutes les options qui me permettraient d’apporter une réponse à cette insistante requête. Pourtant je ne peux rien indiquer de plus que les données environnementales, et Antoine n’en veut pas. Je pourrais aussi parler de vitesse, de trajectoire, d’itinéraire, mais je suis à l’arrêt. Rien à dire. Rien à répondre. (S, 86)

L’effet de séduction paraît d’autant plus provoqué par les concepteurs de la voiture qu’on informe le lecteur, presque au détour d’une phrase, que les sièges sont constitués de peau de femme humaine. Une situation finalement inverse à celle du monstre de Frankenstein, dont on apprenait subrepticement que certains éléments ayant servi à sa conception provenaient des abattoirs. Ainsi la boucle de la sexualisation de la voiture, omniprésente dans la publicité aujourd’hui, est bouclée.

Devant cette fascination érotique vécue par Antoine, de plus en plus explicitement, Christine répond par une tentative d’assassinat (difficile de trouver un mot plus neutre) à coups de couteau contre la voiture. Elle crie : « Je vais te fermer la gueule, monstre » (S, 107), avant d’ajouter : « Tu m’as pris mon mari, salope. Tu vas crever. Je vais te découper comme une putain de dinde. » (S, 108) Si un être humain n’aime jamais qu’on le traite de dinde, on peut supposer que le terme n’a rien d’un compliment non plus pour une Renault. L’identification entre la femme et

¹⁴ On pense par exemple au personnage de Saga dans la série télévisée suédo-danoise *Broen* créée par Hans Rosenfeldt et diffusée depuis le 21 septembre 2011. À plusieurs personnes qui la connaissent mal, elle apparaît comme une véritable machine, froide, incapable d’empathie.

l'automobile est parachevée. D'une part, on ne caresse pas le volant d'une voiture en état de transe comme si on s'apprêtait à jouir; d'autre part, on ne dit pas à une voiture (à un *char*): «Tu m'as pris mon mari, salope.»

Lancé par Christine, le qualificatif de monstre donne d'abord l'impression qu'elle accuse le véhicule de monstruosité morale. Pourtant, il concerne aussi son physique, dans la mesure où, comme dans n'importe quelle définition qu'on en donne, la monstruosité renvoie à un décalage excessif, une forme de dépassement inacceptable: «Le monstrueux restera toujours en dialogue avec la norme, une affaire d'ordre et de désordre et, en ce sens, une affaire de société¹⁵.» Et quoi de plus excessif qu'une voiture séduisante à ce point? Mais ce qui dégoûte Christine jusqu'à vouloir tuer correspond peut-être *en même temps* à ce qui attire Antoine. Comme l'écrit Pierre Ancet, «la perception du monstre n'a pas [toujours] été envisagée dans toute son extension: il n'a été question que d'angoisse, et jamais de plaisir. Or l'objet monstrueux peut être perçu avec plaisir, sans perdre pour autant sa dimension traumatique¹⁶». Il y a un effet de *sidération* possible du monstre, justement parce qu'il dépasse les bornes. Fransen dira à Klein: «Si vous croyez que les êtres humains ont attendu l'invention de la voiture organique pour avoir des comportements déviants, je peux vous fournir quelques adresses de vidéos très éloquentes.» (S, 87)

La déviance d'Antoine lui coûtera la vie. Il n'y a pas de coupable responsable de la disparition du propriétaire de la voiture. Plutôt une inconscience de la part du véhicule lui-même. On ne peut lui en vouloir de ne rien comprendre à la perversion de celui qui l'a acheté.

La voiture étant organique, on doit la nourrir. Elle ne peut fonctionner avec de l'essence. On l'alimente par ce qui correspond au bouchon du réservoir à carburant sur une voiture mécanique, ici constitué d'un amalgame de divers sexes féminins de mammifères. Dès lors, on ne s'étonne pas qu'Antoine, après avoir mis Christine à la porte au lendemain de sa tentative de meurtre sur la voiture, ne se limite pas à un intérêt pour le volant ou les sièges de la BlackJag:

Antoine dit: Oh, ma chérie.

Je sens l'un de ses membres inférieurs qui se frotte contre moi et se rapproche de mon orifice d'approvisionnement. [...] Antoine se met sur la pointe des pieds et je sens un objet raide et oblong pénétrer à l'intérieur de moi. Je produis l'hypothèse qu'il s'agit de l'embout d'une pompe d'approvisionnement. Antoine pousse un râle bruyant. A-t-il mal? Que dois-je faire? L'objet inconnu entre et sort alternativement de moi et à chacun de ces mouvements de va-et-vient, Antoine pousse des cris. Souffre-t-il? Peut-être essaie-t-il de me nourrir et n'y parvient pas? [...] Je lance la procédure d'accompagnement. Les parois de mon orifice d'approvisionnement se compressent sous l'action des muscles qui l'entourent. Le processus de péristaltisme est enclenché ce qui arrache à Antoine un nouveau cri. [...]

15 Didier Manuel, «La figure du monstre», Didier Manuel (dir.), *La figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. «Épistémologie du corps», 2009, p. 11.

16 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Science, histoire et société», 2006, p. 39.

Antoine dit : Oh oui, ma belle. C'est bien.

Antoine approuve. La procédure est bonne. (S, 123-124)

Et Antoine va ainsi complètement disparaître, avalé par l'être organique qui lui sert de voiture. Elle ne peut se reproduire, mais sait ingérer. On imagine où nous conduirait une lecture psychanalytique de ce roman. Il y a de la matière pour une interprétation éventuelle en ce sens...

UN ORGANISME SANS CERVEAU ?

Pour être plus près du *sapiens* que de la simple machine, il manque cependant à cet être un élément central : le cerveau. Posons alors le problème autrement : peut-on imaginer un processus d'individuation dans le cas d'un organisme sans cerveau ? Pour Alain Prochiantz,

fondamentalement, il faut voir le cerveau comme un organe qui, au cours de son développement, chez l'adulte aussi, se modifie en fonction de l'environnement. À partir d'un soubassement génétique donné [...], qui marque les limites du possible, l'organe est éminemment influencé dans sa construction par l'expérience individuelle [...]. L'individuation peut se définir par les formes spécifiques, internes et externes, marquant matériellement l'histoire environnementale de l'individu à partir d'un génome donné. D'une certaine façon, pas besoin de cerveau pour ça. Les différences phénotypiques de deux boutures d'une même plante — même génome, donc — représentent deux voies possibles d'individuation¹⁷.

Certes, une plante peut difficilement être comparée à un humain. La BlackJag est d'un autre calibre, cependant. On la branche à une machine qui en fait une forme d'ordinateur sophistiqué. Un ordinateur n'a rien à voir avec un cerveau, malgré une (de plus en plus vieille) idée reçue¹⁸, mais il reste que des chercheurs comme Raymond Kurzweil affirment que nous pourrions éventuellement télécharger la conscience d'un être humain dans un ordinateur d'ici deux ou trois décennies. On a le droit de considérer qu'il délire ; il s'agit pourtant du directeur de l'ingénierie chez Google, principal promoteur du mouvement transhumaniste. Si un ordinateur pouvait stocker une conscience, quelle serait la valeur de cette information ? Correspondrait-elle à une nouvelle définition de l'intelligence ? C'est au fond le sujet qui préoccupe l'huissier Klein : comment la voiture centralise-t-elle l'information ?

On a l'habitude, dans la science-fiction notamment, de considérer la question de l'information à partir du cerveau : histoire de cerveau-machine, de cerveaux dans

¹⁷ Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, p. 33-34.

¹⁸ Pour une explication simple et claire du non-sens de cette comparaison, voir par exemple : François Féron, « Neuro-informatique. Le cerveau est un super-ordinateur », Jean-François Bouvet (dir.), *Du fer dans les épinards et autres idées reçues*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1997, p. 94-97.

une cuve¹⁹, sans compter bien sûr ces ordinateurs, nombreux dans la fiction, présentés à l'image d'un cerveau humain. Bref, le cerveau, sous différentes formes, se trouve au centre des interrogations concernant la pensée, et est l'argument principal de nombreuses fictions. Or, ce cerveau, qu'Alan Turing décrivait de manière à la fois prosaïque et imagée comme un « organe qui a la consistance du porridge tiède²⁰ », n'a pas ici de forme nette. À la suite des propos de Fransen, l'huissier en arrive à la conclusion que des composantes de cerveau sont intégrées à la voiture, elle-même reliée à une console d'interprétation douée de langage. « Cela me paraît presque constituer un cerveau entier. Êtes-vous vraiment sûr que le système voiture-Jane ne pense pas ? » (S, 135) demande-t-il. Et conséquemment, ce système ne serait-il pas conscient qu'il a tué ?

De façon assez originale, le cerveau dans ce roman a une structure évanescence ; ce n'est pas une masse qui centraliserait l'information, mais un ensemble d'éléments mis en réseau qui interagissent pour créer de la pensée. Ou encore, on pourrait concevoir cette voiture à l'image de ce que Jean-Paul Basquiat nomme « concept de système cognitif » :

On nommera ainsi une entité s'étant formée au sein d'un milieu, interagissant avec lui et en extrayant des représentations par lesquelles il rétroagit sur ce milieu. [...] On pourra étendre le concept de système cognitif aux associations formées, sur le monde que nous disons anthropotechnique, entre des systèmes cognitifs biologiques et des technologies de l'intelligence artificielle et de la robotique. Celles-ci se développent depuis quelques décennies sur un mode foisonnant incontrôlable. Elles influencent de plus en plus étroitement les ressources biologiques et anthropologiques qui leur sont liées.

On pourra donc parler de systèmes cognitifs artificiels. Pour prendre l'exemple simple d'un robot moderne, dit autonome, un tel système se caractérise par un corps, des entrées sorties le mettant en relation avec le milieu, une unité centrale assurant la coordination d'ensemble²¹.

Jane apparaîtrait ainsi comme un système robotisé lié à une masse vivante, organique, associant de manière inattendue nature et culture. Jane étant par ailleurs, il est difficile de ne pas y penser, le prénom de la compagne de Tarzan, lequel est l'être adaptable par excellence, une sorte de posthumain à sa façon. Dans le monde ultratechnologique de *Suréquipée*, la nature fait retour : au posthumain/cyborg, mécanique, le roman substitue un posthumain animal ; le posthumain se déploie ici par le retour vers la nature — indissociable de la culture, évidemment. Pour le dire à la manière de Bruno Latour : « [L]a notion même de culture est un artefact créé par notre mise entre parenthèses de la nature. Or, il n'y a pas plus de cultures — différentes ou

19 Pensons par exemple, avant même la fin de la Deuxième Guerre mondiale, à la série des années 1940 *Captain Future* d'Edmond Hamilton, qui en publiera plus d'une douzaine de volumes chez Thrilling Publications, ou au roman de Curt Siodmak, *Donovan's Brain* (New York, Knopf, 1942).

20 Cité par Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant ?*, p. 109.

21 Jean-Paul Basquiat, « Aux racines de l'anthropotechnocène », Patrick Pajon et Marie-Agnès Cathiard (dir.), *Les imaginaires du cerveau*, Fernelmont, E.M.E., coll. « Transversales philosophiques », 2014, p. 158-159.

universelles — qu'il n'y a de nature universelle²². » Le concept d'une « nature naturelle » relève en effet du fantasme. On voit cependant à quel point un tel sujet peut devenir délicat quand on examine certains aspects de la question, par exemple par rapport à la recherche biomédicale. Certains s'opposent radicalement à toute modification apportée à l'être humain par la recherche biomoléculaire et la génétique au nom de la nature que nous n'aurions pas le droit d'altérer, comme si une opération à cœur ouvert, par exemple, était naturelle. Comme si la médecine n'était pas, fondamentalement, culturelle. Évidemment se posent dans de tels cas des questions d'ordre éthique liées aux frontières de ce que nous aurons le droit — ou non — de faire. Or beaucoup de romans aujourd'hui, comme *Suréquipée*, interrogent de manière inattendue et parfois comique, grâce à la fiction, les craintes très actuelles dans le discours social liées au statut de l'espèce, et ce qui peut encore la définir, obligeant ainsi à réfléchir à ce qui relèverait de modifications culturelles d'une part et d'une (supposée ?) essence d'autre part.

La BlackJag pense-t-elle comme un sujet ? A-t-elle conscience d'elle-même ? La question reste ouverte. *Suréquipée* permet de tester, par le biais de l'imaginaire, les frontières de ce que la science peut concevoir : un travail génétique sur le vivant (pour le meilleur et pour le pire) dans le cadre d'un monde social et technologique de plus en plus en réseautage. La voiture ici pourrait correspondre à une projection des principes de « l'esprit étendu » proposés par Andy Clark et David J. Chalmers :

un externalisme actif, fondé sur le rôle actif de l'environnement dans la conduite des processus cognitifs. [...] Nous pensons que l'action épistémique exige une extension du *crédit épistémique*. Si, quand nous sommes confrontés à une tâche, une partie du monde fonctionne comme un processus qui, *s'il avait lieu dans notre tête*, serait reconnu sans la moindre hésitation comme une partie du processus cognitif, alors cette partie du monde *fait partie* du processus cognitif²³.

Suréquipée, à sa manière, sans jamais appuyer un discours philosophique, impose une réflexion sur ce que signifie la pensée et son extension possible, au-delà de « l'hégémonie de la peau et du crâne²⁴ » humain.

22 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, coll. « L'armillaire », 1991, p. 140 ; l'auteur souligne.

23 Andy Clark et David J. Chalmers, *L'esprit étendu*, p. 1 et p. 4, en ligne : <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1033/files/2014/02/traduction-clarkchalmers.pdf> (page consultée le 9 décembre 2017) ; les auteurs soulignent.

24 *Ibid.*, p. 30.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ROMAN

Le sujet et l'hétérogène

+ + +

DOMINIQUE GARAND
Université du Québec à Montréal

Se souvient-on de ce que Lukács disait du roman pour le distinguer des autres genres littéraires, à savoir qu'il mettait en jeu, essentiellement, la relation entre l'individu et le monde, et cela dans la perspective d'un *devenir*? Dans un essai récent qui a beaucoup fait parler, Isabelle Daunais¹ propose une perspective sur le roman qui me paraît dériver de la pensée de Lukács, par exemple lorsqu'elle demande à ce genre d'être *aventure*, récit d'une transformation du sujet à la faveur d'un combat livré contre des forces hostiles. Que ce soit sur le mode de l'apprentissage ou de la désillusion, le sujet est soumis à des contradictions, les siennes propres étant le plus souvent le symptôme de contradictions sociales et historiques. Ainsi, pour Lukács, «le roman est la forme de l'aventure» dont le contenu est «l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence²».

Certes, le roman a connu d'importantes mutations depuis 1920, date de parution du fameux essai de Lukács, si bien qu'il devient hasardeux aujourd'hui de formuler une théorie générale du roman. Néanmoins, la dialectique entre l'individu et le monde ne me paraît pas caduque, et au vu du nombre impressionnant de «récits de soi» qui paraissent chaque année, on ne saurait nier la prégnance d'un modèle narratif visant la connaissance de soi à travers une série d'épreuves.

Aussi, dans l'optique d'une approche du roman contemporain qui chercherait à rendre compte de la manière dont peut se raconter aujourd'hui le devenir du sujet dans son rapport au monde, il me paraît opportun d'interroger un type de dispositif narratif qui, sans être dominant, s'est considérablement «démocratisé» ces derniers temps, alors qu'il était plutôt associé depuis une cinquantaine d'années aux recherches avant-gardistes. Ce dispositif présente à des degrés divers les caractéristiques suivantes :

- Partage de la narration entre plusieurs voix avec variation de registres, modes et focalisations.

1 Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 224 p.

2 Georg Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», 1970 [1920], p. 85.

- Multiplicité de personnages dont aucun ne peut être désigné comme le principal, ce qui court-circuite la notion de « héros » encore chère à Lukács, voire celle d'un individu saisi dans son évolution. Lorsque cette diversité touche à la fois les personnages et les instances narratives, on doit alors se demander ce qui dans le roman tient lieu de « sujet ».
- Non seulement les personnages du roman sont-ils divers et à égale hauteur, mais ils apparaissent souvent dans des sections ou chapitres séparés. Il arrive même que leurs relations mutuelles soient faibles ou encore inexistantes.
- Nous sommes dès lors en présence d'univers diégétiques distincts. Les parcours des personnages sont parcellarisés, éclatés, discontinus. Dans ce cas, puisque le nœud dramatique est délocalisé, c'est la notion d'« aventure » qui doit être réévaluée, et même la notion plus générale d'« intrigue » liée à la « quête ».
- Enfin, la polygénéricité : le roman intègre des matériaux génériques composites. Emblématique de ce procédé, le roman *Du bon usage des étoiles*³ de Dominique Fortier est défini sur la quatrième de couverture comme « un *patchwork* qui mêle avec bonheur le roman au journal, l'histoire, la poésie, le théâtre, le récit d'aventures, le traité scientifique et la recette d'un *plum-pudding* réussi ».

Certains de ces traits ne sont pas nouveaux. Dès 1948 au Québec, *Au-delà des visages* d'André Giroux faisait se succéder sur quinze chapitres autant de narrateurs, et ce, en l'absence du personnage principal, un homme accusé de meurtre, que l'on découvrait à travers leurs témoignages contrastés. *Trou de mémoire* (1968) d'Hubert Aquin voit aussi se relayer différents narrateurs se commentant mutuellement, quand ce n'est l'éditeur (fictionnel) qui ajoute son grain de sel. *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert est pour sa part un assemblage de « Livres » faisant entendre les points de vue des différents acteurs d'un drame. Dans chacun de ces cas, néanmoins, un sujet central se dessine, que ce soit un personnage ou un événement qui concerne tout le monde. La multiplication des perspectives a pour but de cerner un même phénomène, alors que *l'hétérogène*⁴ dans le roman actuel donne davantage lieu à une dislocation et à une dispersion du sujet dans une variété plus ou moins grande de destins individuels.

L'une des œuvres les plus représentatives de cette façon de construire un roman est celle que propose Jean-Simon DesRochers depuis *La canicule des pauvres*⁵. Dans ce roman, on voit évoluer en alternance, dans des chapitres séparés, vingt-six personnages dont le seul point commun est d'habiter un même édifice. Très peu parmi eux entreront en contact avec leurs voisins ; ils mènent des vies parallèles. Des vies ? Pour chacun, un fragment d'existence étalé sur une dizaine de jours. Dans

3 Dominique Fortier, *Du bon usage des étoiles*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2010, 340 p.

4 Pour une présentation de la catégorie de l'hétérogène dans le roman québécois contemporain, voir Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), « Introduction. La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, textes issus d'un colloque tenu à l'Université Paris-Sorbonne du 17 au 20 juin 2015, Montréal, Nota bene, 2017, p. 9-33.

5 Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*, Montréal, Les Herbes rouges, 2009, 671 p.

*Le sablier des solitudes*⁶, le même concept des vies séparées (treize, cette fois-ci) est rejoué, le point de rencontre de ces solitudes étant cette fois un carambolage un soir de tempête hivernale. En 2017, DesRochers s’amène avec un diptyque de 1100 pages intitulé *L’année noire*⁷. Même foisonnement de personnages présentés à tour de rôle. Bien que le narrateur prenant en charge le récit soit aussi impassible et désubjectivisé que dans les autres romans, le prétexte autour duquel se construisent les actions de chaque membre du quartier qui sert de cadre à l’histoire est la disparition d’un enfant, vraisemblablement enlevé. Alors que le parcours des personnages des romans précédents était plutôt stationnaire, comme si seul le présent comptait, se révèle ici une intrigue qui met en jeu le passage du temps vécu comme attente et projection, temporalité au creux de laquelle se dessine aussi, pour chaque personnage, une transformation.

« Roman choral », telle est la bannière sous laquelle on a souvent rangé l’entreprise de DesRochers. L’étiquette demanderait à être interrogée : le fait que les récits soient tous régis par une même instance énonciative (un narrateur hétérodiégétique, selon la typologie de Genette) réduit le caractère polyphonique de l’ensemble, le récit baignant tout au long dans une même tonalité. Il faut aussi chercher les harmoniques qui pourraient se créer entre les récits des divers personnages, leurs entrecroisements, leurs points de friction. La vision panoptique portée sur un éventail considérable d’individualités dont on suivrait en alternance les déambulations pourrait donner l’impression d’une recherche de totalisation de type « comédie humaine », mais on voit tout de suite qu’il s’agit d’autre chose : si vision panoptique il y a (au sens de « qui embrasse large »), celle-ci cumule en fait, l’une à la suite de l’autre, la vision particularisante de chaque personnage saisi dans son immédiateté, sans cette profondeur de champ qui donne à voir comment s’organise la communauté humaine.

+

Quand on referme *Autour d’elle* de Sophie Bienvenu⁸ et qu’on relit le texte de présentation en quatrième de couverture, on constate qu’il s’agit en fait d’un chapitre supplémentaire au roman. Habituellement, un texte en quatrième annonce le sujet du livre en cherchant à le rendre attrayant. Parfois, il s’agit d’un extrait de l’ouvrage. Dans le roman de Sophie Bienvenu, près d’une vingtaine de personnages prennent la parole à tour de rôle, dont certains sont d’importance secondaire. Adrien, qui est pourtant un personnage important en tant que fils de Florence, cette « elle » autour de qui toutes ces prises de parole tourneraient, ne jouit pas d’un tour de parole — sauf là, en quatrième de couverture. Florence est sa mère biologique, mais il ne l’a jamais rencontrée car elle l’a donné en adoption dès sa naissance. Son plus vif désir est de retrouver sa mère à peine franchi le cap de ses vingt ans : « Bientôt, je rencontrerai ma mère biologique. [...] Je ne sais rien d’elle que son nom : Florence

6 Jean-Simon DesRochers, *Le sablier des solitudes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 358 p.

7 Jean-Simon DesRochers, *L’année noire*, t. I : *Les inquiétudes* ; t. II : *Les certitudes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 600 p. et 504 p.

8 Sophie Bienvenu, *Autour d’elle*, Montréal, Le Cheval d’août, 2016, 206 p.

Gaudreault. Bientôt, elle me racontera son histoire.» Le programme est intéressant, mais le roman déjoue cette attente : Adrien meurt avant d'avoir pu réaliser son projet. Le récit de sa mère, c'est Thomas, le grand ami d'Adrien, qui en sera le destinataire. Auparavant, huit hommes et neuf femmes nous auront parlé d'eux et d'elles-mêmes dans des récits où Florence prend place, souvent à l'arrière-plan. Dans certains récits, c'est même plutôt Adrien qui est présent, si bien que le roman aurait pu sans problème s'intituler «Autour de lui». Car Florence a aussi désiré connaître son fils, mais elle ne pourra le faire qu'à travers le récit de Thomas.

Qui sont ces différents narrateurs ? Il y a d'abord Étienne, qui raconte comment il fait la cour à Florence, laquelle résiste jusqu'au jour où elle tombe amoureuse et cède, pour finalement se retrouver enceinte et voir Étienne l'abandonner. Ensuite, Lise, mère de Florence, qui raconte sa propre tentative de suicide. J'écris «Lise», mais ce nom ne nous sera donné que plus loin. Sur le coup, le lecteur ne peut savoir avec exactitude qui parle ni ce que le personnage est en train de faire. Plusieurs clés du roman sont différées et nécessitent une lecture à rebours pour que soient démêlés tous les fils. La troisième personne à prendre la parole est la prof de cinquième secondaire de Florence, à l'époque où cette dernière est tombée enceinte. Ensuite, nous lisons la lettre que Simon, infirmier, écrit à sa mère pour lui dire qu'il désire s'éloigner d'elle. Au passage, il raconte l'accouchement d'une jeune fille que l'on devine être Florence. Suit le discours de Linda, fait de propos désobligeants sur les Moisan, ses employeurs, futurs parents d'un enfant qu'ils ont obtenu en adoption (Adrien, bien sûr). Et ainsi de suite.

On aura compris que l'on parcourt ainsi, au fil d'une chronologie qui nous mène de 1996 à 2016, différents moments de la vie de Florence (parfois d'Adrien) à travers le récit des témoins qui ont croisé leur chemin, mais qui en réalité parlent plutôt d'eux-mêmes. Dans la deuxième partie du roman, un nouveau dispositif narratif est mis en place : les témoignages continuent de se succéder, mais cette fois chacun d'eux est précédé d'un discours rapporté entre guillemets, dont on ne connaît pas la source. La troisième partie s'ouvre sur un échange de courriels entre Thomas et Florence, que celui-ci a contactée pour lui confier le désir ardent d'Adrien de la retrouver. Ils se rencontrent pour en parler, et Florence se met à lui raconter sa vie à partir d'un album de photos. On découvre alors que les propos rapportés avant les témoignages de la deuxième partie sont ceux de Florence commentant ses photos.

Je m'interroge sur ce qui a pu pousser Sophie Bienvenu à opter pour une telle forme. Certes, l'effet kaléidoscopique de l'ensemble permet à la trame narrative plutôt mince d'une seule vie de se répercuter dans plusieurs existences. La succession de ces narrateurs dotés chacun d'une voix propre coupe court à la monotonie et permet à l'auteure d'expérimenter différents styles et tonalités expressives (non sans une certaine virtuosité, d'ailleurs). Je dirais même que c'est ce dispositif qui insuffle de l'intrigue à une histoire qui, en tant que telle, n'a rien de bien particulier. En effet, le lecteur se prend au jeu des liens à créer entre les différents protagonistes afin d'arriver à recomposer le *puzzle*. On pourrait lire ce roman comme une illustration de la théorie des six degrés de séparation. Certaines rencontres fortuites entre protagonistes qui jamais ne connaîtront l'existence d'un maillon les reliant les uns aux autres procurent au lecteur le sentiment d'en savoir plus long qu'eux et confèrent à la dynamique d'ensemble une cohérence dont il est le témoin privilégié. Mais le revers de

cette succession d'individualités saisies dans un court moment de leur existence est peut-être une certaine superficialité, comme si la complexité du dispositif contribuait à masquer la minceur du propos.

À moins que le discours du roman soit celui d'une transindividualité? L'infirmier, dans la lettre à sa mère, fournit-il une clé lorsqu'il évoque « le sentiment d'être personne et tout le monde à la fois » (47)? Les voix et les points de vue se succèdent, mais le sentiment d'une humanité qui se cherche et qui souffre relie toutes ces vies sans doute plus que Florence. Pour peu qu'on soit attentif, on voit se profiler un fil d'Ariane: sur les dix-neuf sections du roman, onze traitent de séparations de couples, qu'elles soient consommées, en train de se faire ou simplement imaginées. Dans un chapitre, un fils est en situation de rupture avec sa mère; dans un autre, un fils vit l'exil de son pays et de sa famille. Mais la séparation au cœur de tout cela est celle d'une mère et du fils qu'elle a abandonné aussitôt après avoir accouché.

+

*Madame Victoria*⁹, troisième roman de Catherine Leroux, est aussi structuré autour d'une femme à retrouver. Le roman s'inspire d'un fait divers, la découverte d'un squelette dans un boisé à proximité de l'Hôpital Royal-Victoria. Les analyses démontrent que le décès a eu lieu deux ans plus tôt et qu'il s'agit d'une « femme blanche âgée d'une cinquantaine d'années aux os affligés d'ostéoporose » (12). Aucune marque de violence n'est visible. Une enquête est lancée pour l'identification du corps, mais en vain: le squelette ne correspond à aucune disparition recensée et les tests d'ADN de ceux qui prétendent être les parents de la femme disparue s'avèrent tous négatifs. Le mystère entourant cette femme a poussé Catherine Leroux à lui imaginer non pas une mais dix vies possibles, qui toutes aboutissent à ce boisé.

Victoria est d'abord une mère célibataire qui perd son enfant en bas âge et qui en devient folle. Elle erre de ville en ville à la recherche de son enfant, qu'elle croit toujours vivant. Un jour, elle sent son ventre se gonfler et s' imagine que l'enfant a trouvé place en elle. À l'Hôpital Royal-Victoria où on l'a emmenée contre son gré, on procède à l'ablation de la tumeur. Victoria croit qu'on lui a enlevé son enfant et profite de la nuit pour s'enfuir, se retrouve dans le boisé et y meurt en sentant la présence de son enfant venu se coller contre elle. L'humanité de ce récit, la délicatesse avec laquelle Leroux explore les étapes de la folie, cet amour désespéré qu'elle place au cœur de Victoria ont tout pour insuffler le désir de poursuivre la lecture. Pour aborder le récit suivant, le lecteur doit toutefois retravailler sa disponibilité empathique. La deuxième Victoria est en effet une femme de tête qui a tourné le dos à tous les stéréotypes de la féminité. Son credo est ce qu'elle appelle « l'ascension », qui est, plus que la simple réussite, quelque chose comme une pure volonté, exigeant aussi négation du corps et de la faiblesse humaine. Elle devient directrice d'un journal, tyrannise ses subalternes, surtout les femmes dont elle ne supporte pas la veulerie. Malgré elle, elle devient dans un formidable malentendu une icône du féminisme. Mais sa passion secrète est le whisky, dans l'arôme duquel elle respire l'essence de sa

9 Catherine Leroux, *Madame Victoria*, Québec, Alto, 2015, 195 p.

propre existence. Elle en mourra, non sans avoir avalé une dernière lampée de l'Eon Special Reserve qu'elle conserve par derrière elle depuis des années.

Les destins possibles de Victoria sont variés, et si Leroux, au départ, respectait le prototype de la Victoria qui l'a inspirée, elle s'en émancipe rapidement dans des récits de plus en plus fantaisistes : Victoria sera une esclave noire de la bourgeoisie montréalaise du XIX^e siècle, une déesse Kumari, une femme rendue invisible par les expériences du D^r Éon, une femme du XXV^e siècle en voyage de reconnaissance dans le passé. Ces récits très divers, dont certains sont racontés par leur protagoniste, sont encadrés et ponctués par des intermèdes où l'on suit Germain, l'infirmier qui a découvert le crâne de la Victoria originale, et Céleste, qui multiplie les recherches pour l'identifier. Ce récit-cadre donne sa cohérence au roman qui, autrement, se présenterait comme un recueil de nouvelles sur un même thème.

Cela posé, quelques motifs structurent l'ensemble du projet et permettent d'y voir autre chose qu'un exercice de style extrêmement maîtrisé. Tout d'abord, ces variations amplifient l'anecdote initiale jusqu'à une symbolique qui finit par la transcender. Dans ses remerciements, Catherine Leroux nous confie sa motivation initiale : « Derrière ces portraits, il y a une femme qui a bel et bien existé. Si mon livre repose sur le mystère qui l'entoure, je continue de souhaiter que l'on découvre sa véritable identité. » Et sur le rabat de la jaquette, cet appel lancé au lecteur : « Reconnaissez-vous cette femme ? » Mais par-delà le dénouement que pourrait connaître ce fait divers, le roman tisse un réseau de signifiants qui convergent sur le mystère même de l'existence. Qu'est-ce qu'exister pour « *the invisible people* » (135). Toutes les Victoria imaginées par Leroux sont des femmes marginalisées, ou qui connaissent un déficit de reconnaissance. Le motif de l'*effacement* revient subtilement, mais avec insistance, tout au long du livre : la jeune mère du premier récit devient folle non seulement parce qu'elle a perdu son bébé, mais parce qu'on ne la reconnaît plus (pas même celui qui l'a engrossée) ; l'enfant-déesse Kumari cesse d'exister auprès de ses adorateurs dès qu'elle a ses premières règles ; la visiteuse du XXV^e siècle, beauté fatale de son époque, est à peine remarquée par ceux qui la croisent en 1999. Bien sûr, le point culminant de ce motif est l'histoire de la femme rendue invisible par le D^r Éon. Le tout dernier chapitre du roman donne la parole à une Victoria symbolique : « On m'appelle Victoria, comme on dit "ma fille", "la petite". "Une femme". Ce n'est pas important. Bientôt, il n'y aura plus personne pour dire mon nom. [...] Je possède tous les noms du monde, les paroles de tous ceux qui ont vécu avant moi. » (195-196)

Comment comprendre cette finale ? Sans vouloir réduire sa portée, j'y ai vu une symbolisation de la lutte des femmes pour exister. Le fait qu'un récit soit situé au XIX^e siècle et un autre au XXV^e témoigne de la transhistoricité d'une telle lutte. Et c'est là peut-être l'un des sens à donner à un autre motif récurrent du livre, la présence de personnages (mauvais comme amicaux) qui ont pour nom Éon (et qui ont tous les yeux bleus et verts, signe que je n'arrive pas à interpréter). Éon, symbole gnostique pour l'éternité, « temps de l'extra-temporalité » pour Deleuze, « particule élémentaire douée d'éternité » pour le physicien Jean-Émile Charron¹⁰. Et c'est bien sur ces mots

10 Citations tirées de la page Wikipédia intitulée « Éon (ontologie) » : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Éon_\(ontologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Éon_(ontologie)) (page consultée le 4 janvier 2018).

que se conclut le roman : « Je m'appelle éon. Je suis une éternité, je suis tout, puis plus rien. » (196) Cette clé symbolique stimulante (mais suggérée plutôt que développée) donne au fait divers initial une portée plus générale, mais on observera qu'elle se détourne aussi du projet de retrouver la vraie Victoria.

+

Le dernier ouvrage de Monique Proulx, *Ce qu'il reste de moi*¹¹, soulève dès son titre une interrogation sur l'héritage et la transmission. Mais quel est ce « moi » qui s'adresse à nous ? Au bout des quelque 430 pages de ce riche roman, la question demeure ouverte. Peut-être s'agit-il d'un moi générique, que chacun des personnages du livre peut revendiquer. Ils sont une quinzaine, mais aucun parmi eux ne tient le premier rôle. La famille Bouchard (Françoise, ses enfants Thomas et Gaby, son petit-fils Laurel) est tout de même celle qui occupe le plus de place et autour de laquelle orbitent tous les autres personnages. Dans un chapitre du début du livre, Laurel s'adresse à Françoise, qui à son tour s'adressera à lui à la toute fin. Au milieu, on peut lire un récit intradiégétique dont Laurel est l'auteur. Enfin, un chapitre est le récit de Khaled raconté par lui-même, un autre le monologue intérieur de la mère de Markus.

Le système des chapitres qui prennent en charge successivement et de manière séparée les divers personnages¹² peut procurer une impression de discontinuité, de récits toujours interrompus ou mis en suspens. Ainsi, l'amorce du roman est un court chapitre en italique qui raconte sobrement l'arrivée de Jeanne Mance et de Paul Chomedey de Maisonneuve à Montréal. Au chapitre suivant, nous nous retrouvons dans le Montréal d'aujourd'hui avec Gaby en train de vider l'appartement de Françoise, sa mère à peine décédée. Ensuite, nous suivons Markus, un juif hassidique en rupture de ban. Et ainsi de suite, si bien qu'il faudra attendre, par exemple, la page 211 avant de retrouver Gaby. Malgré tout, on s'aperçoit qu'on ne l'a jamais vraiment quittée, car elle n'était pas sans rapport avec le parcours des autres personnages. À la différence du roman de Sophie Bienvenu, dont certains chapitres et personnages présentaient un lien fort ténu avec les autres, il se dégage de *Ce qu'il reste de moi* une forte organicité qui lui confère une profondeur que n'atteint pas *Autour d'elle*. Chez Proulx, en effet, les interactions entre les personnages sont plus que casuelles : que ce soit de manière directe ou incidente, leurs choix et actions ont des effets sur tous les autres, ils s'influencent mutuellement. La profondeur qui se dessine ici ne repose pas que sur les anecdotes de leurs histoires respectives, mais bien sur une question qui les transcende : que reste-t-il du projet inaugural de Jeanne Mance et de Maisonneuve dans ce Montréal multiethnique, multiconfessionnel et même athée ? Question sociohistorique qui fait écho à l'angoisse de la transmission qui travaille chaque destin individuel.

11 Monique Proulx, *Ce qu'il reste de moi*, Montréal, Boréal, 2015, 429 p.

12 Jacques Pelletier décrit le roman comme « une immense courtepointe qui réunit de nombreux personnages de divers milieux, faisant ainsi entendre plusieurs voix et registres narratifs ». Jacques Pelletier, « Monique Proulx : Montréal, une et multiple », *L'université : fin de partie, et autres écrits à contre-courant*, préface de Simon Tremblay-Pépin, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2017, p. 295.

«Le but ultime de l'évolution est de mettre en lumière ce qui n'évolue pas», écrit Rupert Spira cité en exergue, formule paradoxale qui résume bien les parcours croisés de tous ces personnages, tant dans leur individualité que dans ce qui les fait participer à un ensemble. Les deuils et renoncements qu'ils sont amenés à vivre les reconduisent vers l'impulsion fondamentale de leur vie. Le mot revient avec trop d'insistance dans chacun des parcours pour qu'on n'en fasse pas leur point de ralliement et le cœur du roman même : le *bien*, un bien qui «ne fait pas de bruit», pour reprendre le titre des chapitres sur Jeanne Mance. Ce bien est un amour qui continue d'agir malgré la séparation et le deuil que chacun de ces personnages doit vivre. De ce point de vue, les deux chapitres les plus saisissants du roman sont sans doute les discours de Khaled et de la mère de Markus, discours de bienveillance devant leur progéniture en train de leur tourner le dos pour conquérir leur liberté. Ils sont suivis du discours de Françoise à son petit-fils Laurel, lui expliquant qu'il ne faut pas la chercher dans ses cendres qu'il traîne avec lui, mais chez les vivants : chez Virginie Hébert, par exemple, elle-même figure associée à Jeanne Mance, qui recueille les itinérants de la ville. Quant à Maisonneuve, il se perpétue à travers son luth, qu'il a légué à un Mohawk avant son retour en France, et qui finit entre les mains du juif Markus!

Un discours de réconciliation parcourt ce roman, mais en dehors d'une idéologie multiculturaliste de surface. C'est ce qu'il y a de plus profond dans l'humain que traque l'écriture généreuse et inventive de Monique Proulx : le cœur partagé de tous ces destins issus de lieux au départ éloignés.

+

Quatre romans, c'est un mince échantillon pour penser une forme narrative. À défaut de proposer une théorie générale, j'ai cherché à montrer que des procédés qu'on a tôt fait de ranger sous des concepts comme l'hybridation ou l'hétérogène peuvent en fait donner lieu à des romans très différents, tant pour ce qui est du sujet qu'ils cherchent à élaborer que de leur discours sur le monde. Ce dernier est complexe, et sans doute la multiplication des perspectives est-elle une manière d'approcher cette complexité. Quant au sujet, il faudra le chercher dans l'assemblage de parcours croisés plutôt que dans la seule trajectoire d'un individu donné.

POÉSIE
Leçons de poésie

+ + +

DENISE BRASSARD
Université du Québec à Montréal

J'écris cette chronique à Saint-Michel-de-Bellechasse, devant le fleuve aux trois quarts gelé, ses flots hérissés figés dans la froidure, comme s'il n'osait pas franchir le seuil de la nouvelle année. En ce temps de bilans, de pensées rétrospectives, de tentatives de rectifier le tir ou le sens de nos gestes, que peut-on attendre de la poésie ? Son poids pèse-t-il dans la balance de nos apprentissages ? En guise de réponse, je vous parlerai de quelques livres qui me sont apparus comme de véritables leçons de poésie, et c'est guidée par leur sagesse que je souhaiterais voir se dérouler cette année qui commence.

Si la poésie ne devait dire qu'une seule chose, si elle ne devait parler qu'une fois avant de se taire, que dirait-elle ? Cette question surgit dès qu'on ouvre *Les adieux*¹, de René Lapierre, et aussitôt on est tenté de répondre *c'est cela*, alors que quelques pages plus loin on se dit *c'est plutôt cela*, et plus loin encore *non, c'est vraiment cela* ; mais voilà, ça n'en finit pas de nous sauter aux yeux, et ça s'enchaîne comme ça pendant 411 pages. On sort de cette lecture abasourdi tant cette parole vise juste et atteint sa cible — le cœur de tout être et ce qu'il sait faire de mieux : aimer. Mais ô combien difficile est cette action, combien galvaudé est le verbe qui la désigne !

Que signifie au juste aimer ? René Lapierre pose cette difficile question en restant fidèle à sa manière, qui consiste à entremêler méditation, réflexion, récit, histoire, fiction, science. Divisé en trois parties (« Clartés », « Défaites », « Commencements »), chacune formée de plusieurs suites et précédée d'une épigraphe relatant un événement s'étant déroulé quelque part entre 1916 et 2016, le livre s'échelonne sur un siècle — mais en réalité il couvre une période beaucoup plus vaste, remontant jusqu'aux récits bibliques. Ainsi se succèdent les rencontres, les naissances et les morts, les drames petits et grands, les moments de grâce. Fondé sur un paradoxe — ce qui nous unit est notre solitude —, le projet se place à l'enseigne de la multiplicité, faisant succéder les témoins, les voix, les références. Suivant une démarche inspirée de la

1 René Lapierre, *Les adieux*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 416 p.

dialectique négative, Lapierre multiplie les effets de contrastes, d'entrechoquements, de renversements².

Les adieux est sans conteste un livre d'amour. Mais l'amour dont il parle échappe aux clichés du genre. Une suite assez troublante décrit d'ailleurs le désarroi d'un homme qui se rend contre son gré à un mariage (le sien ?), présenté comme une grotesque mascarade. Éros est étranger à cette entrée en pauvreté et en solitude à laquelle l'auteur nous convie :

Aimer n'est pas gagner. Ceux qui aiment
ne gagnent pas, ils sont
les assoiffés.

Les détrompés.
Les venus-de-loin
les compliqués (38)

Aimer est une ascèse, exige un engagement sans condition, mais, nous dit encore le poète, c'est notre seule et dernière chance. Qu'aurons-nous fait de notre humanité ? Cela, cette question, importante entre toutes, nous est instamment posée.

La parole d'amour est une offrande, un don, une main tendue. D'où l'importance du corps dans ce livre, car en lui se trouvent nos failles, nos déchets, nos rejets. Nos corps se révoltent dans la souffrance, devant « l'horreur du mangeable » (58) ; il faut les écouter :

Jusqu'où irons-nous dans la révolte ? Nous allons
bientôt le savoir. Toucher ce que les organes
sécrètent : l'envers, le collant, l'intime. (36)

Si le mensonge s'oppose à l'amour, la peur est son plus grand ennemi ; elle est le terreau de la haine. La dureté, écrit Lapierre, « est la peur extrême/de l'amour » (134). Ainsi celui qui aime est un homme nu, un homme défait de ses illusions, prêt à assumer sa honte, sa détresse, à affronter ses peurs, à renoncer au mensonge : « Cet amour, dit-il, je voudrais pouvoir/le porter, ridicule et sincère/autant que je puis l'être. » (405) Et cependant il se dispose à endosser toutes les identités. À travers lui, tous les oubliés, les abandonnés, les violentés de la terre accèdent à la parole. Hommes et femmes, de Jeanne d'Arc aux beautés de la *Main* en passant par les soldats tués à Dieppe, tous sont réunis dans ce « simple/et terrible présent/trop grand pour nous » (252) qu'est l'amour. Introduisant les poèmes avec des formules récurrentes comme « pendant ce temps... », Lapierre fait coïncider leurs histoires, se croiser leurs destins.

2 Rappelons que son dernier essai porte le titre de *Renversements. L'écriture-voix* (Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 161 p.). Il est d'ailleurs explicitement question de renversements dans le livre : « mais maintenant je me tais, me renverse ;/je me jette/dans l'azur, harnaché du dedans » (39) ; « Revenant et ouvrant, j'entre/dehors : dans l'en deçà/reviré.//Cela n'est pas/non/une chose folle. » (40) ; l'auteur souligne) ; « (Je ne souffre pas de moi. Toute vérité/sidère. L'envers, l'endroit/se renversent. Peu à peu —/— voilà que je m'élève :/tout en bas enfin je m'élançe/et respandis d'abime.) » (213)

Cette suite de télescopes produit une sorte de maelström géographique et historique où le renversement devient possible, montrant du même coup que dans chaque singularité et à toutes les époques, c'est la même solitude, la même détresse, la même impuissance qui se rejouent :

Rien n'est unique.
Ni les lois ni les liens, ni esprit
ni matière :

rien
n'est sauf, rien
n'est exempté. (87)

Seuls et seules
nous sommes.
Nos corps sont seuls.
Seules, nos voix.

Mais nos souffrances
sont liées.
Je voudrais que nos joies
le soient aussi. (97)

Un tel don est une chose grave : ce livre est d'une extrême gravité. Tout ce qui compte — ce qui manque : le mystère, le dépassement — y est donné. À tous ceux et celles que sa parole accueille et tente d'apaiser, bourreaux comme victimes,

À tous ceux-là et celles-là
je donne
ma pulpe, mes os :
ma dévotion entière et mon
brûlant regret. (367)

Les adieux est aussi un livre de prières. Prières à tous ceux dont le destin est évoqué, convoqués comme autant de témoins au chevet d'un mourant, afin de recueillir ses ultimes paroles et de les relayer. Prières à tous les anonymes, les « greffés du silence » (358) qui un jour, sans même le savoir, ont changé une vie, en épongeant le front d'un malade, telle cette Marie³ que le narrateur rappelle à sa mémoire, sur le visage de qui vient se greffer celui d'autres Marie, celles des Évangiles, qui mouillèrent les pieds de leur hôte de leurs larmes ou répandirent sur sa tête un parfum. Dans un

3 Une anecdote est relatée à quelques reprises. Alors qu'un homme est à l'hôpital, une femme prénommée Marie entre dans la chambre, lui met la main sur la tempe puis lui verse de l'eau sur le front. Lorsqu'elle entre dans la chambre, elle dit « C'est juste moi » : « Voilà d'où nous venons, affirme enfin le poète : / d'un souffle fragile / d'une petite voix. *C'est juste moi.* » (397)

poème particulièrement bouleversant (381), ces femmes sont priées de nous aimer. La prière s'adresse également au lecteur, dont la participation est sollicitée :

S'il vous plaît
ne me laissez pas
seul entendre.
Ne me laissez pas
seul parler. (354)

Quand on prie, sait-on si l'on sera exaucé ? Ne prie-t-on pas un peu pour entendre sa voix, la mettre à l'épreuve, au diapason de l'espérance ? Qu'advient-il de la voix lorsqu'on accepte de se tenir dans sa solitude, sans s'en détourner, comme le narrateur du récit placé en épigraphe de la dernière suite, lequel revêt, au regard de l'ensemble, une importance capitale, en plus de donner son sens au titre de la troisième partie. « J'étais bien. // J'étais mort » (391), lit-on à propos de cette lente épiphanie. Or cet homme « perdu de détresse », arrêté un jour de mars 2016 dans une entrée de la rue Sainte-Catherine, d'où il ne souhaite plus partir, rappelle à la fois le clochard de Jacques Brault et le mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau, ce qui n'est certainement pas étranger à la forme presque minérale de cette poésie.

C'est que *Les adieux* est aussi porté par une critique radicale des images ; toutes ces images qui nous fascinent, dont nous sommes esclaves, à qui nous nous donnons à défaut de nous vendre, et devant lesquelles, tous, nous finissons par abdiquer, en nous rassurant par des formules creuses comme « ce qui ne nous tue pas nous rend plus fort ». Faux, affirme le poète : « Ce qui ne nous tue pas/en vérité nous tue. » (344) Les images sont si puissantes, si insidieuses, si violentes surtout, qu'elles nous terrassent, et qu'une critique seule ne suffit pas. Aussi le poète en appelle-t-il à la révolte, au soulèvement. Or cette révolte et ce soulèvement, il les a lui-même traversés, intégrés, semble-t-il, jusqu'à les mettre en forme. D'où cette poésie déprise des images, dégrisée, dont le sens tient dans les failles, repose sur l'abîme. D'où également cette syntaxe parfois syncopée, modulée par la ponctuation (notamment l'usage des tirets) et la mise en pages. L'articulation tient à un équilibre fragile, comme si les syntagmes, mimant l'abandon, s'appuyaient les uns sur les autres. D'un seul souffle tout pourrait s'effondrer, on l'éprouve chaque instant, et cependant c'est de ce souffle même que sourd le sens, car c'est de ce souffle, nous rappelle le poète, que nous venons.

Les adieux — est-ce là le sens du titre ? — est un livre d'une maîtrise et d'une exigence telles qu'il laisse sans voix. Au point que j'ai hésité à en parler dans cette chronique, de peur de ne rien trouver à dire qui soit à la hauteur de l'expérience à laquelle René Lapiere nous convie. Et voilà que j'en parle depuis bientôt quatre pages... Rien d'étonnant à ce qu'on lui ait décerné le Grand Prix de la Ville de Montréal. Espérons que ces adieux ne sont pas ceux de l'auteur à la poésie, car de telles paroles notre temps a le plus urgent besoin.

+

Sous-titré « Inventaires 2012-2016 », *D’où surgit parfois un bras d’horizon*⁴, dernier recueil de Denise Desautels, s’inscrit lui aussi dans la temporalité et fait état à sa façon du désarroi dans lequel baigne notre époque. Certains textes en prose s’approchent d’ailleurs de la chronique, de la méditation ou du journal. Ces inventaires sont certes douloureux, tel que l’indique une citation d’Ingeborg Bachmann donnée dans les premières pages du livre : « *De la poésie comme du pain ? Ce pain devrait grincer entre les dents et réveiller la faim avant de l’apaiser. Et cette poésie devrait avoir le tranchant de la connaissance et l’amertume de la nostalgie pour pouvoir déranger le sommeil des hommes.* » (16 ; l’auteure souligne.) On reconnaît là cette sensibilité exacerbée si caractéristique de la poésie de Denise Desautels.

Au fil du temps et des observations, le livre retrace également la genèse et l’évolution de la poétique de son auteure, invoquant des accompagnatrices et accompagnateurs qui ont jalonné son parcours — certains cités en épigraphes, d’autres interpellés directement. Ce sont tantôt des amis vivants ou disparus (Jean-Paul Daoust, Hélène Monette, Geneviève Blais, etc.), tantôt des modèles ou des maîtres (Anna Akhmatova, Gaston Miron, Anne Hébert, etc.). Anne Hébert apparaît comme une figure tutélaire. Non seulement la lecture d’« Une petite morte » est relatée, mais cette dernière revêt un caractère spectral et sa présence se manifeste à plusieurs reprises dans le livre. Dans l’œuvre de Desautels, la mort présente une importance telle qu’on ne s’étonne pas que ce poème ait agi comme un creuset poétique. Pour l’auteure, à l’instar de la nageuse de la couverture⁵, nous sommes toutes des petites mortes en sursis :

Tout est là. Déjà.
Notre présent à l’œuvre dans l’ombre.
Épidémie.
Les mortes vivantes de maintenant.
Nos larmes et nos cris de maintenant.
La pensée de maintenant.
Le geste même
bras droit
arc de cercle hors paysage d’eau. (24)

Comme cela se produit chez Lapierre, aux traits imprécis de la petite morte se superposent ceux de toutes les nageuses à bout de souffle que nous sommes, de toutes les enfants et les femmes du monde violées, violentées, épuisées :

À chacune — vue de face — la terreur de toutes.
À chacune tous les continents.
Une infinitive colère se hisse. S’ouvre.

4 Denise Desautels, *D’où surgit parfois un bras d’horizon. Inventaires 2012-2016*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 167 p.

5 Y est reproduite une peinture de Dana Schutz : *Swimming, Smoking, Crying*, 2009, huile sur toile, 114 x 122 cm.

Où désobéir.
Où partir.
Sans mort à nos trouses. (27)

Dans cette noyade programmée, la sensibilité est mise à rude épreuve, la mémoire prend des allures de cimetière caviardé, les corps sont disloqués; mais certains membres s'obstinent à viser le fond ou à pointer le ciel. Comme le bras de la nageuse de la couverture émerge et masque les nuages, peut-être les bras que l'on ouvre à autrui veillent-ils le sens? Or ces bras, qui sait encore les tendre? Que reste-t-il du poème une fois la chair amuïe? Qui empêche le monde de fuir entre nos doigts? Où se trouve le sens quand tout est en cause et en question: l'amour, l'humanité, la réalité même? «On se demande comment la page peut rester aussi nue. Couverte de forêts en lambeaux. Comme si elle attendait que les mots aient des bras.» (34) Bras, membres fascinants entre tous, aux extrémités agiles, capables d'embrasser, de toucher, de s'offrir comme un refuge, un repaire, un îlot d'humanité, et qui nous rapprochent parfois des arbres dont la patience et la bienveillance nous font si cruellement défaut. Mais les bras, n'est-ce pas aussi ce qui «nous tombe», comme les feuilles et les branches des arbres, quand on n'en peut plus, qu'on est à court d'espérance, dépassé par le réel, défait? Le parallèle apparaît évident entre les livres de Desautels et de Lapierre, en vertu notamment du refus de l'individualisme qui donne à la voix sa fragilité et sa force d'accueil:

Comment récupérer le bruit du cœur qui fuit l'âpreté du cœur qui fuit. J'ose le mien mon cœur. D'où on a retranché la joie. En chacune de moi le monde enfermé furieux là rien ne s'est réellement tu. On est mère et fille je — chacune son tour — déballant des kilomètres de bras cambrés dans l'air et souterrainement. (76)

Quant à la peur, elle est presque aussi mortifère chez les deux auteurs. Chez Desautels, l'équation se présente un peu différemment, la solidarité et la colère féminines s'éri-geant en rempart contre la terreur — elles seraient des agents de la rébellion. Les interpellations et les citations donnent ainsi à cette forêt de mots des racines profondes et des branches aux longues ramifications, de sorte que la poète, à l'instar du promeneur de la rue Sainte-Catherine, peut nous reconnaître dans sa peur et dès lors l'affronter. En payant un tribut à tous ces compagnons et compagnes de route, Desautels constitue une communauté de sens et de résistance qui donne à sa poésie une valeur d'espérance. Cela est particulièrement éloquent dans la suite intitulée «La forêt ne tient plus», dédicacée à Geneviève Blais, elle-même citée et interpellée dans les poèmes:

Os c'est os attablé. Et une cargaison de branches nouées serrées, mises k.-o. avant le rêve du grand relèvement. On transmigre. On se rapproche du fond. C'est vacarme en nous filles et mères humaines face à l'autre océane. Doigts bras grilles — appelants on dirait. Plateforme de caresses soudain mobilisées. En attente. D'être sauvées. Ta voix cogne. Toi. Moi. Nos complots d'éclopées. Un long mur de ronces penche. Avant même notre première rencontre. La forêt ne tient plus — qui la réparera. (67)

Ce mouvement de densification, de concentration et d'élagage, allant de la chair aux os (ou des branches au tronc), ramène le poème à l'essentiel — ce qui nous ancre et nous lie, ici la colère et la solidarité, gages d'espérance car elles tiennent la parole en alerte. Devant cette parole dénudée jusqu'aux os, ce concentré de mots provenant d'un cœur privé de sa joie et qu'on dirait lancés à la mer comme autant de galets, de bouées, on pense encore bien sûr à Saint-Denys Garneau — ou à ce qui rapproche Anne Hébert de son cousin :

L'hiver là devant. L'arbre. Nul oiseau. Nu. L'arbre. Quelqu'un qui attend. Chaque aube. L'errance. Un nombre infini de petits crânes qu'on exhume. Os après os — tas d'ordures gravats air boueux dans l'attente de jais.

Nos doigts n'appellent pas à l'aide.

On ne soigne pas le chaos. (112)

Ces multiples déclinaisons des motifs de l'os et de l'arbre donnent sa cohésion à l'ensemble du recueil, dont les textes avaient pour la plupart déjà été publiés (dans des collectifs, des livres d'artistes ou en revue). L'unité s'en trouve renforcée par la structure cyclique (quatre « Inventaires » sont précédés et suivis de suites intitulées « Février » et « Octobre »), de même que par l'étroite parenté des poèmes liminaires de la première et de la dernière suites. Les deux sont des méditations sur la nuit, figure centrale dans l'œuvre de Desautels : « Vivante en différée, ce que je continue de voir c'est la nuit. D'où on ne peut jamais vraiment sortir. La nuit de l'autre siècle, infiniment extensible, continue de foncer aveugle parmi d'autres. » (161) Ainsi, dans ce livre pénétrant et très achevé, pour naviguer dans cette forêt aveugle, ce monde submergé par la détresse où « partout Dieu sourd consent » (129), ce que nous propose Denise Desautels, ce n'est pas une leçon de lumière, mais, en fine connaisseuse et amoureuse de la peinture qu'elle est, une savante leçon de nuances de gris.

+

Normand de Bellefeuille fait lui aussi dans l'inventaire, dans ce qu'il appelle ses « catalogues affectueux⁶ », dont le dernier tome est paru l'automne dernier, au moment où l'auteur, qui compte, avec les Lapierre et Desautels, parmi les poètes québécois les plus importants de sa génération, venait de recevoir le prix Athanase-David.

En ouvrant *Le poème est une maison de long séjour*, on lit ceci, qui résume assez bien le projet de la trilogie :

jadis
aurais-je osé prétendre
que le poème est aussi bien la vérité du cœur

6 Normand de Bellefeuille, *Le poème est une maison de long séjour. Catalogue affectueux un*, œuvres de Pierre P Fortin, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 148 p. ; *Le poème est une maison de bord de mer. Catalogue affectueux deux*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, 150 p. ; *Le poème est une maison désormais inhabitée. Catalogue affectueux trois*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 119 p.

que l'espace de la pensée ?
que le poème est le désir du cœur
et de la pensée
aujourd'hui, c'est sans scrupule
et sans réserve
que je l'admets (8)⁷.

Il s'agit d'une poésie réflexive, proche de la philosophie, à l'écriture dépouillée, qui fait preuve d'humilité et même de candeur, et qui emprunte parfois le ton de la conversation. Résolument autoréflexive, elle revient sur son parcours, dont chaque tome marque une étape. Le premier tente de cerner ce que fut jadis — on l'imagine — le poème pour son auteur. Tout se joue ici entre « poème » et « image », considérés presque comme des synonymes : « la grande leçon du poème/la grande leçon de l'image » nous rappellent « que le sens est un malfaiteur/une vaine croyance » (13). Or presque toutes les images chères à de Bellefeuille y sont revisitées, reprises, voire ressassées. On ne compte plus le nombre d'occurrences des mots « poème », « maison », « mer », etc., ni les apparitions de ces figures centrales que sont la mère, le père, l'enfant, la grand-mère, Lascaux, etc. Une fois dissipée l'impression de surplace que donnent les premiers poèmes, on réalise que ces légers déplacements tracent des cercles concentriques, de manière à creuser un puits qui tient lieu de passage spatio-temporel. Or c'est précisément là, dans cette verticalité où l'on tombe et le sens avec nous, que se trouve la vérité du poème.

Dans *Le poème est une maison de bord de mer*, ce dernier se présente comme un accompagnement, un compagnon de route dans la vieillesse, sur le chemin menant vers la mort. Ce « vieil ami » (16) est aussi bien une peau qu'on enfle, un masque qu'on revêt, un visage qu'on emprunte, ce qui rapproche le poète de la figure de Protée : « je suis étranger à moi-même/voilà pourquoi j'aime la poésie, affirme-t-il// sommes semblables » (12).

Au fil des pages, on se déplace autour du poème, ce mystère, qui, loin d'être élucidé, ne fait que se creuser. Chaque tentative de définition est en somme une non-définition, mais contribue à circonscrire ce lieu d'accueil et de recueillement qui donne son titre au recueil. Le poème : une maison dans laquelle on se déplace et dont les fenêtres donnent sur la mer.

Portée par le ressac de l'éternel recommencement, cette poésie en est une du matin ; c'est le matin, peut-on croire aisément, qu'elle s'est écrite, et c'est en la lisant le matin qu'on en éprouvera au mieux la justesse, alors que la voix est encore hésitante, comme si elle devait retrouver le sens des mots, comme si elle les prononçait pour la première fois :

aux jeunes heures du matin
la poésie est persévérante
mais discrète

7 Les livres ne sont pas paginés, mais les poèmes sont numérotés. Le chiffre entre parenthèses correspond au numéro du poème.

peu de mots
mais justes (24).

Cette justesse, comme l'amour chez Lapierre, est une ascèse, et le poète n'hésite pas à exposer la difficulté, l'exigence qu'elle lui impose. Il interpelle le lecteur, lui disant ce qu'il en coûte d'efforts pour « désamorcer le sens » (33). Les « cahiers Canada » (on en trouve aussi chez Lapierre), évoqués comme lieux d'élaboration des poèmes, rappellent bien sûr l'enfance, omniprésente chez de Bellefeuille, mais connotent aussi l'aspect laborieux de l'écriture et le défi que représente son apprentissage. C'est dans des cahiers Canada que s'écrivent « La légende du père » (39), l'« Autobiographie apocryphe » (58), « La légende de la mère » (61), « La légende d'Alice » (90), le poème prenant ainsi un tour presque épique. Mais n'y a-t-il pas toujours eu quelque chose d'épique dans la poésie de ce « guerrier de mots » (65), quelque chose de démesuré et de légendaire⁸?

Tout se superpose, se stratifie (« *le cœur est le dernier étage/du poème* » [140; l'auteur souligne]). De la vieillesse à l'enfance, on tombe et on retombe, comme un animal au fond d'une grotte⁹. La répétition est lancinante, le poème revient telle une fatalité sur les lieux du passé, tâchant de s'accorder à la vieillesse, et cependant fait ajour: il est ce paysage de bord de mer, toujours semblable, toujours différent. Mais la maison de bord de mer n'est qu'un fantasme, une image: « enfant/je n'ai pas connu/de maison de bord de mer » (125). Elle est cette image paroxystique qu'il conviendra ensuite de déconstruire, de vider de son pouvoir d'illusion:

cette image
d'une maison de bord de mer
suffira-t-elle
jamais
à m'ouvrir le monde
et à calmer le noir ouragan
de l'alcool (123).

Parmi les éléments récurrents chez l'auteur, le nom propre et la signature apparaissent ici comme préfigurant la mort, un peu comme un masque mortuaire anticipé (« le poème: là où apparaît le visage » [89]). Peut-être faut-il faire tomber les masques, abdiquer la signature, perdre son nom et jusqu'à son visage pour que le poème devienne ce « désarmement absolu » (90) qui dispose à la connaissance.

Si la maison de bord de mer est verticale, la maison inhabitée l'est également, où l'homme vieillissant côtoie l'enfant qu'il a été à la faveur d'un va-et-vient des combles au sous-sol. C'est sur un aveu d'échec du poème, de « démission du sens » (31) que s'ouvre le dernier tome de la trilogie: « admettons-le/il ne peut plus

8 « car le poème c'est/écrire à la limite/et en ce sens/le poème réussi/est un poème vaincu » (79); « je suis plus de l'ordre des légendes/que des anecdotes » (113).

9 À propos de Lascaux: « car j'y fus/— n'en ai jamais un seul instant douté — accouplé aux parois/aux heures les plus incertaines du jour/ce fut sans doute là/mon seul moment généalogique réel » (71; l'auteur souligne).

en être autrement/le poème a perdu» (1). Le poème semble l'avoir cédé au malheur, maintenant que la maison de long séjour et la maison de bord de mer sont inhabitées. Le poème de la maison, inhabité, est seul et dissident :

il trébuche parfois
fausse souvent
mais la danse en est certaine
la danse en est chaque fois
le recommencement du Monde (31).

Dans son apparente simplicité, son prosaïsme et sa familiarité, il évoque la parole râpeuse du vieillard, tandis que la répétition — qui est LA figure chez de Bellefeuille — y atteint des sommets de virtuosité : ici, l'accumulation (des poèmes, des maisons, des étages, des douleurs, des années) fait sens, fait lieu. Qu'est-ce qu'un poème inhabité ? Une structure vide ? Une voix anonyme ? L'ossature du poète, qu'il porterait au-dehors, comme une cage, un masque mortuaire, comme un insecte sa carapace ? Ou est-ce plutôt le lieu d'un éventuel recommencement ? Peut-être en définitive rien n'aura-t-il eu lieu que le lieu, pour paraphraser la fameuse formule de Mallarmé. Après tout, le poète n'affirme-t-il pas vouloir « le poème/qui soit le cri parfait » (96) ?

On oscille ainsi entre enfance et vieillesse, dissidence et échec, naissance et mort, bien qu'ultimement ce soit cette dernière qu'il s'agit d'apprivoiser, et non plus comme l'image qu'elle a été¹⁰, mais comme l'habitant du « sous-sol réel » (59) retrouvé. Au gré de ce roulement incessant, on a l'impression que c'est non seulement l'image qui se déconstruit, mais l'œuvre entière du poète qui, remontant vers sa source, se défait, se détricote, pour atteindre à l'essentiel d'une parole — l'accueil et l'abandon à ce qui vient :

plus rien de catégorique
maintenant
en cette maison
non plus que de l'ordre de l'effroi
en cette maison
que des catalogues affectueux
en cette maison
un deux et trois
pour dire
enfin, la tendresse et le deuil
réel de l'enfance
pour dire
l'accueil
de ce nouveau temps
de la mort (56).

10 « longtemps la mort/fut mon ami imaginaire » (103).

En créant ce savant effet de relâchement, en se montrant, pour ainsi dire, maître dans l'art de la non-maîtrise, c'est une magistrale leçon de chaos que nous offre le poète. De celles-là aussi, qui nous rappellent au vivant et à l'impermanence de toute chose, nous avons grand besoin.

DRAMATURGIE

Dégeler les mots de la mémoire

+ + +

LUCIE ROBERT

Université du Québec à Montréal

C'est dans *Le quart livre* de François Rabelais que Pantagruel, au cours de ses voyages, découvre l'existence des paroles gelées. Ces paroles, figées dans l'écrit, voire dans le livre imprimé, peuvent de ce fait être conservées et transmises, mais elles perdent ainsi une partie de leur sens et de leur valeur. Quand elle est figée dans cette sorte de paroles, la mémoire se recroqueville et elle se fait histoire. Aussi les paroles doivent-elles dégeler pour reprendre vie dans la langue de ceux et celles qui parlent et même de celles et ceux qui écoutent. Énoncées sur la scène, et donc à haute voix, elles retrouvent leur pouvoir d'expansion et ce souffle de vie qui donne un sens au temps présent. Tel est du moins l'avis d'Alexis Martin, qui situe l'action de sa trilogie, *L'histoire révélée du Canada français 1608-1998*¹, au pays où les « 'ots 'ombent 'elés 'ur 'e 'ol... » (I, 112). En effet, écrit-il dans le prologue, « [l]es anciens Amérindiens disent qu'il y a, au nord de Tadoussac, un pays où le froid est si grand, l'air si dense, que les mots gisent gelés » (I, 7). Pourtant, l'action de cette trilogie se déroule rarement « au nord de Tadoussac », et c'est bien plus souvent au sud que les personnages circulent entre l'Acadie et Montréal, entre Québec et Saint-Jean-des-Piles. Au nord de Tadoussac, pourtant, se trouvent d'immenses territoires habités par les peuples autochtones, où se concentre une grande partie des ressources naturelles grâce auxquelles subsistent les habitants du sud. Les grandes rivières, par exemple, surtout celles qui sillonnent les terres innues, ont presque toutes été harnachées — la Romaine serait la dernière en date — pour assurer l'approvisionnement en énergie électrique des habitants du sud de Tadoussac.

Cette frontière imaginaire qui sépare le nord et le sud est aussi la métaphore de cette autre frontière qui sépare le passé du présent, et comme la source d'une mémoire souvent défaillante. Aussi toutes les pièces dont il est question ici partagent-elles cette volonté de reconstruire la mémoire de « [c]e peuple stupéfié//captif de ses propres mots » (I, 98), coïncé dans les deux mots gelés que sont « *Canadiens*

1 Alexis Martin, *L'histoire révélée du Canada français 1608-1998*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2016, 3 volumes : t. I : *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, 113 p. ; t. II : *Les chemins qui marchent*, 112 p. ; t. III : *Le pain et le vin*, 76 p. Dans la suite du texte, les références à cette trilogie indiquent le numéro de tome et le folio concernés entre parenthèses.

et français. L'un qui, à rebours, va adjectivant l'autre; l'autre, qui ne peut se réconcilier avec le deuxième; deux mots liés indissolublement, mais qui attendent une résolution [dans] une troisième identité» (I, 97). Telle serait, semble-t-il, la fonction du théâtre actuel, qui ne craint pas plus d'aborder le politique pour dégeler les paroles figées dans les livres d'histoire que de doter celles-ci d'une nouvelle vie, de reformuler les grandes questions relatives à l'existence collective et de raviver des débats pérennes et nécessaires, dont les enjeux réels se sont perdus, ces dernières années, dans les méandres de discussions détournées de leur fonction citoyenne et devenues aussi oiseuses que superficielles.

+

La trilogie d'Alexis Martin a d'abord été créée par segments, en février 2012, en février 2013 et en mai 2014, au théâtre Espace libre, avant d'être finalement présentée dans sa version intégrale à la Quinzaine de théâtre de Québec en juin 2014 puis au Festival Trans-Amérique en mai-juin 2016. Martin révèle son histoire du Canada français dans un joyeux désordre autour de besoins vitaux (se chauffer, se déplacer, se nourrir), qui exigent pour être comblés la maîtrise des éléments naturels (le feu, l'eau, la terre) et composent des conditions de vie qu'ont partagées — et que partagent encore — les diverses populations du territoire (Français, Anglais, Autochtones). Car force est de constater qu'il fait aussi froid sur la pointe de l'Acadie, à Port-Royal, en 1604 qu'au Carnaval de Québec pendant l'hiver 1998. Or, rappelle Martin, les premiers habitants venus d'Europe construisaient «des âtres ouverts contre des murs de pierre» (I, 76) comme dans les maisons françaises. Il leur fallut un certain temps pour comprendre qu'il valait mieux utiliser «un coffre en esti de grosse fonte lourde de trois quarts de pouce» (I, 81) pour enfermer le feu et rajouter des «tuyaux qui voyagent partout dans la maison pour transporter la chaleur» (I, 82). D'une scène à l'autre se déploie ainsi une histoire du froid, laquelle, outre celle du chauffage central, convoque aussi une histoire du vêtement, depuis les manteaux de fourrure — manteau artisanal chez Marc Lescarbott; industriel chez son descendant Alain Lescarbott — jusqu'aux costumes de théâtre que déballe une Éva Circé-Côté interprétée par une touriste française qui se présente comme la «représentante des chômeurs de Dieppe en France!» (I, 73)

Le deuxième volet de la trilogie, *Les chemins qui marchent*, porte sur les rivières. «[U]ne rivière, rappelle Martin, c'est un chemin avec des haltes, des carrefours, des places d'embarquement et de débarquement. [C'est u]ne route commune» (II, 46) qui permet d'explorer l'ensemble du territoire, depuis l'île d'Anticosti, qui accueille les naufragés du golfe Saint-Laurent, le Mississippi, que longent Jacques Marquette et Louis Jolliet, la Saint-Maurice, où les draveurs marchent sur les eaux, jusqu'aux Grands Lacs, où Cadillac ira fonder la ville de Détroit. Ce sont là les rivières apparentes. Restent les rivières souterraines, ensevelies par l'urbanisation dans le sous-sol montréalais qu'explore François de Sève, ingénieur à la station d'épuration des eaux usées de la Ville de Montréal, qui se demande si «cette eau sale, pleine du bruit et de la fièvre des villes et des jours, est [...] la même qui baigna le canot de Samuel de Champlain quand il parcourut le continent» (II, 7). Or, les travaux de

François révèlent des faits inquiétants que confirme Xiao Mâ, un ingénieur chinois en visite à Montréal : « [L]a mémoire humaine est-elle menacée par l'environnement ? » (II, 54) demandent-ils l'un et l'autre, avant de débarquer dans une fumerie d'opium logée sous le quartier chinois, et de confronter le Serpent qui hante la zone.

C'est dans le jardin de l'Institut de neuropsychiatrie de Montréal qu'est située l'action du troisième volet, *Le pain et le vin*. D'entrée de jeu, Émile de Brüning, bénéficiaire de l'Institut et animateur du Cercle d'histoire, annonce : « Nous allons parler nourriture. » (III, 9) Depuis toujours en effet, l'alimentation des habitants du territoire met la survie en jeu. C'est, par exemple, à un abus de sel que Champlain attribuait le scorbut dont il cherchait à retrouver l'antidote que Jacques Cartier avait reçu des Amérindiens, mais qui est resté perdu depuis. De même, les missionnaires ont tenté d'imposer la culture du territoire aux Autochtones plutôt enclins à chasser et à cueillir, et ceux-ci finissent d'ailleurs par cueillir les missionnaires avant de les faire cuire. Cette histoire de l'alimentation révèle quelques faits intéressants. D'une part, « Amérindiens et Français partagèrent très peu sur le plan alimentaire : les Français s'acharnèrent à faire pousser du blé, alors que le maïs prospérait en Amérique » (III, 24-25), de sorte qu'on retrouvera sur la table « un menu qui n'aurait pas déparé la table d'une ferme normande » (III, 25). À l'inverse, Français et Anglais échangent leurs recettes : « Le potage mêlé [identique au *Victory Soup*] est le premier exemple de cuisine fusion en Amérique du Nord. » (III, 40) À partir de ce moment intervient Jehane Benoit, qui vient illustrer de ses recettes l'histoire de l'alimentation et les trois moments de sa modernité : la nécessité de cultiver la terre d'abord (par opposition à la cueillette) ; la mise en conserve, qui ouvre cependant une ère du soupçon illustrée par un extrait de *La jungle* où Upton Sinclair raconte la fabrication de la chair à saucisse dans une usine de Chicago en 1910 ; et enfin cette nouvelle modernité, où « chacun *grignote* à son aise » (III, 70 ; l'auteur souligne), seul, des aliments santé devenus des « alicaments » (III, 70). Jehane Benoit en perd son latin et ses mesures.

L'unité de la trilogie est assurée, d'une part, par la date butoir de chaque volet, qui se termine le 6 janvier 1998, date à laquelle Hydro-Québec est « tombée » des suites de la crise du verglas, et d'autre part, par la circulation de motifs récurrents. Ainsi en est-il de la tête à Papineau, mise à prix dans le premier volet, trouvée dans les rivières souterraines de Montréal au cours du deuxième volet, transformée en tête fromagée dans le troisième. Il en est de même des classes de maître en théâtre où l'on voit Marc Lescarbot détendre la première colonie acadienne, Gaston Miron discuter avec Pierre Lebeau, Éva Circé-Côté réfléchir aux costumes qu'elle montre. D'un volet à l'autre surgit également la figure inquiète de Courtemanche, installé en territoire innu — et donc au nord de Tadoussac — dans un vieux camp qui aurait jadis servi de base à la Société des Sciences sociales. Il y a déjà préparé les soixante-trois volumes publiés de son *Encyclopédie du Canada français*, soit 52 000 pages relatant l'histoire des Français d'Amérique et de leurs alliés amérindiens, mais il commence à douter de la pertinence de son entreprise : « On a été rattrapés par autre chose que l'aliénation nationale. Quelque chose qui ressemble à un processus globalisé, mondial [...]. [Ç]a fait longtemps que la quête des origines a perdu son sens : il y a sans doute plus de réponses dans le désert qui vient. » (I, 95)

+

Michel Marc Bouchard n'opère pas autrement — bien que plus modestement — dans *La divine illusion*², pièce créée en anglais d'abord sous le titre *The Divine: A Play for Sarah Bernhardt*, le 24 juillet 2015 à Niagara-on-the-Lake, dans le cadre du Shaw Festival, puis en français, le 10 novembre 2015, au Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, dans une mise en scène de Serge Denoncourt. La pièce aurait donc été inspirée de George Bernard Shaw qui, en son temps, a dénoncé les méfaits du capitalisme et l'hypocrisie de la hiérarchie religieuse. L'action se passe en décembre 1905. Michaud, un jeune séminariste plus intéressé au théâtre qu'à la théologie, découvre les misères du monde : « [L]a jeunesse embrigadée dans des diktats religieux, [les] enfants exploités dans des usines [et les] victimes d'abus sexuels. » (7) C'est qu'il est fils de bourgeois et qu'il ignore tout de la vie réelle de ses contemporains, vie dont il prend conscience auprès d'un nouveau séminariste, Talbot, fils d'ouvrière, tout juste transféré d'un autre séminaire pour des raisons troubles. La rencontre de Michaud et de Talbot met à mal la vocation religieuse du premier, alors que le second n'a pas les moyens de renoncer à devenir vicaire de paroisse, seul métier qui pourra sortir sa mère de l'usine. Aussi la scénographie est-elle conçue de manière à permettre de circuler en trois lieux — le dortoir du séminaire, l'usine à chaussures et la loge de Sarah Bernhardt — et à mettre en valeur les trois événements qui vont bouleverser la vie quotidienne de Michaud. Car Sarah Bernhardt est alors en tournée dans la ville de Québec, et Michaud, amateur de théâtre et apprenti écrivain, a été choisi pour lui délivrer le message de l'archevêque enjoignant à l'actrice de renoncer aux représentations prévues. Il y entraîne Talbot, ce condisciple dont il découvre que le séminaire achète le silence après qu'il eut battu un clerc pédophile et dont il comprend qu'il gardera le silence pour protéger sa mère de l'usine de chaussures qui vient de tuer son plus jeune frère. Talbot vivra là, sur la scène où il donne la réplique à Sarah Bernhardt, sa dernière soirée d'homme libre. Il y a donc dans la pièce de Bouchard une double dénonciation de l'hypocrisie de la bourgeoisie bien-pensante, qui croit racheter ses fautes (les lamentables conditions de travail des ouvrières et des enfants de la chaussure ; la protection de clercs pédophiles) en obéissant à l'injonction d'un évêque qui tolère mal qu'une actrice, française et juive, s'en prenne à « un pays d'arrière [...] où il n'y a pas de vrais hommes qui savent se tenir debout » (95). Telle était en effet la déclaration de l'actrice, qui avait convoqué les journalistes locaux pour répondre publiquement à l'évêque. Ce fut là historiquement la seule visite de l'actrice dans la vieille capitale, où elle ne remit jamais les pieds.

+

Référez aux fumeries d'opium de la basse-ville de Québec au début du siècle comme le fait Bouchard au moment où Talbot s'offre quelques heures de délinquance avec la belle Madeleine n'est pas sans rappeler certaines scènes écrites par Robert Lepage pour *La trilogie des dragons*, dont l'action se déroulait également dans la ville de

2 Michel Marc Bouchard, *La divine illusion*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2015, 125 p.

Québec. Plusieurs spectacles et quelques décennies plus tard, Lepage revient à sa ville natale dans une pièce, un long monologue en fait, qui a pour titre l'adresse de son enfance, 887³ de l'avenue Murray, mais qui est d'abord, selon Denys Arcand, qui en signe la préface, «une lettre d'amour de Robert à son père» (9). L'avant-première de 887 a été donnée au Lieu Unique, à Nantes, le 24 février 2015, dans une mise en scène de l'auteur; la première a eu lieu à Toronto, au Bluma Appel Theatre, le 14 juillet 2015. Comme il le fait souvent, Lepage superpose deux actions dramatiques, l'une qui est vécue, l'autre qui est racontée. Nous sommes donc en 2010, à l'occasion du quarantième anniversaire de la Nuit de la poésie. Lepage a été invité à lire le poème de Michèle Lalonde, *Speak White*, mais il se révèle incapable d'en mémoriser le texte. Il rappelle alors une ancienne méthode mnémotechnique qui consiste à identifier un «palais de mémoire», un lieu familier de l'enfance: «Vous placez les phrases, les paragraphes, les éléments d'un texte que vous avez à mémoriser dans les nombreux recoins des différentes pièces» (19) de ce palais. Réciter le texte passe ainsi par la visite du palais de mémoire, où l'on récupère les divers éléments du texte comme s'ils étaient des souvenirs d'enfance. Le palais de mémoire de Lepage est donc le 887 de l'avenue Murray, à Québec, édifice qui apparaît alors sous la forme d'une maquette réalisée à l'échelle 1:6. Il s'agit d'un bloc d'appartements où il a habité avec sa famille de 1960 à 1970. Cette décennie, mouvementée sur le plan politique (puisqu'elle est encadrée par l'élection de Jean Lesage et les événements d'octobre) et sur le plan personnel (puisqu'elle désigne les années qui vont de l'entrée à l'école primaire jusqu'à l'entrée au Conservatoire de théâtre), sera au cœur du récit. À travers ces réminiscences, composées de toutes les vexations qui ont ponctué son enfance — qu'il n'est pas le seul à avoir connues, mais qu'il rappelle néanmoins aux oreilles bien-pensantes —, se met en place la lecture et l'interprétation du poème de Michèle Lalonde, qui reprend vie et retrouve son sens initial, sans doute enfoui trop vite et trop creux dans la mémoire de celles et de ceux qui ont oublié leur passé ou qui ignorent celui de leurs parents, ce passé où les fils de chauffeurs de taxi n'étaient pas admis dans les séminaires et autres collèges classiques, où les femmes âgées, malades ou affaiblies, ne trouvaient aucun service public où se réfugier, où les francophones étaient jugés incompetents à exercer des fonctions de cadre dans les grandes entreprises de l'État. À la fin du spectacle, enfin arrivé après maintes tribulations sur la scène du Monument National, Lepage commence par affirmer qu'il n'est pas digne «de réciter ces mots-là. Pas plus que les gens dans la salle n'étaient dignes de les entendre» (102). Il le fera cependant, à la mémoire de son père et de tous ces hommes humiliés et offensés, néanmoins courageux et honnêtes, mais aussi en hommage à la poésie de Michèle Lalonde. Devant «une écurie d'anciens baba cool qui "étaient là à l'époque", mais qui sont tous arrivés en retard» (102), il égratigne au passage les technocrates (représentants des gouvernements fédéral, provincial, municipal, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, de Radio-Canada), les journalistes du *Devoir*, certains politologues de

3 Robert Lepage, *887*, préface de Denys Arcand, incluant *Speak White* de Michèle Lalonde, Québec, Ex machina/L'Instant même, coll. «L'Instant scène», 2016, 107 p. L'ouvrage a paru également dans une édition de luxe, illustrée par Steve Blanchet (Montréal, Québec Amérique, 2016, 152 p.).

l'Université Laval et sans doute plusieurs autres. Jamais encore Lepage n'avait été aussi personnel et rarement a-t-il été aussi clair sur ses options politiques et artistiques. Il n'est sans doute pas interdit aussi de croire qu'il se soit senti interpellé par l'état actuel des discussions politiques, qui ignorent les questions de classes sociales à l'origine de la question nationale et qui la font dévier dans de stériles discussions identitaires. Comprenez qui voudra.

+

Certainement l'événement théâtral de l'année 2017 — c'est du moins ce qu'en a décidé l'Association québécoise des critiques de théâtre —, le *J'aime Hydro*⁴ de Christine Beaulieu vient enfin de paraître dans un livre qui réunit les cinq épisodes, soit la version complète du spectacle. Le premier de ces épisodes a été créé au Festival OFFTA 2015, les épisodes 1 à 3 ont été présentés au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui dans le cadre du Festival Trans-Amérique en 2016, et l'intégrale des cinq épisodes a été jouée en avril 2017 à l'Usine C, dans une mise en scène de Philippe Cyr. Théâtre documentaire, *J'aime Hydro* a donc été créé au fur et à mesure du déroulement de l'enquête qu'a menée l'auteure-comédienne, de sorte que les derniers épisodes, écrits après le succès des premiers, rendent compte de l'intérêt qu'ont progressivement porté à Beaulieu les grandes institutions de l'État, dont les représentants acceptent enfin de répondre aux questions et qui parfois même tentent de les susciter. Peut-on alors parler de paroles dégelées, malgré certains relents de langue de bois ?

Comme l'indique assez clairement le titre, la pièce porte sur Hydro-Québec, selon un point de vue assez radicalement distinct de celui d'Alexis Martin, du moins au départ de l'entreprise. Car ce n'est pas l'Hydro vulnérable, la géante aux pieds d'argile qui tombe le 6 janvier 1998, qui intéresse Christine Beaulieu, mais l'Hydro triomphante, symbole sans cesse réitéré de la Révolution tranquille et de la compétence technologique de tout un peuple. Toutefois, s'il y a une pièce, c'est que quelque chose ne tourne plus rond dans l'aventure d'Hydro-Québec. D'une part, Beaulieu découvre peu à peu le « complexe du castor », qui désigne le fait qu'Hydro-Québec est devenue une manufacture de barrages, alors qu'on doit vendre l'électricité sous le prix coûtant : « Tu veux dire que là, on ferait des barrages pas rentables pour quelque chose dont on n'a pas besoin ? » (24) D'autre part, Hydro-Québec refuse de discuter publiquement de son usage des rivières du Nord. Or, dira Annabel Soutar, directrice du Théâtre Porte-Parole, qui produit le spectacle : « [C]'est ça, le but de ma compagnie de théâtre : faire parler les gens quand ils pensent que c'est impossible de parler. » (35) En ce sens, *J'aime Hydro* est d'abord le résultat d'une commande adressée par Soutar à Beaulieu, avec qui elle travaille depuis déjà quelques années.

La division en cinq épisodes reprend la logique des pièces classiques : le premier épisode est celui qui pose le sujet et les acteurs, définit l'enjeu et entraîne la

4 Christine Beaulieu, *J'aime Hydro*, illustrations de Mathilde Corbeil, Montréal, Atelier 10, coll. « Pièces », 2017, 253 p. Les trois premiers épisodes peuvent être téléchargés ou écoutés en baladodiffusion à partir d'ici Radio-Canada Première : <http://ici.radio-canada.ca/premiere/premiereplus/arts/5060/jaimehydro> (page consultée le 4 janvier 2018).

comédienne à accepter de mener l'enquête proposée. C'est donc dans cet épisode que se crée le personnage de l'actrice-enquêtrice plutôt nunuche au départ, qui accepte de mener cette enquête d'abord à temps perdu, entre une carrière à succès et une vie privée en dents de scie, et qui, d'un épisode à l'autre, devient une interlocutrice de poids à qui on fera même miroiter un poste de cadre et un siège de député. Or Christine Beaulieu n'a pas plus l'expérience de l'écriture dramatique que celle de l'enquête, et elle comprend très tôt que l'on attend le premier épisode pour le Festival OFFTA 2015. Écrire et enquêter deviennent progressivement les deux volets de la même démarche. C'est le personnage, certainement autofictif de manière générale, autobiographique par moments, parfois menteur ou trop discret, qui fait prendre la mayonnaise, si l'on me passe l'expression.

Le deuxième épisode énonce une première série de renseignements élémentaires : Qu'est-ce que l'électricité ? Combien ça coûte ? Des films et entrevues d'archives ravivent la mémoire des grands événements et personnages liés à la nationalisation de l'électricité, mais aussi celle de la découverte des centrales privées qui ont été relancées en 1990 et qui sont maintenues depuis à des conditions ridiculement avantageuses pour les propriétaires. Au troisième épisode, nous sommes au cœur de l'affaire. Et pourtant, l'épisode se présentait mal. Car Christine est à bout de nerfs et elle se réfugie sur Paradise Island, au Sivananda Ashram Yoga Retreat, où un vieil Indien qui dessine les cartes du ciel lui annonce que sa vie professionnelle se porte très bien, mais que les pronostics pour sa vie amoureuse sont mauvais. Des audiences publiques lui permettent de reformuler correctement sa question : « [Q]u'est-ce qu'Hydro-Québec prévoit comme demande future, pour continuer à produire de la nouvelle électricité malgré les surplus ? » (74) Les quatrième et cinquième épisodes sont moins légers, moins dramatiques pourrait-on dire ; le théâtre cède devant l'appel de l'enquête. Aussi Christine se rend-elle en voiture électrique jusqu'à la Romaine — ce qui nous ramène « au nord de Tadoussac ». Elle visite les barrages, interroge les travailleurs locaux et rencontre les communautés autochtones. Et elle comprend qu'Hydro-Québec n'est peut-être pas l'entreprise saine et morale qu'elle prétend être tant affluent les rumeurs de corruption, de négligence criminelle, de non-respect du code du travail ou des normes environnementales. Le Festival Trans-Amérique attend les derniers épisodes.

Le théâtre documentaire a ses exigences en regard d'un réel qu'il faut débusquer, comprendre, expliquer. Il ne tolère normalement pas l'engagement. Ce qui le rend intéressant est d'abord la démarche et, dans ce cas-ci, Beaulieu parvient à créer un personnage, son personnage, au croisement de l'écriture, du jeu dramatique et de l'enquête. Au départ, pour elle, Hydro-Québec, c'est le Québec moderne, c'est le Québec qui a renoncé au nationalisme de conservation pour aller jouer dans l'économie mondiale. Cependant, au terme de l'enquête, Hydro-Québec est aussi un éléphant qui blanchit peu à peu, qui se complaît dans une technologie à l'avenir incertain et qui, soumis aux pressions politiques de toute nature, finit par inquiéter même ses clients les plus amoureux. Il reste que les trois premiers épisodes forment un magnifique objet théâtral, que ternissent un peu les deux derniers qui auraient gagné à être épurés et davantage synthétisés, ce dont l'auteure paraît consciente quand elle s'exclame : « J'ai décidé, Annabel, que mon *héritage* allait certainement pas être un

show de théâtre d'une fille de Montréal qui parle d'une affaire qu'elle connaît pas. J'ai décidé d'*agir* [...]» (158; l'auteure souligne.) Elle ne nous fera malheureusement pas grâce de ses conclusions et de ses options politiques. Néanmoins, force est de reconnaître que c'est dans la tension entre le désir d'action et les nécessités de l'écriture dramatique que réside la qualité de cette démarche artistique.

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES REÇUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

DUMONT, François, *L'ombre du roman*, Montréal, Nota bene, coll. « La ligne du risque », 2017, 265 p.

FILLATRAULT, Denise, *Quand t'es née pour un p'tit pain*, Montréal, Libre Expression, 2017, 252 p.

TRAHAN, Michaël, *Petite histoire de la réception de Sade (1909-1939)*, Montréal, Nota bene, coll. « Prémices », 2017, 224 p.

POÉSIE

BEAUMEL, Laetitia, *Il n'existe jamais que la moitié du ciel*, **LANDRY**, Anne-Sophie, *Il fera peut-être naissance*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Rectoverso », 2017, 67 p.

BÉLANGER, Paul, *Le plus qu'incertain*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2017, 220 p.

BERNIER, Yannie, *Du chant et de l'if*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2017, 66 p.

CALABRESE, Giovanni, *Topographie de l'inhabitable*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 70 p.

CARDUCCI, Lisa, *Ces années-là*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 70 p.

COLONNA, Daria, *Ne faites pas honte à votre siècle*, Montréal, Poètes de brousse, 2017, 73 p.

DAOUST, Jean-Paul, *Les îles de la ponctuation*, avec des illustrations de Louise Prescott, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Excentrique », 2017, 59 p.

DE BELLEFEUILLE, Normand, *Le poème est une maison désormais inhabitée. Catalogue affectueux 3*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 142 p.

DESAUTELS, Denise, *D'où surgit parfois un bras d'horizon*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 182 p.

DÉSY, Jean, *Chorbacks*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », 2017, 93 p.

GUÉRETTE, François, *Constellation des grands brûlés*, Montréal, Poètes de brousse, 2017, 74 p.

HUOT, Sébastien, *Suie*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, 67 p.

MOORHEAD, Andrea, *À l'ombre de ta voix*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 96 p.

OUELLETTE, Fernand, *Où tu n'es plus, je ne suis nulle part*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 136 p.

SÉGUIN, Marc, *Au milieu du monde*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 61 p.

SIMARD, Emmanuel, *Derniers souverains*, avec des photographies de Nicolas Lévesque, Montréal, Poètes de brousse, 2017, 72 p.

VUONG, Océan, *Ciel de nuit blessé par balles*, préface de Kim **THŪY**, traduit par Marc **CHARRON**,

Montréal, Mémoire d'encrier, coll.
«Poésie», 2017, 121 p.

F I C T I O N

FERRER, Marianne et India

DESJARDINS, *Une histoire de cancer
qui finit bien*, Montréal, La Pastèque,
2017, [s. p.].

R E V U E S

Canadian Literature, «Indigenous
Literature and the Arts of
Community», n^{os} 230/231, autumn/
winter 2016, 278 p.

Études françaises, «Mettre en livre.
Pour une approche de la littérature
médiévale», vol. 53, n^o 2, 2017,
198 p.

Études littéraires, «Autour de Gabriel
Sagard», vol. 47, n^o 1, hiver 2016,
216 p.

Francofonía, «Rimbaud le voyant?»,
n^o 72, printemps 2017, 219 p.

R É S U M É S

+ + +

MARIO BEULAC VOIX EN IMAGES. LE MÉTADISOURS FORMEL DE LA BDQ ACTUELLE

La vigueur actuelle du milieu de la bande dessinée québécoise tient d'une part de l'émergence de nouveaux auteurs, d'autre part de la consolidation de leur œuvre à la faveur de nouveaux formats éditoriaux où peuvent s'affiner leurs talents. La reconnaissance de cette voie alternative, choisie de manière plus ou moins consciente, alors même que se poursuit l'exploitation du modèle traditionnel (album franco-belge de 44 pages en couleur) et que se développe parallèlement l'intégration d'un nouveau modèle (assimilé au « roman graphique ») aux circuits commerciaux du livre, incite les auteurs à articuler un discours réflexif où la confection visuelle de leurs planches se justifie selon divers paramètres formels reconnus comme soutenant le propos, tout comme la charge narrative et expressive d'ensemble. L'éventail de ces paramètres se trouve toutefois orchestré selon des équilibres changeants, en fonction du projet en cours et d'une position esthétique sous-jacente, développée de projet en projet. À l'aide des œuvres, entretiens et prises de position de quelques auteurs ayant emprunté cette voie alternative — Diane Obomsawin, Jimmy Beaulieu, Michel Rabagliati et Zviane —, Mario Beulac retrace les grandes lignes de ce métadiscours, pour faire émerger quelques-uns des enjeux esthétiques pressentis comme pertinents par ces praticiens notoires de la bande dessinée québécoise actuelle.

+

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU « N'HÉSITÉS PAS À JOUER LA CARTE DE L'HISTOIRE VÉCUE ». LES DEMI-TEINTES DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS *TUER VÉLASQUEZ* DE PHILIPPE GIRARD

Décrit comme un récit autobiographique par sa quatrième de couverture, *Tuer Vélasquez* (2009) de Philippe Girard rapporte une situation d'abus sexuel par un prêtre dont l'auteur a été témoin en 1983. L'écriture de soi se manifeste toutefois plutôt discrètement dans cet ouvrage, qui, en l'absence de récitatifs, expose la subjectivité du personnage de Philippe de manière oblique par un réseau de renvois à l'art (grâce aux références à Vélasquez et à Picasso), au folklore (par le rappel

de la légende de la chasse-galerie) et à l'influence des livres (à travers les romans d'aventures pour adolescents). On a ainsi l'impression que, à rebours de l'employé de la télévision qui, au début du récit, enjoint à son collègue de ne pas hésiter « à jouer la carte de l'histoire vécue » (p. 16) en donnant la parole à l'une des victimes du prêtre pédophile, l'auteur a refusé de s'engager à fond dans la veine autobiographique; il semble avoir voulu employer le témoignage simplement pour authentifier un matériel narratif dont la richesse et la complexité font probablement de cet ouvrage la réalisation la plus achevée de Girard. C'est à cet aspect de l'œuvre que cet article s'intéresse.

+

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY POSTHUMAIN, POSTMACHINE: L'IMAGINAIRE DE L'HYBRIDE DANS *SURÉQUIPÉE* DE GRÉGOIRE COURTOIS

La figure de l'hybridité traverse aujourd'hui la fiction, dans un univers social où les manipulations biomédicales et la génétique autant que les études de genre remettent en question diverses formes d'essentialisme, alors que le réseautage planétaire et le cyborg vont jusqu'à interroger la réalité humaine. Dans ce contexte, cet article se penche sur le roman *Suréquipée*, de Grégoire Courtois, qui pousse très loin la métaphore de l'anthropomorphisme, faisant d'une voiture une entité vivante, principal témoin dans une histoire de disparition. Une machine qui devient une sorte de monstre, de cyborg d'un genre particulièrement inusité.

+

STÉPHANIE DANAUX LE DESSINATEUR BRETON THÉOPHILE BUSNEL AU QUÉBEC. INTERACTIONS ARTISTIQUES AVEC ALBÉRIC BOURGEOIS

Dès son arrivée à Montréal en 1904, le jeune dessinateur français Théophile Busnel est recruté comme dessinateur au journal *La Patrie* pour poursuivre la série «Timothée», créée par Albéric Bourgeois. À l'été 1908, il doit toutefois regagner sa Bretagne natale, où il meurt des suites d'une longue maladie. Aussi brève soit-elle, la présence de Busnel à Montréal coïncide avec le début en 1904 et le déclin à partir de 1908 de la bande dessinée dans la presse francophone au Québec, progressivement remplacée par des importations américaines, puis françaises. Sans être à l'origine de cet âge d'or, Busnel s'y associe presque aussitôt et en devient l'un des principaux acteurs. Cet article met en lumière, à partir d'un corpus de dessins publiés dans *La Patrie*, la contribution de Busnel à l'histoire de la bande dessinée et du dessin d'humour au Québec en examinant ses interactions avec Bourgeois et en évaluant la part de ses innovations graphiques, narratives et iconographiques.

+

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE LES INTÉGRITÉS DE JIMMY BEAULIEU

Acteur essentiel du milieu de la bande dessinée depuis près de vingt ans, Jimmy Beaulieu a publié des œuvres aux thématiques et formats des plus variés, allant de

la volumineuse *Comédie sentimentale pornographique* à la discrète *Vitrine* de format fanzine, en plus d'avoir occupé de nombreuses fonctions au sein du neuvième art (artiste, critique, éditeur, libraire, enseignant, conférencier, etc.). Néanmoins, à travers les différents rôles qu'il a occupés et ses allers-retours fréquents entre son projet autobiographique et la fiction, Beaulieu a maintenu une certaine constance en ce qui a trait à une chose : la sincérité. Cet article propose une analyse croisée de plusieurs œuvres de Jimmy Beaulieu afin de cerner les récurrences qui s'en dégagent et l'intégrité dont il fait preuve depuis ses débuts.

+

CARMÉLIE JACOB UN DIALOGUE AVEC SOI-MÊME ET LES AUTRES. MARGES ET MARGINALITÉ DANS *PING-PONG*. VERSION COMMENTÉE, DE ZVIANE

En 2014, Zviane publie à compte d'auteure *Ping-Pong*, un essai introspectif abordant les maillages entre les différentes pratiques artistiques. Une fois le tirage épuisé, les éditions Pow Pow proposent de rééditer l'essai, mais le format de la maison, plus large que celui de la bande dessinée originale, pose problème. Pour occuper l'espace laissé en trop sur chaque page, l'auteure choisit de commenter sa bande dessinée en plus d'inviter d'autres artistes québécois et français à faire de même, créant ainsi un « dialogue entre [elle] en 2014 et [elle] en 2015 », en plus d'un « espace commun de réflexion où tout le monde se renvoie la balle » (p. 8 et rabat). Cette pratique met en lumière la difficulté de maintenir une cohérence avec soi-même dans la pratique de l'essai, qui, comme l'observe Pascal Riendeau, « exprime une pensée et déploie une subjectivité, mais [...] une pensée en mouvement, qui ne craint pas l'incomplétude » (*Méditation et vision de l'essai*, 2012, p. 11). L'auto-réflexion et la remise en question, amenées par le dialogue avec les autres et les effets du passage du temps sur sa propre pensée, sont ainsi au cœur de *Ping-Pong*, et cet article analyse comment elles s'articulent au sein du texte comme du dessin.

+

CATHERINE SAOUTER LA BD RENCONTRE LE MUSÉE

Du 6 novembre 2013 au 30 mars 2014, pour marquer les quinze ans des éditions La Pastèque, le Musée des beaux-arts de Montréal offre ses cimaises à quinze auteurs de bande dessinée québécois, dans le cadre de l'exposition *La BD s'expose au musée*. Chaque auteur choisit ainsi une œuvre dans la collection du musée, à partir de laquelle il réalise une bande dessinée de quelques planches. La transmédialité à l'œuvre dans ces productions, fondée sur une relation entre œuvre source et œuvre but, ou, dans les mots de Genette, entre hypotexte et hypertexte, engage une complexité particulière. À l'écart de l'idée d'adaptation, elle compose plutôt avec l'engendrement de nouvelles propositions poétiques jouant de la citation, de l'emprunt, de l'imitation, de l'amplification, de la remise en contexte, tout en portant un regard réflexif sur les médiums — passer de la peinture au dessin, de la couleur au noir et blanc, etc. —, et sur les médias qui président ontologiquement aux cadres énonciatifs des nouvelles œuvres. Catherine Saouter analyse ces procédés et montre comment cette rencontre

entre bande dessinée et musée, renouvelant les entendements de la notion de récit en images autant que celle d'œuvre d'art par un travail particulièrement fécond sur le plan de la plasticité, autorise à ratifier la légitimation du genre, qui démontre ici une compréhension longtemps déniée du monde de la création visuelle et narrative.

ABSTRACTS

translated by Catherine Browne

+ + +

MARIO BEULAC VOIX EN IMAGES. LE MÉTADISOURS FORMEL DE LA BDQ ACTUELLE

(VOICES IN IMAGES. THE FORMAL METADISOURSE OF TODAY'S COMIC ART IN QUEBEC)

The current vitality of the comic art milieu in Quebec is related both to the appearance of new authors and to the consolidation of their work through new editorial formats in which their talents can develop. The recognition of this alternative way, more or less consciously chosen at a time when the traditional model (44-page Franco-Belgian album in colour) is still in use and a new model (identified with the "graphic novel") is being incorporated into the commercial channels of the book trade, is encouraging authors to develop a reflexive discourse in which the visual creation of their panels is justified according to various formal parameters that are acknowledged to enhance the work's storyline, as well as its narrative and expressive force. However, the range of these parameters is orchestrated according to an equilibrium that is continuously changing, depending on the project currently being carried out and on an underlying aesthetic position developed from one project to the next. Through the works, interviews, and statements of position of authors who have chosen this alternative way—Diane Obomsawin, Jimmy Beaulieu, Michel Rabagliati, and Zviane—the author provides an outline of their metadiscourse, in order to identify some of the aesthetic issues seen as relevant by well-known practitioners of comic art in Quebec today.

+

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU «N'HÉSITIZ PAS À JOUER LA CARTE DE L'HISTOIRE VÉCUE». LES DEMI-TEINTES DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS *TUER VÉLASQUEZ* DE PHILIPPE GIRARD

("DON'T HESITATE TO PLAY THE PERSONAL EXPERIENCE CARD." HALF-SHADES OF AUTOBIOGRAPHY IN PHILIPPE GIRARD'S *TUER VÉLASQUEZ*)

Described as autobiographical on the back cover, Philippe Girard's *Tuer Vélasquez* (2009) describes an episode of sexual abuse by a priest that was witnessed by the

author in 1983. The author's writing about himself, however, is rather discreet in this work, which—in the absence of recitatives—presents the subjectivity of Philippe's character in an oblique manner, through a network of references to art (Vélasquez, Picasso), folklore (the legend of the *chasse-galerie*), and the influence of books (adventure novels for young readers). This creates the impression that, notwithstanding the comment of the TV employee who, at the beginning of the narrative, urges his colleague not to hesitate to “play the personal experience card” (p. 16) by giving voice to one of the victims of the pedophile priest, the author has chosen not to go full out in the autobiographical vein; rather, he seems to have used the witness's account simply to authenticate a narrative material whose richness and complexity probably make this Girard's most accomplished work. The article focuses on this aspect of the work.

+

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY POSTHUMAN, POSTMACHINE: L'IMAGINAIRE DE L'HYBRIDE DANS *SURÉQUIPÉE* DE GRÉGOIRE COURTOIS
(POSTHUMAN, POSTMACHINE: THE IMAGINARY DIMENSION OF THE HYBRID IN GRÉGOIRE COURTOIS'S *SURÉQUIPÉE*)

In today's social world, where various kinds of essentialism are challenged as a consequence of biomedical manipulations and genetics as well as gender studies and human reality itself is challenged by global networking and cyborgs, the figure of hybridity plays a key role in fiction. This article focuses on *Suréquipée*, a novel by Grégoire Courtois that takes the metaphor of anthropomorphism very far, making a car into a living entity that is the main witness in a disappearance story. The machine becomes a kind of monster—a cyborg of a highly unusual kind.

+

STÉPHANIE DANAUX LE DESSINATEUR BRETON THÉOPHILE BUSNEL AU QUÉBEC.
INTERACTIONS ARTISTIQUES AVEC ALBÉRIC BOURGEOIS
(THÉOPHILE BUSNEL, BRETON ILLUSTRATOR, IN QUÉBEC: ARTISTIC INTERACTIONS WITH ALBÉRIC BOURGEOIS)

On arriving in Montréal in 1904, the young French illustrator Théophile Busnel was immediately recruited by the *La Patrie* newspaper to continue “Timothée,” a series created by Albéric Bourgeois. In the summer of 1908, however, Busnel had to return to his native Brittany, where he was to die as the result of a long illness. Although his time in Montréal was short, it coincided with the beginning in 1904, and the decline from 1908, of the comic strip in Quebec's French language press; the strip was gradually replaced by American, then French imports. While Busnel was not the original cause of the comic strip's golden age, he was almost immediately involved in it and became one of its main actors. Based on a corpus of drawings published in *La Patrie*, this article sheds light on Busnel's contribution to the history of comic strips and cartoons in Quebec, examining his interactions with Bourgeois and assessing his graphic, narrative and iconographic innovations.

+

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE LES INTÉGRITÉS DE JIMMY BEAULIEU
(JIMMY BEAULIEU'S INTEGRITIES)

A key actor in the comic art milieu for close to twenty years, Jimmy Beaulieu has published in many different formats and explored a wide variety of themes. His works range from the voluminous *Comédie sentimentale pornographique* to the discreet *Vitrine* in fanzine format, and he has played many different roles in the comic book industry (as artist, critic, publisher, bookseller, teacher, lecturer, and more). However, through his various roles and multiple comings and goings between autobiography and fiction, Beaulieu has been quite constant in one thing: his sincerity. This article offers a comparative analysis of several of Jimmy Beaulieu's works, identifying recurring elements and the integrity he has displayed since the beginning of his career.

+

CARMÉLIE JACOB UN DIALOGUE AVEC SOI-MÊME ET LES AUTRES. MARGES ET MARGINALITÉ DANS *PING-PONG. VERSION COMMENTÉE*, DE ZVIANE
(A DIALOGUE WITH SELF AND OTHERS. MARGINS AND MARGINALITY IN ZVIANE'S *PING-PONG. VERSION COMMENTÉE*)

In 2014, Zviane self-published *Ping-Pong*, an introspective essay dealing with the connections between various artistic practices. Once the first run was sold out, publisher Pow Pow offered to reissue the work, but the publisher's house format, larger than the original strip, was problematic. To occupy excess space on each page, the author chose to comment on her strip and to ask other artists from Quebec and France to do the same, thus creating a "dialogue between [herself] in 2014 and [herself] in 2015," as well as a "shared thinking space where everyone keeps the conversation going" (p. 8 and flap). This practice demonstrates the difficulty of remaining consistent when producing an essay, a form which, as Pascal Riendeau observes, "expresses a thought and deploys a subjectivity, but [...] a thought in motion, that does not fear incompleteness" (*Méditation et vision de l'essai*, 2012, p. 11). Self-reflection and self-questioning, brought about by dialogue with others and the effect of time on the author's own thinking, are the core of *Ping-Pong*, and this article analyzes how these elements are articulated within both text and drawings.

+

CATHERINE SAOUTER LA BD RENCONTRE LE MUSÉE
(COMIC ART MEETS THE MUSEUM)

To mark the fifteenth anniversary of Éditions La Pastèque, the Montréal Museum of Fine Arts opened its space to fifteen Quebec comic strip/graphic novel artists as part of the exhibition *Comics at the Museum*, held from November 6, 2013, to March 30, 2014. Each author chose a work from the Museum's collection and used it to create a comic strip consisting of a few panels. The transmediality at work in

these productions, based on a relationship between the source work and the target work—or, in the words of Genette, between hypotext and hypertext—leads to a very specific kind of complexity. Going beyond adaptation, it involves the generation of new poetic propositions relying on quotation, borrowing, imitation, amplification, and placing in context, while a reflexive look is turned on mediums—movement from painting to drawing, from colour to black and white, etc.—and on the media that preside ontologically over the enunciated frameworks of the new works. This article analyzes such processes and shows how the meeting between comics and the museum, in renewing our understanding of both works of art and narratives consisting of images through a particularly fruitful approach to plasticity, authorizes us to ratify the legitimation of a genre expressing a long-denied understanding of the world of visual and narrative creation.

RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

MARIO BEULAC VOIX EN IMAGES. LE MÉTADISOURS FORMEL DE LA BDQ ACTUELLE

(VOCES EN IMÁGENES. EL METADISCURSO FORMAL DEL CÓMIC ACTUAL EN QUEBEC)

El vigor actual del ámbito del cómic quebequense se debe, por una parte, al surgimiento de nuevos autores, y por otra, a la consolidación de su obra, gracias a nuevos formatos editoriales donde pueden refinarse sus talentos. El reconocimiento de esta vía alternativa, elegida de forma más o menos consciente cuando sigue vigente la explotación del modelo tradicional (álbum franco-belga de 44 páginas en color) y que se desarrolla paralelamente la integración de un nuevo modelo (asimilado a la 'novela gráfica') en los circuitos comerciales del libro, incita a los autores a enunciar un discurso reflexivo en el cual la confección visual de sus planchas se justifica según diversos parámetros formales reconocidos como apoyo a las palabras, así como a la carga narrativa y expresiva de conjunto. No obstante, la gama de estos parámetros se organiza según equilibrios cambiantes, en función del proyecto en curso y de una posición estética subyacente, desarrollada de un proyecto a otro. Con la ayuda de las obras, conversaciones y posicionamientos de algunos autores que han optado por esta vía alternativa -Diane Obomsawin, Jimmy Beaulieu, Michel Rabagliati y Zviane-, el autor reconstituye a grandes rasgos este metadiscurso, para que emerjan algunos de los retos estéticos propuestos como pertinentes por estos prácticos notorios del cómic quebequense actual.

+

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU «N'HÉSITÉZ PAS À JOUER LA CARTE DE L'HISTOIRE VÉCUE». LES DEMI-TEINTES DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS *TUER VÉLASQUEZ* DE PHILIPPE GIRARD

(“NO DUDEN EN JUGAR LA CARTA DE LA HISTORIA VIVIDA.” LOS MEDIOS TONOS SOBRE LA AUTOBIOGRAFÍA EN *TUER VÉLASQUEZ*, DE PHILIPPE GIRARD)

Descrito como un relato autobiográfico en su cuarto título, *Tuer Vélasquez (Matar a Velázquez)* (2009), de Philippe Girard, informa sobre una situación de abuso sexual

por parte de un sacerdote, del cual fue testigo el autor en 1983. Sin embargo, la escritura de sí mismo se manifiesta más bien discretamente en esta obra que, en ausencia de recitativos, expone la subjetividad del personaje de Philippe de forma oblicua mediante una red de llamadas al arte (gracias a las referencias a Velázquez y a Picasso), al folclore (por la llamada a la leyenda de la chasse-galerie) y a la influencia de los libros (a través de las novelas de aventuras para adolescentes). Así pues, uno tiene la impresión de que, a la inversa de las palabras del empleado de la televisión que, al principio del relato, ordenó a su colega que no dudase en “jugar la carta de la historia vivida” (p. 16), dando la palabra a una de las víctimas del cura pedófilo, el autor se negó a entrar a fondo en la vena autobiográfica; parece que haya querido utilizar el testimonio simplemente para autenticar un material narrativo cuya riqueza y complejidad hace probablemente que esta obra fuese la realización más consumada de Girard. Este artículo se interesa por este aspecto de la obra.

+

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY POSTHUMAIN, POSTMACHINE: L'IMAGINAIRE DE L'HYBRIDE DANS *SURÉQUIPÉE* DE GRÉGOIRE COURTOIS
(POSTHUMANO, POSTMÁQUINA: EL IMAGINARIO DE LO HÍBRIDO EN *SURÉQUIPÉE*, DE GRÉGOIRE COURTOIS)

La figura de lo híbrido está hoy día presente en la ficción, en un universo social en el cual tanto las manipulaciones biomédicas y la genética como los estudios de este género ponen en tela de juicio diversas formas de esencialismo, mientras la interconexión planetaria y el cyborg llegan a cuestionar la realidad humana. En este contexto, el presente artículo estudia la novela *Suréquipée* (*Sobreequipada*), de Grégoire Courtois, quien lleva muy lejos la metáfora del antropomorfismo, transformando un automóvil en una entidad viva, principal testigo en una historia de desaparición. Una máquina que llega a ser una especie de monstruo, de cyborg de un tipo particularmente inusitado.

+

STÉPHANIE DANAUX LE DESSINATEUR BRETON THÉOPHILE BUSNEL AU QUÉBEC. INTERACTIONS ARTISTIQUES AVEC ALBÉRIC BOURGEOIS
(EL DIBUJANTE BRETÓN THÉOPHILE BUSNEL EN QUEBEC. INTERACCIONES ARTÍSTICAS CON ALBÉRIC BOURGEOIS)

Ya a su llegada a Montreal, en 1904, el joven dibujante francés Théophile Busnel fue reclutado como dibujante en el diario *La Patrie* para continuar la serie “Timothée” (*Timoteo*), creada por Albéric Bourgeois. Sin embargo, en el verano de 1908, tuvo que regresar a su Bretaña natal, donde falleció como consecuencia de una larga enfermedad. Por muy breve que fuese, la presencia de Busnel en Montreal coincidió con el inicio, en 1904, y el declive, a partir de 1908, del cómic en la prensa francófona en Quebec, progresivamente sustituida por importaciones estadounidenses, y luego francesas. Sin estar en el origen de aquella edad de oro, Busnel se asoció casi en seguida a la misma, llegando a ser uno de sus principales actores. Este artículo pone

en evidencia, a partir de un corpus de dibujos publicados en *La Patrie*, la contribución de Busnel a la historia del cómic y del dibujo humorístico en Québec, estudiando sus interacciones con Bourgeois y evaluando la parte de sus innovaciones gráficas, narrativas e iconográficas.

+

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE LES INTÉGRITÉS DE JIMMY BEAULIEU
(LAS INTEGRIDADES DE JIMMY BEAULIEU)

Actor esencial en el ámbito del cómic desde hace casi veinte años, Jimmy Beaulieu ha publicado obras de temáticas y formatos de lo más variado, yendo de la voluminosa *Comédie sentimentale pornographique* (*Comedia sentimental pornográfica*) a la discreta *Vitrine* (*Vitrina*) de formato fanzine, además de haber ocupado numerosas funciones en el seno del Noveno Arte (artista, crítico, editor, librero, docente, confeccionante, etc.). No obstante, a través de los diversos papeles que desempeñó y sus frecuentes idas y venidas entre su proyecto autobiográfico y la ficción, Beaulieu ha mantenido cierta constancia en lo que atañe a una cosa: la sinceridad. Este artículo propone un análisis cruzado de varias obras de Jimmy Beaulieu, a fin de delimitar las recurrencias que se desprenden de las mismas y la integridad que ha venido demostrando desde sus inicios.

+

CARMÉLIE JACOB UN DIALOGUE AVEC SOI-MÊME ET LES AUTRES. MARGES ET MARGINALITÉ DANS *PING-PONG. VERSION COMMENTÉE*, DE ZVIANE
(UN DIÁLOGO CONSIGO MISMA Y LOS DEMÁS. MÁRGENES Y MARGINALIDAD EN *PING-PONG. VERSION COMMENTÉE*, DE ZVIANE)

En 2014, Zviane publicó por cuenta de autor *Ping-Pong*, un ensayo introspectivo que abordaba las interconexiones entre las diversas prácticas artísticas. Una vez agotada la tirada, las ediciones Pow Pow propusieron que se reeditara el ensayo, pero el formato de la editorial, más amplio que el del cómic original, planteaba problema. Para ocupar el espacio que sobraba en cada página, la autora optó por comentar su cómic, además de invitar a otros artistas quebequeses y franceses a imitarla, creando así un “diálogo entre [ella] en 2014 y [ella] en 2015”, además de un “espacio común de reflexión en el cual todos se reenvasen la pelota” (p. 8 y solapa). Esta práctica hace hincapié en la dificultad de mantener una coherencia consigo misma en la práctica del ensayo que, como lo observa Pascal Riendeau, “expresa un pensamiento y despliega una subjetividad, pero [...] un pensamiento en movimiento, que no teme la incompletitud” (*Méditation et vision de l’essai*, 2012, p. 11). Así pues, la autorreflexión y el cuestionamiento, traídos por el diálogo con los demás y los efectos del paso del tiempo sobre su propio pensamiento, ocupan el corazón de *Ping-Pong*, y este artículo analiza cómo se articulan en el seno del texto como dibujo.

+

**CATHERINE SAOUTER LA BD RENCONTRE LE MUSÉE
(EL CÓMIC SE ENCUENTRA CON EL MUSEO)**

Del 6 de noviembre de 2013 al 30 de marzo de 2014, a fin de subrayar los quince años de la editorial La Pastèque, el Museo de Bellas Artes de Montreal ofreció sus paredes a quince autores de cómics quebequenses, en el marco de la exposición *La BD s'expose au musée (El cómic se expone en el museo)*. Cada autor eligió una obra en la colección del museo, a partir de la cual realizó un cómic de algunas planchas. La transmedialidad que actúa en estas producciones, basada en una relación entre obra fuente y obra objeto, o, utilizando palabras de Genette, entre hipotexto e hipertexto, entraña una complejidad particular. Apartándose de la idea de adaptación, más bien se ajusta al engendramiento de nuevas propuestas poéticas que utilizan la citación, el empréstito, la imitación, la amplificación y la recontextualización, echando a la vez una mirada reflexiva a los médium -pasar de la pintura al dibujo, del color al blanco y negro, etc.- y a los medios de comunicación que velan ontológicamente por los marcos enunciativos de las nuevas obras. El presente artículo analiza estos procedimientos y muestra cómo este encuentro entre el cómic y el museo, renovando tanto los entendimientos de la noción de relato en imágenes como la de obra de arte con un trabajo particularmente fecundo en cuanto a plasticidad, autoriza a ratificar la legitimación del género, que demuestra aquí una comprensión que, durante mucho tiempo, se le denegó al mundo de la creación visual y narrativa.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

MARIO BEULAC enseigne la théorie et la pratique de la bande dessinée à l'École multidisciplinaire de l'image (EMI) de l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Jadis pigiste en illustration, en BD, en journalisme culturel et en direction artistique, notamment pour les magazines *Croc* et *Anormal*, il a effectué un parcours universitaire en communication, avec spécialisation en cinéma et en sémiotique visuelle. Sa thèse de doctorat, *Avant l'empire du pixel. La convergence du graphique et du photographique dans l'image filmique: le cas hollywoodien* est actuellement téléchargeable (http://virtuolien.uqam.ca/tout/UQAM_BIB001284905).

+

JEAN-PHILIPPE BEAULIEU, professeur titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, s'intéresse depuis longtemps au langage bédéistique. Dans *La Revue générale*, *Études littéraires* et *Romance Notes*, il a signé des articles portant sur le traitement de l'Histoire en bande dessinée. En tant qu'historien de la littérature, il a principalement travaillé sur l'émergence de l'écriture des femmes au début de la modernité. Parmi les ouvrages dont il est l'auteur, signalons l'édition critique *Remontrances, prophéties et confessions de femmes (1575-1650)*, parue chez Classiques Garnier, à Paris, en 2014, ainsi que le collectif *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, en collaboration avec Andrea Oberhuber (Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011).

+

JEAN-MICHEL BERTHIAUME est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, où il s'intéresse à la note de bas de page en fiction, au cinéma d'avant-garde, aux rapports sémiotiques en occultisme contemporain et à la lutte professionnelle. Il est chroniqueur culturel à Ici, Radio-Canada en tant que coordonnateur du laboratoire de recherche sur la culture populaire Pop-en-stock ainsi que le fondateur du colloque annuel OFF-CIEL.

+

DENISE BRASSARD est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L'épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 — Prix Raymond-Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger.

+

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991. Il s'intéresse à la représentation de la science dans la fiction et le discours social ainsi qu'à l'américanité, dans des perspectives sociocritique et épistémocritique. Il a été directeur des revues *Spirale* et *Voix et Images*, et a collaboré à de nombreuses émissions littéraires à la radio de Radio-Canada depuis 1986. Outre plusieurs comptes rendus, articles scientifiques et chapitres d'ouvrages, il a publié depuis 1989 plus de vingt-cinq livres (essais, fictions, anthologies, actes de colloques). Ses plus récentes publications sont *Le monstre au bistouri* (Dijon, Le murmure, 2014), ainsi que *Requiem pour un couple épuisant et autres nouvelles* et *Les livres curieux*, tous deux publiés à Montréal en 2015 aux éditions Leméac.

+

STÉPHANIE DANAUX, docteure en histoire de l'art, est spécialiste de l'histoire de l'illustration et du dessin de presse aux XIX^e et premier XX^e siècles. Elle a notamment publié *L'iconographie d'une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec, 1840-1940* aux Presses de l'Université Laval (2013).

+

DOMINIQUE GARAND est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Spécialiste du discours polémique et de l'agonistique littéraire, il a publié plusieurs ouvrages et articles sur le sujet, dont *Portrait de l'agoniste: Gombrowicz* (Liber, 2003) et *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics* (Hurtubise, 2014). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise, 2004; prix Jean Éthier-Blais). Son dernier ouvrage en date est un roman, *Florence, reprise* (Leméac, 2015).

+

CARMÉLIE JACOB est doctorante en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où elle rédige une thèse portant sur la resémantisation du conte merveilleux par Disney. Ses travaux de recherche concernent plus généralement les relations texte/image, la traduction intersémiotique et la littérature pour la jeunesse, et ses travaux de maîtrise sur le *Struwwelpeter*, pionnier des albums illustrés, lui ont valu le prix départemental du meilleur mémoire en littérature générale. En plus d'enseigner à l'UQAM — la théorie de la bande dessinée, notamment —, elle coordonne depuis sept ans la revue *Voix et Images* et siège au conseil d'administration de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

+

LUCIE ROBERT est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Codirectrice de *La vie littéraire au Québec, 1764-1947* (Presses de l'Université Laval, six volumes parus depuis 1991), elle dirige l'équipe de recherche « Interdisciplinarité, multidisciplinarité et transdiscursivité dans la vie artistique au Québec (1895-1948) ». Son plus récent ouvrage, *Apprivoiser la modernité théâtrale. La pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise*, est paru chez Nota bene en 2012.

+

CATHERINE SAOUTER est professeure à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Docteure en sémiologie, elle travaille sur les théories de l'image dans une perspective sémiotique et historique. Ses recherches portent, pour la part épistémologique, sur les relations entre mises en image, représentation et médiation visuelle et, pour la part thématique, sur les fonctions et enjeux des expressions visuelles, particulièrement la photographie, le dessin, la bande dessinée et le dessin animé, dans les déclinaisons du territoire culturel, du patrimoine et des conflits. Elle a été membre, de 2007 à 2014, de la Chaire de recherche et création René-Malo, rattachée à l'UQAM, pour laquelle elle était responsable de la section *Penser en images, penser les images*. Depuis 2014, elle est membre de l'Institut du patrimoine, identifiée à l'axe « Herméneutique du patrimoine ». Elle est l'auteure de *Le langage visuel* (trois éditions), et de *Le progrès, les médias, la guerre*.

+

GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE a obtenu un doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 2015 et a effectué des recherches postdoctorales à la West Virginia University et au Rochester Institute of Technology. Il est actuellement chercheur postdoctoral au Labex Arts H2H de l'Université Paris 8, où il s'intéresse à la transécriture dans la littérature électronique. Il est directeur scientifique de la collection d'essais Pop-en-stock aux Éditions de ta mère. Ses recherches portent sur l'iconotextualité littéraire, la bande dessinée, la littérature électronique, les jeux

vidéo et la littérature contemporaine. À l'occasion, il effectue des performances littéraires au sein d'environnements vidéoludiques multijoueurs.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers doivent être dirigés par un maximum de deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **ANNE ÉLAINE CLICHE**, directrice, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.

● Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



érudit voixetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

Les cahiers des dix

Fondés en 1936



Numéro

71
2017

254 pages

SOMMAIRE

Présentation

Fernand Harvey

Disparition des nations amérindiennes dans les registres : quelle validité? **Denys Delâge**

Les femmes devant le tribunal du roi : les appelantes de la juridiction de Montréal, 1642-1765

Dominique Deslandres

Créer 'un type canadien dans le domaine de l'intelligence' : la Société des Amis, contemporaine de l'Institut canadien de Montréal (1844-1848)

Yvan Lamonde

Le coup d'État manqué contre P.-J.-O. Chauveau en décembre 1869

Gilles Gallichan

De l'illustration à la sculpture : *Maria Chapdelaine*, source d'inspiration de Suzor-Coté

Laurier Lacroix

Nostalgie et fierté : construction mémorielle dans la collection «Aux limites de la mémoire»

Andrée Fortin

À propos d'un design de proximité : l'ethnodesign

Jocelyne Mathieu

Les aspirations des familles québécoises, 1959-2013

Simon Langlois

Chronique de la recherche des Dix

Jocelyne Mathieu

Abonnement annuel

35\$ + TPS

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

2360 Chemin Sainte-Foy

Québec (Québec) G1V 4H2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : ed_laliberte@librairielaliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 71 (2017),

consulter le site Internet de la Société des Dix : <http://societedesdix.com>

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias

Université du Québec à Montréal

Case postale 8888, Succursale Centre-ville

Montréal (Québec), Canada H3C 3P8

courriel : contact@revueglobe.ca

<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 18

2015

Numéro 1

L'ANTISÉMITISME AU QUÉBEC

Introduction. L'antisémitisme au Québec • Pierre Ancil et Ira Robinson

Influence et rayonnement international d'Adrien Arcand • Hugues Théorêt

La contribution des conservateurs à la longue survie des organisations fascistes d'Adrien Arcand. Un élément d'explication • Jonathan Tremblay

L'Église catholique québécoise face à l'antisémitisme des années 1930 • Alexandre Dumas

« Personne n'est antisémite, mais tout le monde est opposé à l'immigration ».

Les discours des responsables politiques québécois sur les réfugiés juifs, 1938-1945 • Sandra Dubé

Le Congrès juif canadien et l'hostilité à l'immigration juive dans l'immédiat après-guerre (1945-1948) • Antoine Burgard

René Lévesque. La haine du préjugé racial et de l'antisémitisme • Jean-François Beaudet

« Maîtres chez eux ». La grève des internes de 1934 revisitée • Ira Robinson

Le Devoir et les Juifs. Complexités d'une relation sans cesse changeante (1910-1963) • Pierre Ancil

ÉTUDES LIBRES

Le docteur Rieux d'Albert Camus : un mentor au Québec, de la réalité à la fiction cinématographique • Sophie Bastien

Vers une société nouvelle. Fernand Dumont, Michel de Certeau et les années soixante-huit • Daniel Poitras

PERSPECTIVE

Le pluralisme religieux à l'épreuve de l'antisémitisme • Yolande Cohen

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Pierre Barrette

Coordonnatrice à l'édition : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

Responsable des comptes rendus : Stéfany Boisvert

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

CiNéMAS

Les salles de cinéma. Histoire et géographie

Volume 27, numéros 2-3, printemps 2017

Présentation	Claude Forest
Quelles salles de cinéma en Afrique subsaharienne francophone ?	Claude Forest
Les salles de cinéma en Inde, un territoire à conquérir : perspectives historiques	Némésis Srour
Les salles de cinéma à Pékin. Entre croissance accélérée et réseaux indépendants	Christophe Falin
Reconquérir le public, le défi de l'exploitation cinématographique aux États-Unis et au Canada	Joël Augros
Multifunctional Halls and the Place of Cinema in the European Countryside, 1920-1970	Judith Thissen
L'émergence des multisalles en RFA : le cas de Düsseldorf	Frank Kessler et Sabine Lenk
Du public populaire à l'art de la programmation : les salles de cinéma vues par les <i>Cahiers du cinéma</i> dans les années 1980	Hélène Valmary

Cinémas est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

ABONNEZ-VOUS À
lettres québécoises

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques
et comptes rendus de romans, de recueils
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



1 AN / 4 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 30\$	Canada 40\$
États-Unis 45\$	États-Unis 60\$
Étranger 60\$	Étranger 80\$

2 ANS / 8 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 50\$	Canada 70\$
États-Unis 75\$	États-Unis 100\$
Étranger 100\$	Étranger 135\$

3 ANS / 12 NUMÉROS

INDIVIDU	INSTITUTION
Canada 72\$	Canada 95\$
États-Unis 108\$	États-Unis 144\$
Étranger 144\$	Étranger 192\$

Les prix sont toutes taxes comprises
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Code postal _____ Tél. _____

Courriel _____

Ci-joint Chèque Visa Mastercard _____

N° _____ Exp. _____

Signature _____ Date _____

Voix & Images

ATTENTION: SVP libeller votre chèque à: SODEP / Lettres québécoises

RETOURNER À: SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Anne Élane Cliche

Comité de rédaction

Luc Bonenfant, Philippe Charron, Jane Everett,
Dominique Garand, Stéphane Inkel et Jean Morency

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAL (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); ANDRÉ BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); ANDRÉ BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** _____
individu **50 \$** _____
institution **125 \$** _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** _____
individu **70 \$** _____
institution **150 \$** _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____
OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

Je désire recevoir les numéros suivants:

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

JE PAIE PAR :

chèque*

mandat postal*

Visa

N° _____ exp. ____ / ____

Mastercard

N° _____ exp. ____ / ____

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achevé d'imprimer en mars deux mille dix-huit
sur les presses de



Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

128 HIVER 2018

DOSSIER

La bande dessinée québécoise. Sous la plume des pionniers et des contemporains

¶ CARMÉLIE JACOB avec la collaboration de CATHERINE SAOUTER

Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec. Interactions artistiques
avec Albéric Bourgeois ¶ STÉPHANIE DANAUX

Voix en images. Le métadiscours formel de la BDQ actuelle ¶ MARIO BEAULAC

La BD rencontre le musée ¶ CATHERINE SAOUTER

« N'hésitez pas à jouer la carte de l'histoire vécue ». Les demi-teintes
de l'autobiographie dans *Tuer Vélasquez* de Philippe Girard ¶ JEAN-PHILIPPE BEAULIEU

Les intégrités de Jimmy Beaulieu ¶ GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

Un dialogue avec soi-même et les autres. Marges et marginalité
dans *Ping-pong. Version commentée*, de Zviane ¶ CARMÉLIE JACOB

Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise

¶ JEAN-MICHEL BERTHIAUME

ÉTUDE

Posthumain, postmachine. L'imaginaire de l'hybride
dans *Suréquipée* de Grégoire Courtois ¶ JEAN-FRANÇOIS CHASSAY

CHRONIQUES

Roman *Le sujet et l'hétérogène* ¶ DOMINIQUE GARAND

Poésie *Leçons de poésie* ¶ DENISE BRASSARD

Dramaturgie *Dégeler les mots de la mémoire* ¶ LUCIE ROBERT

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000